

Einführung: Wieso drei Geschichten über *Am grünen Strand der Spree*?

Am 5. September 1955 veröffentlichte der Hoffmann und Campe Verlag den Roman *Am grünen Strand der Spree* von Hans Scholz, und bereits ein Jahr darauf erschien er sowohl als Fortsetzungsroman in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* [FAZ] als auch als fünfteiliges Hörspiel unter der Regie von Gert Westphal im Südwestfunk [SWF]. 1960 produzierte der Nord- und Westdeutsche Rundfunkverband [NWRV] einen ebenfalls fünfteiligen Fernsehfilm, für den Fritz Umgelter als Regisseur beauftragt worden war. Jede Fassung enthält eine ausführliche Darstellung des Massakers von Orscha. Ihre Entstehungs- und Wirkungsgeschichten spiegeln den Aushandlungsprozess von Sagbarkeitsregeln in Bezug auf die deutschen Gewaltverbrechen wider. Um diesen zu verstehen, konzentriere ich mich im Folgenden auf den Umgang mit den NS-Verbrechen an den sowjetischen Jüd:innen in *Am grünen Strand der Spree*. Nimmt man es genau, gründen meine Überlegungen auf elf Seiten des Buches, drei Folgen des Feuilletonromans, elf Minuten des Hörspiels und zweiundzwanzig Minuten der Fernsehserie. Obwohl die einzelnen Folgen der Medieninszenierungen jeweils eigene Titel haben,¹ bleibe ich aus Gründen der Lesbarkeit bei dem übergeordneten Titel *Am grünen Strand der Spree*.

In seinem Roman führt Hans Scholz die Figur des Infanteristen Jürgen Wilms ein, dem Kameraden von der geplanten Exekution erzählen, woraufhin er zwei Stunden Urlaub beantragt und sich – wie einst der Schriftsteller selbst – hinter den Bahndamm stellt, mit Blick auf den jüdischen Friedhof, wo sich die Erschießung vor seinen Augen abspielt. Der fiktive Soldat schreibt seine Eindrücke in einem Tagebuch ausführlich nieder – teilweise stimmen sie auch mit den historischen Tatsachen überein. In Wilms' Aufzeichnungen findet das Massaker an einem kalten Herbsttag am jüdischen Friedhof von Orscha statt, bei den Opfern handelt es sich um 1.800 jüdische Männer, Frauen und Kinder. Die Leichen, die nicht mehr in die Grube passen, werden in „Betonröhren“ entsorgt (AGSS 59). Die Schützen allerdings, die Wilms beobachtet, gehören nicht dem deutschen Einsatzkommando an, das den Mord in Wirklichkeit verübte, sondern sind lettische Volksarmisten, die an der historischen Exekution in Orscha faktisch nicht beteiligt waren. Dieser literarische Bericht, der anschließend für Hörfunk und Fernsehen

1 Die fünf Hörspiefolgen tragen die folgenden Titel: 1. *Einer fehlt in der Runde*, 2. *Der OI spielt Sinding*, 3. *Die Chronik des Hauses Bibiena*, 4. *Kastanien und märkische Rübchen*, 5. *Kennst du das Land...?*. Die Titel der fünf Folgen der Fernsehserie lauten: 1. *Das Tagebuch des Jürgen Wilms*, 2. *Der General*, 3. *Preußisches Märchen*, 3. *Bastien und Bastienne 1953*, 4. *Capriccio Italien*.

adaptiert wurde, steht im Mittelpunkt meines Interesses. Technisch gesehen konzentriere ich mich jeweils auf eine kurze Passage eines mehrteiligen Werks, doch trägt das fiktive Tagebuch an und für sich auch Merkmale eines alleinstehenden Werkes, wofür letztendlich die Tatsache spricht, dass Scholz es ursprünglich als eigenständige Erzählung verfasste. Der SWF sendete die Episode sowohl als einleitenden Teil der Serie als auch separat, und der NWRV plante sogar, diese Folge der Fernsehserie für einen Kinofilm zu adaptieren.

Neben dem Bericht von Wilms enthält der Roman sechs weitere Episoden, die sich mit einer Ausnahme alle im Zeitraum zwischen 1934 und 1954 abspielen. Verbunden werden diese Geschichten durch eine Rahmenhandlung: Im April 1954 treffen sich vier alte Freunde in der berühmten Westberliner Jockey Bar, um die Heimkehr ihres Kameraden aus der Gefangenschaft zu feiern. Im Laufe des Abends erzählen sie sich Geschichten und Anekdoten. Die strikte Trennung zwischen Rahmenhandlung und Binnengeschichten wird dabei mehrfach durchbrochen, so dass ein dichtes „Geschichtengewebe“ entsteht (Heck und Lang, „So gut wie ein Roman“ 241),² als dessen übergreifendes Thema sich „das Verhalten des Einzelnen in Kriegs- und Nachkriegszeiten“ (Heck, „Quality-TV“ 228) herauskristallisiert. Im ersten Kapitel liest der Heimkehrer Hans-Joachim Lepsius aus dem Tagebuch von Wilms vor. Die beiden Soldaten trafen sich kurz vor Lepsius' Entlassung aus dem Kriegsgefangenenlager, wo ihm Wilms sein Tagebuch übergab. In den übrigen Episoden geht es um die Bekanntschaft eines deutschen Soldaten mit einer russischen Partisanin, ein deutsches Offizierskasino in Norwegen, eine bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende Familiensaga, einen geflüchteten, nun im Spreewald ansässigen Schauspieler, ein amerikanisches Kriegsgefangenenlager sowie eine erfundene Liebesgeschichte in Italien.³ Aus heutiger Perspektive gehört die Beschreibung des Massakers im ersten Kapitel zu den stilistischen Höhepunkten des Buches – Scholz' Zeitgenossen hingegen lobten den Roman für seine treffsichere Wiedergabe des Jargons der Zeit. Ähnlich verhält es sich mit dem Hörspiel und der Fernsehserie: Fallen die ersten Episoden, die in der besetzten Sowjetunion spielen, in meiner Wahrnehmung bis heute noch durchaus überzeugend aus, so ist der Rest stark in den zeitgenössischen Diskursen verankert und daher schwieriger zu rezipieren.

² Stephanie Heck und Simon Lang präsentieren eine genauere Struktur des Romans, in der sie auch die Anekdoten aus der Rahmenhandlung berücksichtigen, und kommen dabei auf acht Binnenerzählungen und sechs metadiegetische Erzählungen (Heck und Lang, „So gut wie ein Roman“ 239–240).

³ Eine vollständige Zusammenfassung von Buch und Fernsehfilm liefert Hans Schmid in seiner geistreichen Rezension der DVD. Darin geht er auf zahlreiche zeitgenössische Kontexte ein und erläutert die Bedeutung einzelner Symbole und Figuren.

In jüngster Zeit hat das wissenschaftliche Interesse an *Am grünen Strand der Spree* merklich zugenommen. In dem 2020 publizierten Sammelband über Roman, Hörspiel und Fernsehserie behandeln die Autor:innen ein breites Spektrum an Themen aus allen Kapiteln und Folgen (Heck, Lang, Scherer). Aufgrund der unterschiedlichen – noch dazu in einem relativ kurzen Zeitraum entstandenen – medialen Inszenierungen bezeichnen sie *Am grünen Strand der Spree* als ‚Medienkomplex‘. Diesen ergiebigen Begriff übernehme ich für die vorliegende Studie. Im Gegensatz zu den Herausgeber:innen des erwähnten Bandes ist es allerdings nicht mein Anliegen, Roman, Hörspiel und Fernsehfilm wieder in Erinnerung zu bringen. Vielmehr interessieren mich die sozialsystemischen Strukturen der (fehlenden) Präsenz des Holocaust in der bundesrepublikanischen Erinnerungskultur, die anhand dieses Beispiels gut veranschaulicht werden können. Die zahlreichen Publikationen über den Verlauf der ‚Vergangenheitsbewältigung‘⁴ in den 1950er und 1960er Jahren⁵ möchte ich um einen vertieften und detailreichen Blick auf die Mikrodimension des medialen Umgangs mit der ‚schwierigen Vergangenheit‘⁶ ergänzen. Mein Anliegen ist es, die mediale Darstellung der Exekution in Orscha möglichst genau zu verstehen – nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Die Außergewöhnlichkeit der Erschießungsszene

Vor dem Hintergrund der westdeutschen Erinnerungskultur der 1950er Jahre stellt die detaillierte und ‚plurimediale‘ (Erl und Wodianka 2) Schilderung der Massenerschießung der Jüd:innen aus Orscha zweifelsfrei eine signifikante Ausnahmeerscheinung dar. Diese Feststellung lässt sich auch auf unsere heutige Erinnerungskultur übertragen, in der die Erschießungen von ungefähr 1,5 Millionen⁷ osteuropäischer Jüd:innen im Vergleich zu den Gräueltaten in den Konzentrati-

4 Trotz der berechtigten Kritik, die Norbert Frei (13–14) am Begriff ‚Vergangenheitsbewältigung‘ übt, verwende ich ihn hier aufgrund seiner großen semantischen Reichweite (Reichel 21–22) sowie der Tatsache, dass es sich um eine zeitgenössische Kategorie handelt, die den Diskurs der 1950er und 1960er Jahre bedeutend prägte. Da es sich mehr um einen Quellenbegriff als um eine analytische Kategorie handelt, verwende ich Anführungszeichen, worin ich Manfred Kittel (*Die Legende*) folge.

5 Mehr dazu u. a. in Brochhagen; Frei; Herf; Kittel; Moeller, *War Stories*; Niven; Reichel.

6 Zum Begriff *difficult past* siehe Wagner-Pacifi und Schwartz.

7 Hinsichtlich der Opferzahl des *Holocaust by bullets* gibt es unterschiedliche Schätzungen. Mary Fulbrook (105) schreibt beispielsweise von 1,8 Millionen. Ich folge hier den Angaben von Paul A. Shapiro.

ons- und Vernichtungslagern weiterhin wenig präsent sind. Der inzwischen umfangreichen historiografischen Forschungsliteratur über den *Holocaust by bullets*⁸ folgten nur vereinzelte Romane, Filme oder Fernsehsendungen, die das kulturelle Gedächtnis hätten prägen können (Vice, „Beyond words“). Bereits vor dreißig Jahren konstatierte der Historiker Omer Bartov (276), dass das historische Wissen über die Kriegsverbrechen während des ‚Ostfeldzugs‘ sich lediglich gering auf das Bild der Deutschen vom Krieg auswirkte. Trotz zahlreicher Publikationen, Ausstellungen und Dokumentarfilme, die seitdem entstanden sind, hat Bartovs These nichts an Gültigkeit eingebüßt. Die deutsche Erinnerung an die Besatzung der Sowjetunion ist von heldenhaften Wehrmachtssoldaten und ehrenhaften Kriegsoffizieren geprägt. Die von den Deutschen verübten Massenerschießungen, in denen ungefähr 25 Prozent der im Holocaust ermordeten Jüd:innen ums Leben kamen, haben in diesem Narrativ nach wie vor wenig Platz. Aus deutscher Sicht liegen ihre Schauplätze immer noch „irgendwo ‚im Osten‘“ (Stoll und Klei 10), und während in fast jeder deutschen Stadt Denkmäler, Tafeln oder Stolpersteine an die aus Deutschland deportierten Jüd:innen erinnern, sind die osteuropäischen Jüd:innen, die von Deutschen in ihren Heimatorten ermordet wurden, in der deutschen Erinnerungslandschaft größtenteils nicht präsent. Das in dieser Studie behandelte ‚doppelte Vergessen‘ – also die fehlende Auseinandersetzung mit den deutschen Kriegsverbrechen in Osteuropa einerseits und die unerhebliche Präsenz von *Am grünen Strand der Spree* in der deutschen Mediengeschichte andererseits – illustriert anschaulich die Dynamik der bundesrepublikanischen Erinnerungskultur.

Auch wenn das fiktive und plurimediale Tagebuch von Jürgen Wilms weit davon entfernt ist, den heutigen Maßstäben im Umgang mit der NS-Vergangenheit gerecht zu werden, steht im Mittelpunkt der ersten Geschichte von *Am grünen Strand der Spree* die Erinnerung an die deutsche Täterschaft. In diesem Sinne gehen Roman, Hörspiel und Fernsehserie den späteren Entwicklungen der westdeutschen Erinnerungskultur weit voraus. In der Darstellung von NS-Verbrechen war *Am grünen Strand der Spree* für die damaligen Verhältnisse „vermutlich sogar singulär“ (Scherer, „So gut wie“ 111). Kulturtexte, die sich gezielt mit der deutschen Täterschaft auseinandersetzen, gewannen nämlich erst im 21. Jahrhundert an Popularität (McGlothlin, „The Voice“ 34). Hingegen konnte Scholz (Rede zum Heinrich-Stahl-Preis; „Rede anlässlich der Aufnahme“) schon vor sechzig Jahren behaupten, er habe das Thema bewusst hervorgehoben.

⁸ In der deutschsprachigen Forschung hat sich die direkte Übersetzung ‚Holocaust durch Kugeln‘ des von Patrick Desbois geprägten Begriffs *la Shoah par balles* bzw. *Holocaust by bullets* bisher kaum durchgesetzt. Aus diesem Grunde verwende ich den englischen Terminus.

So sehr sich der Romanautor bemüht haben mag, seine Leserschaft auf die ‚deutsche Schuld‘ aufmerksam zu machen, so offensichtlich ist seine Strategie, die Erschießungspassage an die zeitgenössische Erwartungshaltung anzupassen. Dazu gehört etwa die Tatsache, dass Protagonist Jürgen Wilms nicht an der Erschießung teilnimmt, sondern ihr nur als Zuschauer beiwohnt. Ähnliche Anpassungsstrategien sind auch in der Hörfunk- und Fernsehfassung zu hören bzw. sehen. Im Gegensatz zu Hörspielregisseur Gert Westphal, der die Beschreibung des Massakers in *Am grünen Strand der Spree* leicht kürzte, baute Fernsehfilmregisseur Fritz Umgelter die Szene wesentlich aus, indem er die Ankunft der Jüd:innen mit dem Zug zeigte, Aufnahmen hinzufügte, in denen Wilms ein jüdisches Mädchen zu retten versucht, und einen psychopathischen SS-Mann einführte, der die Erschießung beaufsichtigt. Anhand dieser beträchtlich ausgestalteten Szene veranschaulichten die Autor:innen der revidierten ‚Wehrmachtausstellung‘ Anfang der 2000er Jahre die Wandlungen im Umgang mit der Beteiligung der Wehrmacht am Holocaust: „Die Befehlsgewalt übt ein SS-Offizier aus, während Angehörige der Feldgendarmarie den Exekutionsort abriegeln und lettische Kollaborateure die Erschießungen ausführen. Ein Wehrmachtssoldat sieht der Mordeaktion hilflos zu.“ (Hamburger Institut für Sozialforschung, *Verbrechen* 675) Die Filmszene betone, so die Kurator:innen, die Betroffenheit des Soldaten, der auf diese Weise geradezu als weiteres Opfer denn als (Mit-)Täter dargestellt werde.

Ungeachtet der moralisch zweifelhaften Haltung von Wilms bezeichneten die Autor:innen der ‚Wehrmachtausstellung‘ die Fernsehverfilmung von *Am grünen Strand der Spree* als „Provokation, durch die der Blick auf fragwürdige Traditionen und gesellschaftliche Tabus gelenkt wurde“ (Hamburger Institut für Sozialforschung, *Verbrechen* 675). Norman Ächtler („Sieh“ 79) bezeichnet die Romanpassage über das Massaker als „Wagnis“. Medienhistoriker Knut Hackett („Der Zweite“ 94) spricht wiederum von einer „Zäsur“ und Geschichtsdiaktiker Peter Seibert („Medienwechsel“ 74) von einem „Bruch des kollektiven Schweigens“. Bei genauerer Betrachtung stellt sich allerdings die Frage, ob diese Deutungen den einzelnen Fassungen von *Am grünen Strand der Spree* nicht nachträglich zugeschrieben wurden. ‚Brüche‘ und ‚Zäsuren‘ kommen in der Gedächtnisgeschichte nämlich selten vor, zumal sich die Dinge meist langsam ändern, im Zuge komplexer Prozesse, die sowohl ihre Vor- als auch ihre Nachgeschichten haben. Dementsprechend handelt es sich nicht bei jedem neuen Motiv, das zum ersten Mal in der Erinnerungskultur auftaucht, zwangsläufig um einen ‚Bruch‘. Schließlich verschwand *Am grünen Strand der Spree* samt der Erschie-

ßungsszene genauso schnell aus der Medienöffentlichkeit,⁹ wie der Medienkomplex dort aufgetaucht war.

Heute ist besagter Medienkomplex allenfalls Spezialist:innen bekannt. Die Herausgeber:innen des ihm gewidmeten Sammelbandes behaupten zudem, dass selbst die wenigen Erwähnungen in der Forschungsliteratur unmittelbar auf die Darstellungen des Massakers zurückgehen. Laut Christian Hißnauer („Spiel | Film“ 216) werde dies dem Medienkomplex allerdings „nicht gerecht – auch wenn das sicherlich eine seiner größten Leistungen ist.“ Für meinen Ansatz ist die multimediale Schilderung des Massakers – samt ihrer Entstehungs- und Wirkungsgeschichte – hingegen von herausragender Relevanz. Meine Erfahrungen mit *Am grünen Strand der Spree* zeigen auch, dass die Erschießungsszene trotz einiger existierender Forschungsarbeiten kaum bekannt ist. Im Laufe der letzten vier Jahre präsentierte ich *Am grünen Strand der Spree* mehrfach vor deutschem und internationalem Fachpublikum, und fast immer löste ich mit der Feststellung, dass derartige Darstellungen in den 1950er und frühen 1960er Jahren möglich gewesen waren, große Verwunderung aus.

Das wohl prominenteste Beispiel für die fehlende Beachtung des Romans ist Ernestine Schlants Monografie über den Holocaust in der westdeutschen Literatur – dabei hätte die Erschießungsszene in *Am grünen Strand der Spree* ihre Überlegungen gut ergänzen können. Auch in anderen literaturhistorischen Abhandlungen kommt *Am grünen Strand der Spree* gar nicht oder nur am Rande vor. Erste Studien zum Hörspiel sind erst 2020 erschienen. Zum Fernsehfilm und den darin enthaltenen Bildern des Massakers von Orscha gibt es hingegen tatsächlich vereinzelte Veröffentlichungen.¹⁰ Dabei sind antiquarische Ausgaben des Buches immer noch leicht erhältlich, der Feuilletonroman der *FAZ* kann in jeder größeren Bibliothek gelesen werden, und das Hörspiel bzw. die Fernsehserie sind inzwischen auf DVD und im Internet unbegrenzt verfügbar. Die Erschießungsszene ist daher in unmittelbar greifbarer Nähe und dennoch kaum präsent. Dieses Paradoxon nehme ich zum Anlass, *en detail* über die komplexen, inneren Mechanismen der Erinnerungskultur nachzudenken.

Um dem absehbaren Einwand vorzugreifen, mein Verfahren basiere auf aus dem Kontext gerissenen Fragmenten, handelt es sich dabei um eine weit ver-

⁹ Den Begriff der Medienöffentlichkeit bzw. der medialisierten Öffentlichkeit benutze ich in Anlehnung an Christina von Hodenbergs Studie *Konsens und Krise*. Werner Faulstich (72) zufolge sind in diesem Bereich „am ehesten Momente der bürgerlichen Öffentlichkeit („vierte Gewalt“) sichtbar“.

¹⁰ An dieser Stelle verzichte ich auf eine genaue Präsentation des Forschungsstandes zu *Am grünen Strand der Spree*. Auf die existierende Fachliteratur nehme ich im Verlauf des Buches ausführlich Bezug.

breitete Kulturtechnik. So werden Szenenausschnitte und längere Zitate regulär in der Lehre verwendet. Ein kurzer Blick in Gymnasiallehrbücher zeigt, dass dort lediglich Ausschnitte literarischer Texte abgedruckt sind. In nur wenigen Fällen sind die Schüler:innen dazu verpflichtet, das jeweilige Werk in seiner Gesamtheit zu lesen; meist wird die Kunst der Interpretation anhand kurzer Textpassagen geübt. Noch vor zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren kannten Studierende der Filmwissenschaft die Klassiker der Filmgeschichte hauptsächlich aus Beschreibungen und Einzelszenen, die in der Vorlesung gezeigt wurden. Universitätsinstitute verfügten jeweils nur über eine VHS- bzw. DVD-Kopie eines Titels, die schwer unter den Dutzenden von Studierenden zu verteilen war. Diese Lehrerfahrung prägt die Erinnerung an die Studienzeit vieler heutiger Geisteswissenschaftler:innen. Heutzutage ist es zwar einfacher, Kopien anzufertigen, aber die Praxis, nur vereinzelte Szenen zu schauen, wird wiederum durch Onlineplattformen wie YouTube angetrieben, die aus Gründen des Urheberrechts nur kurze Ausschnitte zeigen. Vor diesem Hintergrund bieten sich gerade die Mikrogeschichte und -soziologie zur Analyse solch fragmentierter Rezeptionspraktiken an.

Erinnerungsgeschichte als Mikrogeschichte

Die Tatsache, dass die vorliegende Studie von einer einzigen Szene ausgeht, verlangt nach einem entsprechenden methodischen Ansatz. Mein Fokus auf die plurimediale Darstellung des Massakers von Orscha zielt auf eine extreme ‚Vergrößerung‘ des Untersuchungsgegenstandes: Wie unter einem historischen Mikroskop (Medick 44; Schlumbohm 22; Levi 95) betrachte ich diese äußerst kurzen Momente der westdeutschen Mediengeschichte. Folglich schlage ich eine detaillierte Analyse aus mikro-, wenn nicht gar *nanohistorischer* Perspektive vor. Diese „basiert auf realhistorischen Ereignissen und verlangt nach genuiner Archivforschung. Sie bringt Geschichten hervor, die auf Mustern, Trends und Regelmäßigkeiten basieren.“ (de Vries J. 34) Der mikrohistorische Zugang erlaubt mir, die Tatsache zu erkennen, die in den *memory studies* bisher kaum Beachtung fand – nämlich, dass Erinnerungskultur auf Mikroebene ‚gemacht‘ wird. Sie wird von einzelnen Akteur:innen, unter bestimmten soziokulturellen und medialen Bedingungen produziert, rezipiert und weiterverarbeitet. Den Mechanismen dieser komplexen und detailreichen Vorgänge widme ich mich nun am Beispiel der plurimedialen Darstellung der Erschießungsszene in *Am grünen Strand der Spree*.

Mikrohistoriker:innen nehmen oft und gern Bezug auf die Behauptung von Clifford Geertz, Ethnologen würden nicht *über*, sondern *in* Dörfern forschen (Medick 44; Hiebl und Langthaler 11; Levi 93). Analog dazu ist die Mikrogeschichte ein Ansatz, nicht über das Kleine, sondern im Kleinen nach der Erkenntnis zu

suchen. Diese Metapher greife ich auf: Die dichte Beschreibung der Geschichte von *Am grünen Strand der Spree* gibt Einblick in die Mikromechanismen und -strukturen der westdeutschen Erinnerungskultur. „Im Zentrum der Mikrogeschichte stehen [...] nicht isolierte Individuen, sondern die sozialen Beziehungen,“ schreibt Jürgen Schlumbohm (22). In diesem Sinne geht es also weniger um einzelne Autor:innen, Produzent:innen, Redakteur:innen oder Rezipient:innen als um das gesamte Netzwerk von Menschen, Institutionen, Technologien und Ästhetiken des kulturellen Gedächtnisses. Diese Arbeitsweise ist in den einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen, die zu den *memory studies* beitragen, nicht neu. In der Geschichtswissenschaft sind mikrohistorische Ansätze längst bestens etabliert, ähnlich wie mikrosoziologische Untersuchungen in der Soziologie. In der Ethnologie zählt die dichte Beschreibung zu den grundlegenden Methoden, und die Literaturwissenschaft stützt sich oft auf das Verfahren des *close reading*. Auch in den Kunst-, Film- und Musikwissenschaften stellen Detailstudien kein Neuland dar. In der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung aber finden diese methodischen Ansätze noch kaum Anwendung. In den folgenden Kapiteln stelle ich daher drei Fallstudien vor, die ich als eine Art mikrohistorisches und interdisziplinäres Denkeperiment betrachte.

Der im Folgenden erarbeitete Ansatz stellt mich vor dreierlei Herausforderungen. Auf die ersten zwei macht der Mitbegründer der Mikrogeschichte, Giovanni Levi, aufmerksam (95, 109). Für ihn besteht die Mikrogeschichte erstens aus der dichten Beschreibung quellengesättigter Forschungsobjekte, und zweitens aus sozialstrukturellen Interpretationen der Fallbeispiele. Das bedeutet, dass man nah an den Quellen bleiben muss, aber soziologisch bzw. anthropologisch fundierte Schlussfolgerungen, die über die Mikroebene hinausgehen, formulieren darf. Der Fokus auf konkrete Handlungen einzelner Akteur:innen ermöglicht zudem, geschichtswissenschaftliche Narrative mit erkennbaren Protagonist:innen und klaren Konflikten zu verfassen. Auf diese Weise können potenziell gut lesbare und dennoch wissenschaftlich präzise Geschichten entstehen, wie etwa Carlo Ginzburgs mikrohistorischer Klassiker *Der Käse und die Würmer*, der weltweit zum Bestseller avancierte. Die dritte Herausforderung formuliert der deutsche Historiker Hans Medick (12), indem er auf die Perspektivenvielfalt in der mikrohistorischen Praxis hinweist. Mit anderen Worten: Mikrogeschichte zu betreiben, „heißt sich auf Komplexität einzulassen, einfachen und generalisierenden Erklärungsangeboten nicht zu trauen, sondern soziale und kulturelle Praxis aus dem eigenen Quellenmaterial zu erarbeiten.“ (Lanziger 49) Diesen Ansprüchen folgend, schlage ich in diesem Buch nicht eine, sondern gleich drei Mikrogeschichten der Erschießungsszene in *Am grünen Strand der Spree* vor, die auf einem breiten Quellenkorpus basieren, sozialstrukturelle Muster der westdeut-

schen Erinnerungskultur identifizieren und aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt werden.

Erinnerungsgeschichte mikrohistorisch zu schreiben, bedeutet ‚hinter die Kulissen‘ der Erinnerungskultur zu schauen, um die Mechanismen ihrer Herstellung und Nutzung zu erfassen. Im Fall von *Am grünen Strand der Spree* stellen sich Fragen nach den Verhandlungsprozessen und der Vernetzung zwischen den Autor:innen, Verlagen und Rundfunkanstalten, nach ihren jeweiligen Interessen und Entscheidungswegen sowie nach den Reaktionen der Leser:innen, Hörer:innen und Rezipient:innen. Es handelt sich dabei um lang andauernde und aus der Ferne kaum sichtbare Prozesse, die sich größtenteils jenseits der medialisierten Öffentlichkeit abspielen. Und selbst wenn, nach vielen Gesprächen und zähen Verhandlungen, eine historische Begebenheit schließlich in einem literarischen bzw. Kunstwerk verarbeitet wird oder in die Medien gelangt, sagt das noch nichts über die erinnerungskulturelle Relevanz der Darstellung aus. Die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung misst selbige vielmehr daran, ob sich andere Autor:innen auf die jeweilige Darstellung beziehen und ob sie Eingang in gesellschaftlich relevante Debatten findet. Mit anderen Worten: ausschlaggebend ist vor allem die Öffentlichkeitswirkung, wie Christoph Cornelißen in seiner Definition der Erinnerungskultur betont: Erinnerungskultur umfasse alle „Repräsentationsmodi der Geschichte [...], soweit sie Spuren in der Öffentlichkeit hinterlassen“ (Cornelißen 1–2). Es gehe vor allem um den funktionalen Gebrauch von Geschichte, wobei in Deutschland der Erinnerung an den Holocaust eine besondere Rolle zugeschrieben werde (Cornelißen 7). Die größte Schwäche von Cornelißens Ansatz, nämlich seine Spannbreite und Unbestimmtheit, ist zugleich seine größte Stärke, denn ‚die Erinnerungskultur‘ wird somit zu einem *umbrella term*, der sich auf die unterschiedlichsten Formen des öffentlichen Umgangs mit der Vergangenheit bezieht. Meines Erachtens sollte dieser – positiv wie kritisch zu sehend – ergiebige Begriff jedoch von einer strukturierten Reflexion über seine soziale und mediale Dimension begleitet werden.

Für eine breite Öffentlichkeit medialisierte Geschichte ist also Resultat von Handlungen, die im sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Umfeld von Autor:innen, Redakteur:innen, Regisseur:innen usw. vollzogen werden. Unter ebenso komplexen Umständen werden sie – oder eben auch nicht – gelesen, gehört, gesehen, kommentiert, verschwiegen, gepriesen, verachtet usw. Dieser Prozess lässt sich aber nicht an den Kulturtexten und -bildern selbst ablesen. Für seine Rekonstruktion bedarf es zunächst mühsamer (Archiv-)Recherchen und dazu des Glücks, um die richtigen Quellen auszuwerten. Als ich zum ersten Mal im Nachlass des Fernsehfilmregisseurs Fritz Umgelter im Archiv der Akademie der Künste stöberte, wurde mir das Potenzial einer historisch orientierten Arbeit über *Am grünen Strand der Spree* bewusst. Dennoch zeigte sich eine

entscheidende Lücke: Es fehlte der Nachlass von Hans Scholz, ohne den das Projekt in dieser Form nicht realisierbar gewesen wäre. Das änderte sich 2018, als das Archiv der Akademie der Künste die Scholz-Sammlung der Forschung zur Verfügung stellte. Über diesen speziellen Fall hinaus, ist die Kulturgeschichte der frühen Bundesrepublik prinzipiell ein fruchtbares Feld für detaillierte und quellenbasierte Forschungen. Seit 1945 wurde in Westeuropa kein Archivbestand kriegsbedingt zerstört. Telefonanschlüsse waren nicht in jedem Haushalt verfügbar, die Gesprächsqualität nicht immer zufriedenstellend und die Kosten hoch, weshalb die Briefkultur noch in den späten 1950er Jahren stark verbreitet war. Dabei war der Gebrauch einer Schreibmaschine eine Selbstverständlichkeit, selbst in privaten Korrespondenzen. Da das Entziffern von Handschriften mit einem hohen Zeitaufwand verbunden ist, steigert die Schreibmaschine nicht nur die Effizienz der damaligen Schreiber:innen und Leser:innen, sondern auch heutiger Forscher:innen. Gleichzeitig gibt die Materialität der Typoskripte samt Streichungen, Korrekturen und Randnotizen oft wertvolle Hinweise auf die Verfasstheit der Autor:innen. Ebenso selbstverständlich war es, Durchschlag- und Kohlepapier zu benutzen, um Kopien anzufertigen: Sollte also ein Brief im Nachlass der Adressat:innen nicht enthalten sein, ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass er sich im Nachlass der Absender:innen finden lässt. Ferner war es üblich, Meinungen zu Büchern und Filmen auf dem Postweg mitzuteilen. Dort, wo wir heute Kommentare im Internet schreiben und lesen, griffen die Leser:innen und Zuschauer:innen nicht selten zur Feder oder der erwähnten Schreibmaschine. Nichtsdestoweniger war die Anzahl an Briefen, Notizen, Entwürfen usw. sicherlich kleiner als die Unmengen an E-Mails und Nachrichten, die wir heute verfassen. Allein wegen der Papier- und Portokosten sowie der Wegzeiten zur Post und Briefkästen konnte man nicht unendlich (oft) schreiben. Groß war auch der Drang zur Archivierung, was aufgrund der analogen und überschaubaren Kommunikationsmedien mit einfachen Mitteln zu erreichen war. Für gewöhnlich beauftragten Personen des öffentlichen Lebens Pressedienste, die ihnen in regelmäßigen Abständen Zeitungsausschnitte mit Berichten über sie selbst und ihre Arbeiten zuschickten. Hans Scholz hatte die Gewohnheit, diese zusätzlich mit eigenen handschriftlichen Kommentaren zu versehen. Von einer solchen Quellenlage werden Forscher:innen im Hinblick auf die Untersuchung des elektronischen und digitalen Zeitalters nur träumen können.

Vor dem Hintergrund dieser unglaublichen Fülle an persönlichen Quellen, die in deutschen Archiven lagern, ist es gleichsam bemerkenswert, dass die Geschichte der westdeutschen ‚Vergangenheitsbewältigung‘ nach wie vor von der Forschung zu politischen Institutionen, Personen des öffentlichen Lebens sowie vielfach veröffentlichten Kulturtexten dominiert wird. Die Forschungsliteratur zur juristischen Aufarbeitung von NS-Verbrechen, zu personellen und institutionellen

Kontinuitäten zwischen dem NS-Staat und der Bundesrepublik sowie zu öffentlichen Debatten und Repräsentationen von Gewalt ist kaum noch zu überblicken. Gleichwohl existieren auch Arbeiten, die die Erinnerungsgeschichte ‚von unten‘ untersuchen – Lutz Niethammer analysiert beispielsweise den Umgang mit der NS-Vergangenheit auf der Grundlage der *oral history*. Weitere ‚von unten‘ verfasste Erinnerungsgeschichten präsentieren u. a. Konrad Jarausch in *Zerrissene Leben* und Hanne Leßau in *Entnazifizierungsgeschichten*. Während Jarausch die verschiedenen Sichtweisen auf die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts anhand von privaten Tagebüchern rekonstruiert, untersucht Leßau die individuellen Auslegungen der Entnazifizierung auf der Grundlage von Entnazifizierungsfragebögen und privaten Korrespondenzen. Derartige Analysen erinnerungsgeschichtlicher Mikroprozesse sind allerdings vergleichsweise selten und bedienen sich in der Regel auf biografischer Ebene konstruierter Erklärungsansätze. Meine Herangehensweise besteht hingegen darin, die Mikrogeschichte eines Ereignisses des kulturellen Gedächtnisses zu erzählen; in diesem Sinne schreibe ich die Biografie eines Kulturtextes in seinem medialen Umfeld.

Die sozialen und medialen Praktiken wiederum, die die Herstellung und Nutzung des kulturellen Gedächtnisses begleiten, sind in der Öffentlichkeit größtenteils unsichtbar. So spielte sich beispielsweise die Mehrheit der kaum wahrgenommenen Ermittlungen gegen NS-Täter:innen hinter verschlossenen Türen ab, unter Ausschluss der Medienöffentlichkeit. Ob und wie Hunderte von Mitarbeiter:innen der Staatsanwaltschaften, Polizeidienstellen und Gerichte über die Vernichtung der Jüd:innen sowie die Massenmorde an anderen Gruppen der Zivilbevölkerung sprachen, lässt sich kaum noch rekonstruieren. Ähnlich steht es um die interne Kommunikation der Verlage und Rundfunkanstalten. Zwar können wir problemlos auf die Bücher und Filme zurückgreifen, in denen Kriegsverbrechen thematisiert werden und die auch gedruckt bzw. gedreht wurden – welche Manuskripte die Verleger und Produzenten aber nicht herstellen ließen und wie sie darüber sprachen, lässt sich nur in Bruchteilen ermitteln. Folglich gewährt die erstaunlich gute Quellenlage zu *Am grünen Strand der Spree* einen einzigartigen Einblick in diese verborgene Welt des Aushandlungsprozesses des kulturellen Gedächtnisses. Obwohl das fiktive Tagebuch von Jürgen Wilms die Thesen über das Beschweigen und Verdrängen der NS-Kriegsverbrechen in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit auf den ersten Blick nicht widerlegt – ein unbeteiligter Soldat beobachtet ein Massaker, das hauptsächlich von Nicht-Deutschen verübt wird, und äußert seine Betroffenheit –, offenbart die Geschichte von *Am grünen Strand der Spree* zahlreiche Risse im Bild des Beschweigens und Verdrängens. In diesem Sinne sind die Diskussionen im Verlag und in den Rundfunkanstalten sowie die sehr unterschiedlichen Reaktionen der Leser:innen, Hörer:innen und Zuschauer:innen als das wohl aussagekräftigste Material zu behandeln, das es in diesem

Zusammenhang zu untersuchen gilt, da es einen Einblick in eine unterschwellige Erinnerungskultur gewährt, die auf der Oberfläche der Medienöffentlichkeit kaum in Erscheinung tritt – eine Form der Erinnerung, die ich als ‚subkutaner Gedächtnis‘ bezeichne.

In seiner grundlegenden Studie zum kollektiven Gedächtnis stellt Maurice Halbwachs fest, dass Erinnerung in bestimmten ‚sozialen Rahmen‘ entstehe – in der deutschen Sprachfassung wurde *les cadres sociaux* etwas umständlich mit ‚sozialen Bedingungen‘ übersetzt. In Bezug auf *Am grünen Strand der Spree* lenkt das Konzept des Soziologieklassikers unsere Aufmerksamkeit auf folgende Fragen: Wie und in welchen Rahmen schufen Kultur- und Medienvertreter:innen die Darstellung eines grausamen Massenmordes, der von Mitgliedern der eigenen Gesellschaft verübt wurde? Wie und in welchen Rahmen wurde diese Schilderung wahrgenommen? Während bei Halbwachs hauptsächlich die Klassen-, Religions- und Familienzugehörigkeit von Individuen zur ‚Rahmung‘ des Gedächtnisses beitrug, bedarf der Begriff heute einiger Ergänzungen. Gewiss spielt der familiäre oder soziale Hintergrund von Akteur:innen eine bedeutende Rolle in der Wahrnehmung der Vergangenheit – sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene. Für den Umgang mit den Darstellungen des Massakers von Orscha sind aber auch ‚diskursive Rahmen‘ von Belang: Welche Themen wurden damals in der Öffentlichkeit diskutiert? Wie wurde über die deutschen Verbrechen in Osteuropa gesprochen? Wie veränderten sich die Diskurse über den Umgang mit der NS-Vergangenheit zwischen Manuskriptabgabe und Fernsehfilmpremiere? Ferner die ‚medialen Rahmen‘ (Erl, „Erinnerungskultur und Medien“ 19): Welchen Stellenwert hatten Bücher einzelner Verlage auf dem Buchmarkt? Welche erinnerungskulturelle Funktion wurde dem älteren Medium des Radios respektive dem jungen Medium des Fernsehens zugesprochen? Neben der Erfassung besagter sozialer, diskursiver und medialer Rahmen der Schilderung des Massakers von Orscha geht es mir um ihre Historisierung. Rezeptionsästhetiker:innen, allen voran Hans Robert Jauss („Literaturgeschichte“), forderten bereits in den 1970er Jahren, die jeweiligen Gegenwarten von Leser:innen und Betrachter:innen zu berücksichtigen. Dieses Desiderat hat nach wie vor nichts an seiner Aktualität eingebüßt.

Die Mikrogeschichte der Erinnerungskultur konzipiere ich daher als Zusammenführung von vier Ansätzen der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsfor schung. Erstens befassen sich die in diesem Feld tätigen Wissenschaftler:innen mehrheitlich mit hermeneutischen Analysen kultureller Repräsentationen von Geschichte. Das geht auf die u. a. von Aleida Assmann (*Der lange Schatten* 54) formulierte Annahme zurück, das kulturelle Gedächtnis sei an materielle Träger gebunden und werde über Symbole und Zeichen vermittelt. In der Forschungspraxis wird dieser Gedanke in unzähligen Literatur-, Film-, Kunst-, Museums-, Ritualanalysen usw. umgesetzt. Trotz zahlreicher Stimmen in der Holocaustfor-

schung, die den Begriff der Repräsentation kritisch hinterfragen (Friedländer; Ehrenreich und Spargo), insbesondere in Bezug auf traumatische Erinnerungen (Golańska, *Affective*),¹¹ wird er die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung vermutlich noch lange dominieren. Selbst wenn wir uns vom ‚repräsentationalen‘ Denken lösen wollten, ist es immer noch Ausgangspunkt der Kritik. „Anstatt uns zu einem authentischen Ursprung zu führen oder uns einen nachprüfbaren Zugang zum Realen zu ermöglichen,“ konstatiert Andreas Huyssen (5), „basiert die Erinnerung [...] selbst auf Repräsentation.“ Folglich löst sich auch die vorliegende Studie nicht von diesem Paradigma. Ich verstehe sie aber als Intervention in die *memory studies*, um den vorherrschenden hermeneutischen Ansatz um Aspekte der Herstellung und Nutzung von erinnerungskulturell relevanten ‚Repräsentationen‘ zu erweitern.

Zweitens hielten jüngst Ansätze der globalen und transkulturellen *memory studies* Einzug in die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung (u. a. Assmann und Conrad; Inglis; Young N.). Sie reflektieren die Diskussion über die Globalisierung der Erinnerung an den Holocaust, die zunächst von Daniel Levy und Natan Sznaider angestoßen und später von Michael Rothberg fortgesetzt wurde. Diesen Thesen möchte ich nicht widersprechen. Je mehr wir uns aber berechtigterweise mit der Globalität von Erinnerungskulturen beschäftigen – was angesichts der Etablierung der postkolonialen und transkulturellen Studien auch immer häufiger zu beobachten ist –, desto weniger konzentrieren wir uns auf den konkreten Ablauf und die historische Dimension dieser Prozesse. Dabei sind die Global- und die Mikrogeschichte nicht zwangsläufig als Gegensätze zu begreifen (Epple; de Vries J.). Den Vertreter:innen beider Ansätze ist nämlich gemein, die Dominanz der Nationalgeschichten durchbrechen zu wollen: Während die Globalgeschichte nach transkulturellen Erklärungsmustern sucht, konzentriert sich die Mikrogeschichte auf individuelle und lokale Prozesse, die quer durch national relevante Kategorien verlaufen. Dazu gehören persönliche Handlungsräume, medialisierte Kommunikationswege oder sozialstrukturelle Bedingungen in Bezug auf das kollektive Gedächtnis.

Drittens möchte ich auf ein Desiderat eingehen, das sich in der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung häufiger wiederholt. Mithilfe einer mikrohistorischen Untersuchung der einzelnen Fassungen von *Am grünen Strand der Spree* beabsichtige ich – mit Wulf Kansteiner gesprochen („Finding Meaning“ 180) – die „soziologische Grundlage der historischen Repräsentation zu be-

11 In der Einführung und im ersten Kapitel ihres Buches präsentiert Dorota Golańska (*Affective*) eine umfangreiche Übersicht des Forschungsstandes zur Kritik des Repräsentationsmodells in Bezug auf die Präsenz von traumatischen Erinnerungen in der (Erinnerungs-)Kultur.

leuchten“. Zu Recht fordern viele Forscher:innen eine stärkere Berücksichtigung der Rezeption, denn ein Zusammenhang zwischen kulturellem Gedächtnis und medialisierter Erinnerung besteht nur dann, wenn letztere auch ‚wahrgenommen‘ wird (Törnquist-Plewa u. a. 3). Dabei geht es nicht zwangsläufig um den ‚Einfluss‘ des Romans oder des Films auf das kollektive Gedächtnis. Diese einseitige Beziehung wird neuerdings in Zweifel gezogen – zugunsten der These, dass auch Rezipient:innen ihre Vorstellungen auf Kulturtexte projizieren (Moller; Rauch; Garncarz).

Vierstens ist *Am grünen Strand der Spree* kein anspruchsvolles Werk, sondern ein Stück Populärkultur, das sich an ein Massenpublikum richtete. Dies ist insofern bedeutend, als sich die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung oft mit künstlerisch ambitionierten Werken befasst, deren gesellschaftliche Wahrnehmung aber kaum über die Feuilletons großer Zeitungen hinausreicht. Im Gegensatz dazu handelt diese Fallstudie von einem Beispiel medialisierter ‚Populärerinnerung‘. Alison Landsberg (*Prosthetic Memory* 2) zufolge sind es gerade solche Vergangenheitsbilder, die Individuen Geschichte nahebringen. Ohne dieser These widersprechen zu wollen, stelle ich hier allerdings das gegenteilige Verhältnis in den Mittelpunkt. In der frühen Bundesrepublik hatten so gut wie alle erwachsenen Bürger:innen individuelle Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg. Millionen ehemaliger deutscher Soldaten wussten sehr genau, was in den besetzten Gebieten geschehen war, so dass die Funktion von Kriegsliteratur oder -filmen vielmehr in der Bereitstellung kollektiver Narrative bestand, mithilfe derer unbequeme Erinnerungen sinnstiftend gedeutet werden konnten.¹²

Disziplinär ist diese Studie schwer zu verorten. Laut Christina von Hodenberg („Expeditionen“ 26–27) würden mediengeschichtliche Themen gleichermaßen von Historiker:innen wie von Medien- und Kommunikationswissenschaftler:innen bearbeitet, die aufgrund unterschiedlicher Forschungsfragen, Ansätze und Methoden aber oft aneinander vorbeiredeten. Derartige Diskussionen über disziplinäre Zuordnungen finde ich ähnlich wie von Hodenberg wenig zielführend. Ich gehe von meinem Forschungsobjekt aus, also von der Schilderung des Masakers von Orscha in den unterschiedlichen Fassungen von *Am grünen Strand der Spree*, und untersuche es mit allen der interdisziplinären Erinnerungsforschung zur Verfügung stehenden Methoden und Techniken. Auch das ist eine Prämisse der Mikrogeschichte, die geschichts- und sozialwissenschaftliche Methoden miteinander verbindet.

¹² Für die Literatur siehe u. a. Norman Ähtlers Monografie *Generation in Kesseln*, für Fernsehfilme vgl. u. a. Christoph Classens *Bilder der Vergangenheit*.

Bewegungen der Erinnerungskultur

Die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung erlebt derzeit, wie Ann Rigney konstatiert, eine Schwerpunktverschiebung vom ‚Produkt‘ zum ‚Prozess‘ („Cultural Memory“ 68). Das kulturelle Gedächtnis existiert nicht, es ‚passiert‘ – im doppelten Wortsinn von ‚Geschehen‘ und ‚Vorbeigehen‘; das Gedächtnis ‚wandert‘ und ‚bewegt sich‘. Bereits vor zwanzig Jahren äußerte Annette Kuhn diesen Gedanken in Bezug auf die Erinnerungskultur, doch erst im Zuge intensiver Migrationsströme und immer ‚flüchtigerer‘ Gegenwarten (Bauman) gewann er an Bedeutung. Diese Idee fügt sich in die erfolgreichen *travelling concepts* von Mieke Bal, die *travelling theory* von Edward Said, sowie die *travelling cultures* von James Clifford ein (Neumann und Nünning). Im Zusammenhang mit Letzterem betont Astrid Erll, dass „jede kulturelle Erinnerung ‚wandern‘ und sich bewegen muss, damit sie ‚am Leben bleibt‘, Individuen und Gruppen beeinflusst“ („Travelling Memory“ 12).¹³ Rigney fügt hinzu, dass nur diese Erinnerungen, die „durch Medien wandern und von diversen Akteuren angeeignet werden“ (*The Afterlives* 51–53), für das kulturelle Gedächtnis produktiv seien. Beide Autorinnen betrachten ihre Forschungsobjekte sehr gründlich und in ‚hoher Auflösung‘, allerdings im Weitwinkelobjektiv: Rigney fragt nach dem langen Nachleben von Walter Scotts Literatur, und Erll untersucht das ‚wandernde Gedächtnis‘ der *Odyssee* in seinem globalen Ausmaß. Im Gegensatz dazu erfasse ich das Auf- und Abtauchen von *Am grünen Strand der Spree* und der Schilderung der Ermordung der sowjetischen Jüd:innen wie in einer Nah- bzw. Detailaufnahme. Im Vergleich zu den Wandlungen, die im Fokus der globalorientierten Erinnerungsforschung stehen, handelt es sich hierbei um geradezu molekulare ‚Schwingungen‘, die auf der untersten Ebene der Erinnerungskultur zum Vorschein treten.

Derlei kleinste Gedächtnisbewegungen sind schon auf individueller Ebene zu erkennen: Hans Scholz, der anlässlich unterschiedlicher Feierlichkeiten – wie etwa der Verleihung des Heinrich-Stahl-Preises der Jüdischen Gemeinde oder der Aufnahme in die Akademie für Sprache und Dichtung – seine Biografie vorstellen musste, tat dies jedes Mal auf andere Weise. Er passte seine Erzählung seinem jeweiligen Publikum an, was in der Diskursanalyse als *framing* bezeichnet wird und in der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung dem Begriff der Halbwachs’schen ‚Rahmen‘ entspricht. So betonte Scholz bestimmte Episoden seiner Biografie immer wieder, wie etwa seine Verweigerung der Mitgliedschaft in der Reichskunstkammer, andere hingegen, darunter seine freiwillige Meldung zur Wehrmacht, erwähnte er nur zu bestimmten Anlässen und kommentierte sie

¹³ Betonung im Original.

zudem unterschiedlich. Abhängig von seinem Publikum stellte er sich als Maler, als Schriftsteller, als Intellektueller oder gar als Kneipengänger vor. Wir können derartige Strategien moralisch unterschiedlich werten, doch die Tatsache, dass Menschen – Scholz stellt hier keine Ausnahme dar – divergierende Elemente ihrer Vergangenheit selektiv kommunizieren, zeugt von der Flexibilität des individuellen Gedächtnisses, das sich an externe Erwartungshaltungen anpasst.

Seine Erlebnisse verarbeitete Scholz im Romanmanuskript. Dann nahmen die Lektor:innen im Verlag einige Änderungen vor, und im Zuge der Produktion von Hörspiel und Fernsehserie folgten weitere Überarbeitungen. Was den Zuschauer:innen schließlich im Fernsehen präsentiert wurde, lässt sich nur noch bedingt darauf zurückführen, was Scholz in Orscha gesehen hatte. Und dennoch äußerte er sich nach der Ausstrahlung so, als handele es sich um die Verfilmung seiner Memoiren (Scholz, „Der Autor“). Die Darstellung des Massakers von Orscha wird also zwischen den Texten und Bildern bewegt und kehrt dann wieder zum Urheber dieser konkreten Erinnerungen zurück. Was genau Scholz vor dem Fernseher dachte, und ob er die Szene oder Teile davon tatsächlich mit seinen Erinnerungen gleichsetzte, können wir selbstverständlich nicht wissen; in der Sozialpsychologie geht man aber davon aus, dass individuelle Erinnerungen durchaus von medialen Geschichtsbildern geprägt werden können (Welzer 185–207).

Betrachtet man *Am grünen Strand der Spree* aus einer breiteren Perspektive, wird schnell klar, dass es sich um einen „außergewöhnlichen Normalfall“ (Hiebl und Langthaler 12) handelt. Der Medienkomplex repräsentiert den Großteil der Kulturproduktion, der keine politischen Debatten hervorrief, wenn überhaupt nur eine geringe Zahl an nachfolgenden Autor:innen beeinflusste und selten erforscht wurde. In diesem Sinne haben wir es mit einem recht durchschnittlichen Werk der westdeutschen Kulturgeschichte zu tun. Ferner war Scholz keinesfalls der Erste, der die deutschen Kriegsverbrechen literarisch verarbeitete. Heinrich Böll etwa spricht in *Der Zug war pünktlich* [1949] von galizischen Ortschaften, die „nach Pogrom riechen“ (27). Auf seiner Reise gen Osten denkt sein Protagonist Andreas mehrmals „an Czernowitz, und er betet besonders für die Czernowitzer Juden und für die Lemberger Juden, und in Stanislaw sind auch sicher Juden, und in Kolo-meja“ (Böll, *Der Zug* 39). Mehr wird über den Massenmord an den osteuropäischen Jüd:innen nicht gesagt – auch lässt sich dies nur aus dem Kontext schließen, zumal diese Gedanken im Zusammenhang mit seinen Betrachtungen über das Sterben aufkommen. Auf diese Weise sagt Böll, was er streng genommen nicht ausspricht, nämlich dass die Jüd:innen aus Galizien inzwischen tot sind. Ein anderes Beispiel wäre Paul Verhovens Film *Ich weiß, wofür ich lebe* [1955], der von einer Frau handelt, die zwei jüdische Kinder aus Osteuropa großzieht. In „unpopulären Rückblenden“, wie es damals hieß, wird zwar gesagt, dass die Eltern

der Kinder getötet wurden, am Ende aber wird „wieder einmal alles in Watte gepackt, verdrängt, und [...] in ein freundliches Ende gefunden“ (Anonym, „Neu in Deutschland“; Anonym, „Probleme verspielt“).¹⁴ Im Gegensatz zu solchen in der Öffentlichkeit lediglich unterschwellig aufscheinenden Bruchstücken der kulturellen Erinnerung an die Ermordung der osteuropäischen Jüd:innen enthielt *Am grünen Strand der Spree* die mit Abstand ausführlichste Beschreibung eines Massenmordes während des Zweiten Weltkrieges. Bis heute lassen sich in der deutschen Literatur nur wenige vergleichbare Passagen finden; in der Weltliteratur füllte Jonathan Littell diese ‚Lücke‘ mit seinem monumentalen Täterroman *Die Wohlgesinnten* [franz. Orig. 2006, dt. Übers. 2008].

Der ambivalente Charakter von *Am grünen Strand der Spree* scheint für den westdeutschen Umgang mit der jüngsten Vergangenheit nicht ungewöhnlich zu sein. Eine Sichtung der Forschungsliteratur über die bundesrepublikanische ‚Vergangenheitsbewältigung‘ offenbart schnell, dass es *die eine* westdeutsche Erinnerungskultur nicht gab. Viele politische und gesellschaftliche Prozesse verliefen parallel zueinander, und die entscheidenden Wendungen erfolgten vermutlich irgendwo in Zwischenräumen. Zudem haben wir es mit der Politik der Regierung unter Konrad Adenauer zu tun, die sich der Aufarbeitung der Vergangenheit programmatisch in den Weg stellte.¹⁵ Nicht ohne Grund sprach Theodor W. Adorno in seinem berühmten Vortrag „Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?“ (11) vom „Vergessen“ und vom „Verdrängen des Gewußten oder halb Gewußten“. Die These vom Verdrängen forcierten Alexander und Margarethe Mitscherlich, die 1967 ihren psychoanalytisch untermauerten Essay *Die Unfähigkeit zu trauern* veröffentlichten. Später prägte Hermann Lübbe den Begriff des kommunikativen Beschweigens für den stillen und dennoch konstruktiven Umgang der Nachkriegsgesellschaft mit den deutschen Kriegsverbrechen.

Das ‚Verdrängen‘ und ‚Beschweigen‘ umfasst aber nicht das ganze Bild des bundesrepublikanischen Umgangs mit der NS-Geschichte, zumal auch die zahlreichen strafrechtlichen Maßnahmen erwähnt werden müssen. Zwischen 1950 und 1960 leiteten die westdeutschen Staatsanwaltschaften mehr als 7.000 Ermittlungen gegen NS-Täter ein (Eichmüller 626). 1958 wurde der seinerzeit wohl bekannteste Fall – die Ermordung litauischer Jüd:innen durch das Einsatzkommando Tilsit – vor dem Ulmer Landgericht verhandelt (Fröhlich). Eine Folge-

¹⁴ Aufgrund der pandemiebedingten Zugangsbeschränkungen 2020/2021 ist es mir nicht gelungen, den Film im Archiv zu sichten, weshalb ich mich hier auf zeitgenössische Rezensionen beschränken muss.

¹⁵ Berichtigtes Beispiel für den Umgang der Regierung Adenauer mit der NS-Vergangenheit ist der Fall von Hans Globke, Chef des Bundeskanzleramtes, der für seine Tätigkeit als Ministerialrat im Nationalsozialismus der Mittäterschaft im Holocaust beschuldigt wurde (Bästlein).

erscheinung u.a. dieses Prozesses war die Gründung der Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung Nationalsozialistischer Verbrechen in Ludwigsburg (Krösche). Nichtsdestoweniger wurde gegen die bedeutende Mehrheit der NS-Täter:innen nie ermittelt, und nur ein Bruchteil der eingeleiteten Ermittlungen endete mit Verurteilungen (Fulbrook 355). Ferner konnten die meisten Verurteilten auf vorzeitige Entlassungen hoffen (Eichmüller). In der frühen Bundesrepublik existierte Verdrängung neben Aufarbeitungsversuchen, je nachdem, welche – juristische, politische, mediale oder gar familiäre¹⁶ – Ebenen wir in Betracht ziehen (Berghoff 97). In diesem Sinne führt die Untersuchung nur einzelner Bereiche zu jeweils anderen Schlussfolgerungen.

Zu wesentlichen Umbrüchen in der westdeutschen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit kam es erst in den 1960er Jahren. Das „Herzstück deutscher Vergangenheitsbewältigung“ (Reichel 10) waren die großen NS-Prozesse, allen voran der Frankfurter Auschwitz-Prozess. Bald schon befassten sich Kulturschaffende mit den Geschehnissen, beispielsweise Peter Weiss in seinem Drama *Die Ermittlung* [1965]. Im Gegensatz zu anderen Medienereignissen im Zusammenhang mit der ‚Vergangenheitsbewältigung‘, wie etwa die Fernsehübertragung des Eichmann-Prozesses oder die Ausstrahlung der amerikanischen Serie *Holocaust* [1978/9], wird *Am grünen Strand der Spree* nur von vereinzelter Forscher:innen als relevante Etappe im Umgang mit dem NS-Erbe anerkannt. Wie konnte eine plurimediale, in den Massenmedien verbreitete Darstellung eines deutschen Kriegsverbrechens keinerlei langfristige Konsequenzen für die Erinnerungskultur nach sich ziehen? Bei der Bewegungsmetaphorik bleibend, scheint es, als seien die Schilderung des Massakers von Orscha sowie der gesamte Medienkomplex *Am grünen Strand der Spree* in eine Sackgasse der Erinnerungskultur geraten. Die durch Roman, Hörspiel und Fernsehserie vermittelte Erinnerung an die Ermordung der sowjetischen Jüd:innen hörte schnell auf zu ‚wandern‘ oder gar zu ‚schwingen‘ – und blieb stattdessen stehen. Wie kam es dazu? Bewegt sich *Am grünen Strand der Spree* aufgrund weiterer Wandlungen der Erinnerungs- und Medienkultur nun möglicherweise wieder aus dieser Sackgasse heraus?

Die Remedialisierung der Erinnerungskultur

Die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart erfordert eine Medialisierung von Geschichte, denn das kollektive Gedächtnis ist auf Medien – im Sinne von ex-

¹⁶ Neben den in Fußnote 5 erwähnten Arbeiten sind hier u. a. die Forschungen von Niethammer, Reifenberger oder Rürup zu nennen.

ternen Trägern – angewiesen und ohne sie nicht denkbar. Schon Halbwachs kam zu dieser Erkenntnis und argumentierte, Gedächtnis würde erst im Kommunikationsakt entstehen. Das Verhältnis zwischen Medien und kollektiver Erinnerung wurde daraufhin mehrmals diskutiert – oft auch unter Verweis auf Benedict Anderson, der den Zusammenhang zwischen national imaginierten Geschichtsbildern und der Entwicklung der Massenmedien aufzeigte.

Die Geschichte wird nicht nur remedialisiert, sondern auch prämedialisiert, wie Astrid Erll (*Kollektives Gedächtnis* 160) in Anlehnung an Richard Grusin schreibt. Bestimmte Motive werden gerade deshalb oft remedialisiert, weil sie schon prämedialisiert wurden. Wir haben es mit einer kreis- oder spiralförmigen Bewegung zu tun, in der einzelne Bilder und Begriffe durch bereits existierende Vor-Bilder und Vor-Begriffe geprägt und anschließend reaktiviert werden. Die mit Blick auf die Erinnerungsforschung offensichtlichen Vorteile dieses dynamischen Modells erlauben es mir, den Medienkomplex *Am grünen Strand der Spree* als Prozess der Prä- und Remedialisierung zu betrachten. Im Gegensatz dazu geht das Konzept der Adaption – selbst in seiner prozessualen Auffassung (Hutcheon) – von einem grundsätzlich linearen Ablauf aus, in dem ein Werk als Reaktion auf ein Vorheriges entsteht. Das kulturelle Gedächtnis verläuft aber nicht linear, es ist vernetzt, verzweigt und es zirkuliert.

Der Gedanke eines genuinen Zusammenhangs zwischen Medien und kulturellem Gedächtnis stellt ferner den Kern der Theorie von Aleida und Jan Assmann dar. Geprägt von technologischem Determinismus schlägt der Assmannsche Ansatz ein Modell der Gedächtnisgeschichte vor, das sich nach den medientechnischen Innovationen, etwa der Erfindung der Schrift, des Buchdrucks oder der Fotografie, richtet (Assmann, „Zur Mediengeschichte“). Nun kam *Am grünen Strand der Spree* in einer entscheidenden medienhistorischen Epoche heraus, denn das Fernsehen war im Kommen; wenn auch die Medienrevolution zum Ende der 1950er Jahre nicht so augenscheinlich war wie sie es aus heutiger Sicht ist. Während sich die Ankunft des neuen Mediums vor allem am Kinomarkt niederschlug, hatte es auf die Verkaufszahlen von Büchern und Zeitungen sowie die Hörfunknutzung zunächst nur einen unerheblichen Einfluss (Meyen; Institut für Demoskopie 79–82). Mit Blick auf die vorliegende Studie stellt sich daher die Frage, wie sich die zeitgenössischen technologischen Veränderungen auch auf die Erinnerungskultur auswirkten.

Laut Andrew Hoskins („New Memory“) beeinflusst jedes neu auftretende Medium bereits existierende Erinnerungsmodi. Das zeigt Hoskins u.a. am Beispiel des Übergangs von elektronischen zu digitalen Medien, also vor allem vom Fernsehen zum Internet. Während in der elektronischen Phase einige wenige große Medieninstitutionen das Massenpublikum kontrollierten, verteilen sich in der digitalen Phase die Kräfte auf mehrere, miteinander konkurrierende Institu-

tionen sowie auf weltweit verstreute und unbestimmbare Nutzer:innen. Hoskins erläutert diesen Unterschied am Beispiel der Kriegsberichterstattung. In der elektronischen Phase stehen Fragen nach Sichtbarmachung und Vermittlung des Krieges an die Öffentlichkeit im Mittelpunkt. In der digitalen Phase geht es wiederum um die Gestaltung des Krieges für die Medien sowie die Gestaltung der Medien für den Krieg. Die Nutzer:innen bilden dabei „affektive Netzwerke“ anstelle einheitlicher Öffentlichkeiten (Hoskins, „The Mediatization“ 669). Der Großteil der heutigen Forschung konzentriert sich auf die medientechnologischen Entwicklungen der letzten Jahre bzw. Jahrzehnte. Die Anfänge der Epoche des Fernsehens, als das medial vermittelte Geschichtsbild zu einer Alltagserfahrung westlicher Gesellschaften avancierte, werden hingegen seltener in Betracht gezogen. Stewart Anderson und Wulf Kansteiner (446) behaupten sogar, dass das westdeutsche Fernsehen bis 1967 „weder die ‚Kriegsverbrechen‘ noch [...] die Kriminellen visualisierte“. Dieser These ist deutlich zu widersprechen. Das bundesrepublikanische Fernsehen entwickelte sich bereits an der Wende der 1950er zu den 1960er Jahren zu einem Medium gesellschaftlicher Debatten und leistete einen Beitrag zur Etablierung neuer Geschichtsbilder (Classen; Keilbach, „Zeugen“; Bösch, „Geschichte“). Dank serieller Formate konnte die Aufmerksamkeit des Publikums über mehrere Tage und Wochen gehalten werden. Auch folgten der Ausstrahlung von *Am grünen Strand der Spree* im Frühjahr 1960 u. a. die Dokumentationsreihe *Das Dritte Reich* [1960/1961] und die Berichterstattung zum Eichmann-Prozess [1961] (Bösch, „Das Dritte Reich“; Keilbach, „Eine Epoche“).

In diesem Sinne spiegelt *Am grünen Strand der Spree* nicht nur die rasante Karriere des Fernsehens wider, sondern auch den Aufstieg der Populärliteratur in der Nachkriegszeit sowie den langsamen Untergang des Fortsetzungsromans und des Hörspiels. Vor dem Hintergrund dieser Medienentwicklung vollzog sich der Wandel der westdeutschen Erinnerungskultur. Nichtsdestoweniger ist in Anlehnung an die Wissenschafts- und Technologiestudien zu überlegen, inwiefern die Medientechnologien über die Dynamik der Erinnerungskultur mitentscheiden. Freilich handelt es sich dabei um keinen neuen Gedanken, zumal bereits Platon im *Theaitetos* (197c–d) das Zusammenspiel zwischen Medien und Gedächtnis diskutierte – so entscheide nämlich die Wachshärte über die Beständigkeit von Erinnerungen, die auf einer Wachstafel verschriftlicht werden. Diese klassische Metapher lässt sich wörtlich deuten – es geht nicht nur um die Medialität von Gedächtnis, sondern auch um seine Materialität. Für das 20. Jahrhundert bedeutet dies, dass wir uns den technischen Aspekten von Erinnerungsmedien intensiver widmen sollten: Ist die Auflage zu gering, der Empfang zu schlecht, das Bild zu unscharf, wird sich das medial vermittelte Geschichtsbild schlecht durchsetzen können, und zwar unabhängig von seinem Inhalt.

In der Diskussion um die Remedialisierung als Grundlage der Erinnerungskultur möchte ich darüber hinaus die ‚Plurimedialität‘ hervorheben. *Am grünen Strand der Spree* birgt großes Potenzial für eine historische Untersuchung der ‚Wanderung‘ desselben Stoffes zwischen unterschiedlichen Medien. Heck, Lang und Scherer betonen die Einzigartigkeit des Medienkomplexes, der ihrer Ansicht nach nur mit Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* [1931] und seinen zeitnahen Hörfunk- und Filminszenierungen zu vergleichen sei. Mehrfache Adaptionen desselben literarischen Stoffes für Rundfunk und Kino waren in der frühen Nachkriegszeit allerdings nicht ungewöhnlich. Hierzu gehört etwa Gerhard Hauptmanns *Die Ratten* [1911] – ein Stück, das nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges mit drei Hörspielinszenierungen und vier Verfilmungen, darunter zwei amerikanischen, bedeutend an Popularität gewann (Schauding). Ein anderes Beispiel ist Theodor Plieviers Bestseller *Stalingrad*, der unmittelbar nach dem Krieg als Buch erschien [1945], dreimal für den Hörfunk [zweimal 1948 und einmal 1953] und später fürs Fernsehen [1963] adaptiert wurde. Die Einzigartigkeit von *Am grünen Strand der Spree* – so Heck, Lang und Scherer – liege folglich vor allem in der relativ kurzen Zeit zwischen der Romanveröffentlichung und den Medieninszenierungen, wobei auch das für die damalige Zeit nichts Außergewöhnliches war. Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* wurde als Hörspiel [1947], kurz darauf als Theaterstück [1947] und zwei Jahre später als Film unter dem Titel *Liebe 47* inszeniert; der Roman *So weit die Füße tragen* von Joseph Martin Bauer, der wie *Am grünen Strand der Spree* 1955 veröffentlicht wurde, diente zunächst dem gleichnamigen, achteiligen Hörspiel von 1956 und anschließend der 1959 ausgestrahlten Miniserie als Vorlage. Beide Romane konkurrierten miteinander um den Fontane-Preis, der letztendlich Scholz verliehen wurde, und beide wurden auch von Fritz Umgelter verfilmt.

Neben den einzelnen Werken nahm das Publikum auch Rezensionen, Programmhefte, Plakate u. ä. wahr. ‚Plurimedialität‘ war – und bleibt – daher ein wesentlicher Bestandteil der Rezeption. Das daraus resultierende Forschungsdesiderat mehrere Medien gleichzeitig in Betracht zu ziehen, anstatt sich nur auf jeweils ein Medium zu konzentrieren, formulieren u. a. Janet Staiger und Sabine Hake. In diesem Zusammenhang bezeichnet Axel Schildt („Das Jahrhundert“) für den deutschsprachigen Raum das 20. Jahrhundert als Epoche der „massenmedialen Ensembles“. Andreas Fickers (51) ergänzt Schildts Konzept um den Gedanken, dass die Mediengeschichte kein linearer Prozess sei und das Auftreten ‚neuer‘ Medien, insbesondere des Fernsehens, einen rückwirkenden Einfluss auf die bereits existierenden Medien habe. Hinzu kommt das lange Nachleben einzelner Medienerscheinungen, das in den klassischen Narrativen der Mediengeschichte oft übersehen wird. Dementsprechend folgt die grundlegende Forschung zur Literatur-, Film- oder Theatergeschichte in der Regel einem be-

stimmten Muster: Die Geschichte einzelner Werke wird von der Idee über die Produktion bis hin zur Rezeption unmittelbar nach der Premiere besprochen. Dabei korrespondiert dieses Narrativ weder mit der Sicht der Produzent:innen noch mit der des Publikums. Bücher erscheinen in mehreren Auflagen – zunächst gebunden, danach im Taschenformat, als Hörbücher oder als E-Books. Filme werden über Monate, wenn nicht gar Jahre, gespielt – natürlich in immer abgelegeneren bzw. spezialisierteren Kinos –, bis sie auf DVD erscheinen, im Fernsehen ausgestrahlt oder über Streamingdienste angeboten werden. Theaterstücke werden immer neu aufgeführt, Kunstwerke neu ausgestellt oder digitalisiert. Für die *memory studies* ist dieses Nachleben Rigney (*The Afterlives* 51) zufolge ein Zeichen der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses, dessen Erlöschen sich wiederum am Ausbleiben von Neufassungen, Neuauflagen oder Neuinszenierungen ablesen lässt. All diese Phänomene veranschaulicht *Am grünen Strand der Spree* auf Mikroebene.

Die Tatsache, dass sich die Rezeptionsforschung meist auf nur ein Medium konzentriert (Moller; Rauch; Biltereys und Meers), hat also vor allem mit der Struktur des akademischen Feldes zu tun – vereinfacht gesagt: Literaturwissenschaftler:innen interessieren sich vor allem für Leser:innen und Filmwissenschaftler:innen für Zuschauer:innen – als mit der alltäglichen Rezeptionspraxis, im Zuge derer Menschen mehrere Medien gleichzeitig nutzen. Dabei sollte es darum gehen, „zu erklären, wie verschiedene Medien sich gegenseitig und in ihrem Zusammenspiel die Gesellschaft beeinflussen,“ wie Christina von Hodenberg („Expeditionen“ 36) auf den Punkt bringt. Beispielsweise verglichen Radiohörer:innen, die sich zur Hörspielfassung von *Am grünen Strand der Spree* äußerten, sie stets mit dem Buch; Fernsehkritiker taten dies indes seltener. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist aber anzunehmen, dass sie anderthalb Jahre zuvor Berichte über den Verlauf des Ulmer Einsatzgruppenprozesses gelesen hatten. Wenige Wochen vor der Ausstrahlung der ersten Folge der Fernsehserie hatten sie im Hessischen Rundfunk Adornos Vortrag über die Aufarbeitung der Vergangenheit hören können. So schwer sich diese Zusammenhänge im Einzelnen nachweisen lassen, dürften sie den Blick auf die Erschießungsszene in allen Fassungen von *Am grünen Strand der Spree* doch mitgeprägt haben.

Zum Aufbau des Buches: Dreimal dieselbe Geschichte erzählen

Die Idee zu diesem Buch entwickelte sich seit 2014. Nachdem ich die Darstellung des Massakers zunächst in der Fernsehserie gesehen, dann im Hörspiel gehört und schließlich im Buch gelesen hatte, wollte ich mehr darüber wissen. Schon

bald stellte sich die Forschungsliteratur zu *Am grünen Strand der Spree* als sehr spärlich heraus; tiefergründigere Erkenntnisse waren ohne Archivrecherche nicht möglich, wobei auch die Quellenlage anfangs nicht vielversprechend aussah. Das änderte sich mit der Übernahme des Scholz-Nachlasses durch das Archiv der Akademie der Künste. Auch durfte ich die Archivbestände des Hoffmann und Campe Verlags konsultieren. Die historischen Archive des SWR und WDR stellten weitere Dokumente zu Hörspiel und Fernsehfilm zur Verfügung. Ergänzende Materialien fand ich im Landesarchiv Berlin, im Bundesarchiv Militärarchiv in Freiburg sowie im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Schließlich gelang es mir dank der Hilfe der Mitarbeiter:innen der Zentralen Stelle in Ludwigsburg sowie des Staatsarchivs München, die Akten zum Massaker von Orscha ausfindig zu machen.

Parallel dazu las ich Sylvie Lindepergs Buch *„Nacht und Nebel“*. Ein Film in der Geschichte, ein schlagkräftiges und gut lesbares Beispiel für eine quellen-gesättigte Analyse eines scheinbar überschaubaren Ereignisses der Mediengeschichte. Lindeperg überzeugt mit einer präzisen Arbeitsweise und zahlreichen Querschnitten durch die Geschichte von Alain Resnais' berühmten Auschwitz-Film, den sie wie unter einem historischen Mikroskop betrachtet. Indem sie einen mikrohistorischen Ansatz für ihre Analyse wählt, untersucht sie die Geschichte von *Nacht und Nebel* nicht linear, sondern begreift die einzelnen Aufführungen und Fassungen als unterschiedliche Schichten, die sie gleichsam ein Palimpsest eine nach der anderen sorgfältig aufdeckt (Lindeperg, „Nacht“ 13). Die Forscherin entfaltet die Geschichte jeder dieser Schichten in ihrer vollen Ausführlichkeit und Komplexität, so dass am Ende eine multidimensionale Erzählung über *Nacht und Nebel* entsteht. In Lindepergs Methode erkannte ich für mich die Möglichkeit, *Am grünen Strand der Spree* zu beschreiben. In der Fülle der Quellen, die den Medienkomplex dokumentieren, ließ sich jedoch keine klare narrative Linie erkennen. Ich formulierte – und, wie man diesem Einführungskapitel entnehmen kann, formuliere immer noch – verschiedene und teils entgegengesetzte Forschungsfragen anstelle eines zentralen Forschungsproblems. Einerseits barg die Schilderung des Massakers das Potenzial, einen erinnerungskulturellen ‚Bruch‘ zu erzeugen. In einer Zeit, in der noch selten über dieses Thema gesprochen wurde, konfrontierten Buchpassage, Hörspielszene und Fernsehfilmsequenz Millionen von Rezipient:innen mit fiktionalen Bildern der Ermordung osteuropäischer Jüd:innen. Andererseits enthielt diese Darstellung zahlreiche Motive zur Rechtfertigung dieser Tat, indem Scholz etwa von lettischen Schützen schrieb und Umgelter einen psychopathischen SS-Mann hinzufügte. Mehrmals überlegte ich im Gespräch mit Kolleg:innen, was die einzelnen Fassungen von *Am grünen Strand der Spree* sowie die Quellen zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte des Medienkomplexes zu erzählen hätten. Je nachdem, aus welcher Perspektive

ich das Material las, hörte und sah, mündete es in ein anderes Narrativ – über das Verhandeln der Sagbarkeitsregeln in Bezug auf den Holocaust, über die Entwicklung der Medienlandschaft an der Wende der 1950er zu den 1960er Jahren, und schließlich über die Leerstellen in der Erinnerung an den Holocaust. Auf zahlreichen Kolloquien und Tagungen diskutierte ich über *Am grünen Strand der Spree*, bis mich eine Kommentatorin aufforderte: „Make a point.“ Ich antwortete: „There is no *one* point,“ worauf sie erwiderte: „Well, then this is your point“. Dieser kurze Austausch erinnerte mich an Thomas Bauers Essay *Die Vereindeutigung der Welt*, in welchem er bemängelt, die moderne Kultur bevorzuge eindeutige Narrative. Ähnliche Prozesse lassen sich in der Wissenschaft beobachten; so verlangt etwa insbesondere die angloamerikanische Schreibkultur nach klaren Thesen und einleuchtenden Argumenten. Nicht ohne Grund fand die erwähnte Tagungsdiskussion auf Englisch statt.

Dem Sinn von Eindeutigkeit möchte ich an dieser Stelle nicht vollends widersprechen, ohne aber gleichzeitig dem Zwang der Vereindeutigung zu verfallen. *Am grünen Strand der Spree* stellt sicherlich keine relevante Forschungslücke dar, die es unbedingt zu schließen gilt. Es gibt gute Gründe, wieso Forscher:innen dem Medienkomplex bisher andere Romane, Hörspiele und Fernsehfilme vorgezogen haben. Die Not, Forschungslücken zu ‚stopfen‘ – um sich hier einer ironischen Bemerkung von Annette Vowinckel zu bedienen – führt nicht zwangsläufig zu guten Ergebnissen. Mir geht es in der vorliegenden Studie vielmehr darum, die Schilderung des Massakers von Orscha in all ihren historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Aspekten zu ‚verstehen‘. Man könnte mir hier Haarspalterei vorwerfen, aber wie oft haben Geisteswissenschaftler:innen die Gelegenheit, eine Buchpassage oder eine Filmszene so genau unter die Lupe zu nehmen, ohne sich vor Gutachter:innen oder Prüfungskommissionen für einen mangelnden ‚Weitblick‘ rechtfertigen zu müssen? Zumal es sich bei diesem Buch nicht um eine Qualifikationsarbeit handelt, habe ich mich dazu entschlossen, dieses Risiko einzugehen.

Die Idee, dreimal dieselbe Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven zu erzählen, geht auf zwei Gespräche zurück. Das eine führte ich mit meiner Kollegin Sabine Stach, die meine Dilemmata, wie ich mit *Am grünen Strand der Spree* umgehen solle, an Tom Tykwers Film *Lola rennt* [1998] erinnerten, da „ein und dieselbe Geschichte ja unterschiedlich ausgehen könnten“. Das zweite Gespräch führte ich mit meinen Studierenden an der Lodzer Universität, nachdem sie mich fragten, wozu sie so viele unterschiedliche Kulturtheorien zu lernen hätten. Für die nächste Sitzung entwickelte ich eine Übung, in der wir ein einziges Artefakt – zunächst eine Fotografie und dann einen Kurzfilm – mithilfe verschiedener Theorien interpretierten, um am Ende festzustellen, dass wir ihm dadurch durchaus unterschiedliche Bedeutungen zuschrieben. Die Methode er-

reichte zwar ihr didaktisches Ziel, ließ mich aber zweifeln, wenn es darum ging, den Studierenden eine Antwort auf die Frage zu geben, warum in den meisten wissenschaftlichen Arbeiten ein, höchstens zwei theoretische Ansätze angewandt werden. Mir fiel keine überzeugende Erklärung ein, außer dass es die ungeschriebenen Regeln der Wissenschaft so verlangten. Die nachfolgenden Kapitel enthalten also drei Geschichten von *Am grünen Strand der Spree*, insbesondere des fiktiven Tagebuchs von Jürgen Wilms, aus drei Perspektiven verfasst. Das Ergebnis – um es an dieser Stelle vorwegzunehmen – ist weniger überraschend ausgefallen, als ich erhofft hatte. Anstatt Gegensätze zu beleuchten, ergänzen sich die Kapitel vielmehr.

Die erste Geschichte handelt von den Akteur:innen, die an der Zirkulation von *Am grünen Strand der Spree* beteiligt waren. Obwohl ich in diesem Kapitel bei den recht altmodischen Begriffen der ‚Produktion‘ und ‚Rezeption‘ bleibe, meine ich damit vielfältige Handlungen, die mit der Herstellung und Nutzung von Roman, Hörspiel und Fernsehserie zusammenhingen. Im Zentrum meiner Untersuchung stehen dabei die Strategien der Anpassung der Erschießungsszene an die damaligen Normen der ‚Vergangenheitsbewältigung‘. Um dies analytisch zu beschreiben, wende ich die Strukturationstheorie von Anthony Giddens an. Der Soziologe richtet sich gegen eine Trennung zwischen mikro- und makrosoziologischen Ansätzen, aus deren Sicht die Gesellschaft entweder als Summe individueller Handlungen oder als feste Strukturen zu verstehen sei. Giddens strebt eine Verbindung dieser Modelle an: Jede Handlung trägt zur Entstehung von Sozialstrukturen bei, die wiederum individuelle Handlungen prägen. Ein ähnlicher Prozess kommt in der Verhandlung von Sagbarkeitsregeln zum Vorschein. Während die Schilderung des Massakers von Orscha zweifelsfrei die Grenzen des Sagbaren verschob, musste sie sich gleichzeitig an genau diesen Grenzen orientieren. Dies geschah, indem alle beteiligten Akteur:innen die Regeln miteinander verhandelten. Diesen Prozess untersuche ich von der ersten Fassung des Romanmanuskripts bis hin zu den Wiederholungen des Fernsehfilms.

Die zweite Geschichte widmet sich dem Text des Romans, dem Ton des Hörspiels und den Bildern des Fernsehfilms. In Anlehnung an die Authentizitätsforschung und die Prämissen des *affective turns* überlege ich, wie die Erschießungsszene von der ‚Echtheit‘ des Ereignisses überzeugen sollte. Welche Arten von Kriegsbildern galten damals als ‚wahr‘? Weiterhin steht die Frage nach der affektiven Wirkung der Schilderung im Fokus meiner Untersuchung. Was ‚machte‘ sie mit ihren Produzent:innen und Rezipient:innen? Diese Überlegungen gehen mit einem *close reading* der entsprechenden Passagen im Buch sowie der Szenen in Hörspiel und Fernsehfilm einher. Im Gegensatz zum hermeneutischen Ansatz der klassischen Rezeptionsästhetik reflektiere ich nicht nur, wie zeitgenössische Rezipient:innen die Texte und Bilder hätten wahrnehmen können,

sondern ich konfrontiere die Schilderung mit den tatsächlichen Reaktionen darauf. Hunderte von Rezensionen, Briefen und Umfragen geben einen Einblick in die emotionale Haltung der Deutschen gegenüber der ‚Vergangenheitsbewältigung‘.

In der dritten Geschichte geht es um Medien aus zweierlei Perspektiven. Einerseits handelt sie von den Medienlogiken des Buchs, der Zeitung, des Hörfunks und des Fernsehens. In diesem Sinne knüpfe ich an Themen an, die in der deutschen Geisteswissenschaft seinerzeit stark im Weimarer Graduiertenkolleg „Medien der Historiographie“ vertreten waren. Ich folge zudem den Überlegungen von Bruno Latour, der die Verbindungen zwischen Mensch und Technologie in den Mittelpunkt seiner Theorie stellt. Sie beeinflussen sich wechselseitig Wandel (Latour, *On recalling* 17), wobei es weniger darum geht, wie die Akteur:innen handeln, sondern darum, welche Gegebenheiten sie zu diesen Handlungen bewegen (Latour, *On recalling* 18). Von Latours Soziologie inspiriert frage ich, wie die materiellen Eigenschaften der Massenmedien die Vermittlung der Erschießungsszene beeinflussten: Welche Forderungen stellten sie an den Stoff? Andererseits spielen die Medien auf der intradiegetischen Ebene von *Am grünen Strand der Spree* eine wichtige Rolle. Die Männerfiguren aus der Rahmenhandlung verdienen ihr Geld in der Kinobranche. Das Tagebuch ist ‚das‘ Erinnerungsmedium schlechthin und Jürgen Wilms speichert seine Eindrücke zudem mithilfe eines Fotoapparats. Die Reflexion über den Medienwandel der Zeit begleitet also auch die Protagonist:innen.

Meine drei Geschichten verbindet der Gegenstand meiner Analysen, nämlich die erste Episode von *Am grünen Strand der Spree*. Was die drei Geschichten hingegen unterscheidet, sind die Forschungsfragen, die Analysemethoden sowie die medientheoretischen Ansätze. In der ersten Geschichte stehen die Medien als Institutionen im Mittelpunkt, darunter Verlage oder Rundfunkanstalten, während sie in der zweiten Geschichte als Vermittler von Bildern der Vergangenheit und in der dritten Geschichte vor allem als technische Apparate betrachtet werden, die sich auf die Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses auswirken. Zwar sind die erste und die dritte Geschichte eng miteinander verwoben, da sie die sozialen und technologischen Voraussetzungen für die Zirkulation von *Am grünen Strand der Spree* in der bundesrepublikanischen Kultur behandeln. Mein Anliegen war es aber, sie separat darzustellen, zumal das Kapitel über die Akteur:innen und Institutionen soziologisch ausgerichtet ist, während das Kapitel über Medien und Technologien einen medienkulturwissenschaftlichen Schwerpunkt hat. Beide bilden einen Rahmen, in dem die zweite Geschichte eingebettet ist. Diese sollte wiederum nicht an letzter Stelle stehen, denn sie geht gezielt und detailliert auf die plurimediale Darstellung eines bis dato nicht darstellbaren Ereignisses ein.

Schließlich diskutiere ich, warum *Am grünen Strand der Spree* im (west-)deutschen kulturellen Gedächtnis außen vorgeblieben ist. Nach einer kurzen Phase intensiver Popularität nahm das Interesse der Medienöffentlichkeit an diesem Stoff ebenso rapide wieder ab, und der Medienkomplex geriet in die bereits erwähnte erinnerungskulturelle ‚Sackgasse‘. Diese Metapher birgt freilich zahlreiche Gefahren, nicht zuletzt, da sie über die mikrohistorische Perspektive hinausgeht. Das spätere Desinteresse an *Am grünen Strand der Spree* nehme ich allerdings zum Anlass, über die Mechanismen und Strukturen des Außenvorbleibens bzw. des Nichtvorankommens nachzudenken. Die bedeutende Mehrheit der Literatur-, Radio- und Fernsehgeschichte ist kein Teil des Kanons und hat die Transformationsschwelle vom Speicher- ins Funktionsgedächtnis nie überwunden. „Auch das ist Teil der literaturgeschichtlichen Normalität,“ schreibt Aleida Assmann (*Formen* 40). „Nur eine winzig kleine Anzahl schafft letztendlich den Sprung ins Pantheon der großen Künstler, deren Werke heiliggesprochen und mit dem Gütesiegel andauernder Haltbarkeit ausgezeichnet werden.“ Während wir uns also auf einige wenige außergewöhnliche Werke konzentrieren, die ohne große Hindernis in die erinnerungskulturelle Gegenwart ‚gewandert‘ sind, bleiben zahlreiche Kulturtexte auf der Strecke liegen oder manövrieren sich in Sackgassen hinein – so oder so bleiben sie außen vor und müssen wenn, dann mit erheblichem Aufwand wieder ‚in Erinnerung gerufen‘ werden.

Das multiperspektivische Erzählen der Geschichte der Erschießungsszene in *Am grünen Strand der Spree* macht einige Kompromisse erforderlich, insbesondere lassen sich Redundanzen nur schwer bis nicht vermeiden. Leser:innen, die das Buch von Anfang bis Ende zu lesen beabsichtigen, bitte ich um Verständnis, wenn sie mehrfach auf dieselben Faktenangaben stoßen. Akademische Bücher werden jedoch selten von der ersten bis zur letzten Seite gelesen; kaum jemand kann es sich leisten, alle relevanten Titel käuflich zu erwerben. Ferner setzen deutsche Universitätsbibliotheken immer öfter auf Präsenzbestände – Bücher werden also durchgeblättert, in Fragmenten eingescannt, aber kaum vollständig gelesen. Diese Tendenz ist so weit fortgeschritten, dass tausende E-Books an deutschen Universitätsbibliotheken aufgrund lediglich kapitelweise erworbener Lizenzen nur in Teilen heruntergeladen werden können. Was auf die Politik der großen Verlage und den Druck zur Effizienzsteigerung zurückgeht, prägt das Leseverhalten von Akademiker:innen, die bereits im Studium das fragmentarische Lesen üben – meistens suchen wir Ausschnitte aus, die für unsere eigene Forschungsarbeit relevant sind.¹⁷ Um auf die Erfordernisse einer derart fragmentierten Lektüre einzugehen, erwähne ich die wichtigsten Hintergründe in allen drei Kapi-

17 Siehe dazu den scharfsinnigen Essay von Christoph Hoffmann, *Schreiben im Forschen*.

teln – wenn auch aus einem jeweils anderen Blickwinkel, der dem thematischen Schwerpunkt des Kapitels entspricht.

Wie diesem Einführungstext zu entnehmen ist, bevorzuge ich es, vorwiegend in der ersten Person Singular zu schreiben, solange es sich nicht um Bemerkungen allgemeiner Art handelt. Ich vermeide es, mich hinter ‚man‘ und ‚wird‘ zu verstecken – schließlich bin ich ohnehin als Autorin zu identifizieren. Das hat mit meiner akademischen Sozialisierung zu tun. Die wissenschaftliche Form des Polnischen – meiner Muttersprache, in der ich die meisten Gedanken formuliere, bevor ich sie auf Deutsch niederschreibe – trägt nur wenig Passivkonstruktionen und kennt keine Indefinitpronomen. Mit Blick auf eine gendergerechte Schreibung habe ich mich für die Endung ‚innen‘ in den Fällen entschieden, in denen es sich um geschlechtergemischte oder -unspezifische Gruppen handelt. Das Maskulinum Plural – beispielsweise ‚Drehbuchautoren‘, ‚Regisseure‘, ‚Intendanten‘ – bedeutet daher nicht das generische Maskulinum, sondern Gruppen, die sich tatsächlich nur aus Männern zusammensetzten. Auf diese Weise zeige ich die generelle Dominanz von Männern in bestimmten Berufsgruppen in den 1950er Jahren auf, was insbesondere für meine Argumentation im ersten Kapitel von Belang ist. Von dieser Regel gibt es jedoch zwei Ausnahmen: ‚soziale Akteure‘ und ‚Täter‘. Während der erste Begriff eine analytische Kategorie in der Soziologie darstellt (u. a. Giddens, *Konstitution*; Latour, *Eine neue Soziologie*) und in der Fachliteratur daher kaum in anderen Formen vorkommt, schreiben einige Historiker:innen durchaus von ‚Täter:innen‘. Allerdings bestand die Spezifik des *Holocaust by bullets* unter anderem darin, dass die Täter so gut wie ausnahmslos männlich waren. Nicht ohne Grund gab Christopher Browning seinem wegweisenden Buch den Titel *Ganz normale Männer*. Einer Erklärung bedarf auch die Verwendung der Form ‚Jüd:innen‘. So geht es nicht nur darum, dass die Form ‚Jud:innen‘ grammatikalisch nicht korrekt wäre, sondern vielmehr auch zu betonen, dass sich unter den zivilien jüdischen Opfern in der besetzten Sowjetunion sehr viele Frauen, Kinder und alte Menschen befanden. Nach dem Krieg wurden die Massenmorde an den Jüd:innen sowohl im sowjetischen als auch im bundesrepublikanischen Diskurs mehrmals als Kampf gegen die Partisanen subsumiert. Demgegenüber hebt die Bezeichnung ‚Jüd:innen‘ die heterogene Struktur der Opfergruppen hervor und richtet den Fokus auf das genozidale Ausmaß dieser Massenmorde.

Zu allerletzt: ich meide ästhetische Urteile. Mehrmals wurde ich nach Vorträgen über *Am grünen Strand der Spree* gefragt: „Sind Buch, Hörspiel und Fernsehserie eigentlich gut?“ Meines Erachtens besteht die Aufgabe der Kulturwissenschaft nicht in der Formulierung solcher Urteile. Dies sei Literatur-, Radio- und Fernsehkritiker:innen überlassen, zumal sich gegenwärtige Erwartungen an Kulturtexte oft wesentlich von zeitgenössischen Urteilen unterscheiden. Während

ich den Medienkomplex mit einiger Mühe rezipiert habe, äußerten Leser:innen und Zuschauer:innen an der Wende der 1950er zu den 1960er Jahren grundsätzlich Begeisterung – letztlich hängt das ästhetische Urteil, um mit Hans Robert Jauss („Literaturgeschichte“) zu schließen, ohnehin vom Erwartungshorizont der jeweiligen Gegenwart ab.