

Erste Geschichte: Akteure und Institutionen

Dank der äußerst umfangreichen Forschung zum bundesrepublikanischen Umgang mit der NS-Vergangenheit ist inzwischen sehr viel über die Aufarbeitung von NS-Verbrechen bekannt. Ausführliche Studien beleuchten das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven (u. a. Kittel; Berghoff; Olick; Frei; Herf; Reichel). Der Großteil dieser Arbeiten präsentiert ein breites Spektrum an politischen oder kulturellen Themen in Langzeitperspektive. Über die einzelnen Abläufe auf der Mikroebene wissen wir hingegen wesentlich weniger. Hierfür sind akteurszentrierte Ansätze notwendig, denn Mikrogeschichten brauchen Protagonisten. Die Medienhistorikerin Christina von Hodenberg („Expeditionen“ 28) fordert daher „eine Rückkehr des Faktors Mensch“ in die Forschung. Erst die Verbindung beider Ansätze, d. h. die Verankerung einzelner Menschen und ihrer Handlungen in einem politisch-gesellschaftlichen Umfeld, ergibt ein vollständigeres Bild.

Wie sich Makro- und Mikroperspektive miteinander kombinieren lassen, zeigt der Soziologe Anthony Giddens. Er überlegt, wie sich soziale Handlungen in bestehende Strukturen fügen und sich gleichzeitig an ihrer Konstruktion beteiligen (Giddens, *Die Konstitution*). Dieses Phänomen beschreibt er als „Dualität der Struktur“ (Giddens, *Die Konstitution* 55–81, 352–359). Wie nun lässt sich dieser Gedanke auf *Am grünen Strand der Spree* übertragen? Die sozialen Handlungen, um die es in diesem Kapitel geht, beziehen sich auf die Produktions- und Rezeptionspraxis von Medieninhalten. Der Medienkomplex entstand vor dem strukturellen Hintergrund der Bundesrepublik in der Adenauerära, in der bereits bestimmte Normen des Umgangs mit der NS-Vergangenheit galten. Diese waren allerdings eher ‚stillschweigend‘ und ‚informell‘, um hier mit Giddens (*Die Konstitution* 74) zu sprechen. Für eine erfolgreiche Teilhabe an der Öffentlichkeit galt es, sie zu beachten, wenn auch ihnen nicht blind gefolgt werden musste.¹ Normen und Regeln, wie Giddens betont, lassen sich nämlich verhandeln. Sie existieren nicht außerhalb der sozialen Realität, sondern in ihr und werden von handelnden Individuen produziert, reproduziert und verändert.

Bücher, Feuilletonromane, Hörspiele und Fernsehfilme werden von sozial handelnden Akteuren geschaffen, produziert und auf den Medienmarkt gebracht.

¹ Aufgrund der Komplexität des Begriffs der Öffentlichkeit verzichte ich hier auf seine Vorstellung und Diskussion, die – wenn man es ganz genau nähme – ein eigenes Unterkapitel erfordern würden. Hierbei folge ich den Überlegungen von Werner Faulstich („Der Öffentlichkeitsbegriff“) und Christina von Hodenberg (*Konsens und Krise*). Mein Verständnis dieses Begriffs basiert auf der von Faulstich präsentierten Kategorie der Medienöffentlichkeit bzw. der medialisierten Öffentlichkeit (Hodenberg, *Konsens* 71–72).

Anschließend trifft eine bzw. treffen mehrere Personen Entscheidungen über eventuelle Neuauflagen oder zusätzliche Sendetermine. Über die Funktionsweisen eines Werkes in der Erinnerungskultur bestimmen also Menschen wie Schriftsteller:innen, Lektor:innen, Regisseur:innen, das Publikum, usw. An diesem Prozess beteiligen sich auch Organisationen wie Verlage und Rundfunkanstalten. In jedem dieser Fälle würde Giddens von sozialen Akteuren sprechen, die wiederum im Rahmen von Institutionen handeln, denen er eine standardisierende Kraft zuschreibt. Dabei muss betont werden, dass Giddens (*Soziologie* 21–24) einen sehr breiten Institutionsbegriff bevorzugt, der alle Formen von Handlungsregulierungen umfasst. Neben wirtschaftlichen oder rechtlichen Regulierungen spielen dabei insbesondere symbolische und diskursive Ordnungen eine herausragende Rolle (Giddens, *Central Problems* 107). Erinnerungsmodi und Normen des Umgangs mit der Vergangenheit zählen mit Sicherheit dazu. Wie alle Institutionen werden sie weder gänzlich von oben aufgezwungen noch gänzlich von unten konstruiert, sondern unterliegen stattdessen ständigen Spannungen. Ihre Regeln unterliegen stets einem wechselwirkenden Prozess von Aneignung und Infragestellung.

Das Verhältnis zwischen dem Medienkomplex, seinen Akteuren sowie den damaligen Diskursen der ‚Vergangenheitsbewältigung‘,² in die er eingebettet war, ließe sich auch mithilfe von Pierre Bourdieus Feldbegriff erklären:

Die wirkliche Hierarchie der Erklärungsfaktoren macht [...] eine Umkehrung des gewöhnlichen Vorgehens erforderlich: Wer nicht Gefahr laufen will, der nachträglichen Illusion einer rekonstruierten Kohärenz zum Opfer zu fallen, der hat nicht zu fragen, wie dieser oder jener Schriftsteller (usw.) zu dem wurde, was er war, sondern wie er aufgrund seiner sozialen Herkunft und der ihr geschuldeten gesellschaftlich konstituierten Eigenschaften bestimmte gegebene Positionen einnehmen konnte oder auch, in manchen Fällen, durch einen bestimmten Stand des literarischen (usw.) Feldes vorgegebene oder zu schaffende Positionen produzieren und damit den in ihnen potentiell enthaltenen Standpunkt mehr oder vollständig und kohärent Ausdruck verleihen konnte. (Bourdieu, *Die Regeln* 341)

Giddens und Bourdieu untersuchen jeder auf seine Weise die Spannungen zwischen strukturellen Bedingungen und individuellen Handlungen. Beide legen auch nahe, dass die Erklärung eines ‚sozialen Tatbestands‘ (Durkheim 105–114) ohne genaue Analysen einzelner Handlungen in ihrem sozialen Umfeld kaum möglich

² Den umstrittenen Begriff der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ verwende ich – wie bereits in der Einführung dargelegt – aufgrund seiner großen Reichweite (Reichel 21–22) sowie der Tatsache, dass es sich um eine zeitgenössische Kategorie handelt, die den Diskurs der 1950er und 1960er Jahre prägte. Da es sich mehr um einen Quellenbegriff denn eine analytische Kategorie handelt, verwende ich Anführungszeichen, wobei ich Manfred Kittel folge (*Die Legende*).

ist. Während Bourdieu sich auf Reproduktionsmechanismen sozialer Strukturen konzentriert, spielen bei Giddens soziale Wandlungsprozesse eine wesentlich größere Rolle. Die Untersuchung dieser Dynamik erfordert die Kenntnis konkreter Akteure in ihrem Alltag, weshalb Giddens die Aufdeckung von Handlungsroutinen und -kontexten fordert. Bourdieu (*Die Regeln* 341) empfiehlt darüber hinaus „die soziale Herkunft [der Akteure] und die ihr geschuldeten gesellschaftlich konstituierten Eigenschaften“ zu untersuchen. Nun sind historische Forschungen in diesem Bereich gänzlich von der jeweiligen Quellenlage abhängig, so dass eine dichte Beschreibung des routinierten und kontextualisierten Alltags der jeweiligen Akteure nur selten zu leisten ist.

Die Verbindungen zwischen der alltäglichen Praxis im Literatur- und Medienbetrieb einerseits und den Normen des Umgangs mit der Vergangenheit andererseits sind nur schwer greifbar. In den meisten Fällen lässt sich nur vermuten, was die Akteure zum Handeln bewegte und wie sich ihre Handlungen auf ihr Umfeld auswirkten. Medienhistoriker:innen wie Janet Staiger oder Alison Landsberg verweisen auf die Notwendigkeit, die jeweiligen Denkräume und Wahrnehmungshorizonte der Produzent:innen und Rezipient:innen zu erfassen. Neben den Inhalten der Presse, Rundfunkprogrammen oder Büchern spielt dabei die Organisation der Medienöffentlichkeit eine wichtige Rolle. Im Fall der Bundesrepublik der Nachkriegszeit ist es beispielsweise bedeutsam, dass es hauptsächlich die überregionale Qualitätspresse wie etwa die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [FAZ] oder die *Süddeutsche Zeitung* war, die kritisch über vergangenheitspolitische Themen berichtete, und nicht etwa die *Bild*. Landsberg zufolge entscheiden nicht nur der Inhalt der Medien, sondern auch ihre inneren Logiken über die Entstehung und Wirkung von Repräsentationen der Geschichte. Aus diesem Grunde gehe ich in diesem Kapitel auf die Normen ein, die in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren den medialen Umgang mit der NS-Vergangenheit prägten: Wie wurde über die Ermordung (ost-)europäischer Jüd:innen gesprochen? Welche Themen galten als ‚populär‘? Wie wurden kontroverse Motive in die medialisierte Öffentlichkeit transportiert? Mit welchen Konsequenzen mussten Akteure rechnen, die den standardisierten Regeln zuwider handelten?

Sozialhistoriker:innen der Literatur formulierten für die Literaturwissenschaft ähnliche Fragestellungen. Um die literarische Produktion von ‚Sinn‘ zu erfassen, untersuchen sie nicht nur literarische Texte, sondern auch die sie produzierenden Akteure und Organisationen: Schriftsteller:innen, Verlage, Buchmärkte usw. Gefragt wird, wie im Zuge „literarische[r] Sinnverständigung [...] Konventionen zum einen vorausgesetzt, bestätigt, modifiziert oder verworfen, zum anderen auch erst [...] neu aushandelt werden.“ (Schönert 10) Dieser Ansatz ist stark von der soziologischen Systemtheorie geprägt (Heydebrandt u. a.). Letzterem macht die moderne Soziologie allerdings den Vorwurf, sich zu sehr

auf die Systemstruktur anstatt auf ihre Dynamik zu konzentrieren. Zu den prominentesten Kritikern der Systemtheorie gehört der bereits erwähnte Giddens. Mithilfe seiner Konzepte der Strukturierung und der Dualität der Struktur versucht er, das statische Systembild weiterzudenken (Giddens, *Central Problems* 81–85). Dafür schlägt er vor, den Fokus auf zeitlich und räumlich erfassbare Handlungen zu verschieben (Reckwitz 315). Diesem Gedanken folgend strebe ich in diesem Kapitel eine akteurskonzentrierte Beschreibung an. Ich versuche zu erfassen, wie die Akteure im Literaturbetrieb, Rundfunk und Fernsehen die umfangreiche Darstellung eines NS-Gewaltverbrechens in die Öffentlichkeit brachten, und wie sie diese dort über einige Jahre aufrechterhielten, bis die Schilderung aus dem kollektiven Interesse – und schließlich Gedächtnis – verschwand.

In sozialhistorischen Ansätzen der Medienwissenschaft spielen die Begriffe der ‚Produktion‘ und ‚Rezeption‘ eine fundamentale Rolle, wobei sie meist separat untersucht werden (Hagen und Wasko; Biltereyst u. a.). Gillian Rose (24) zufolge befinden sich Medieninhalte allerdings in ständiger Bewegung und „zirkulieren“. Ähnliche Ideen wurden schon wesentlich früher und auch außerhalb der west-europäischen bzw. angelsächsischen Geisteswissenschaften entwickelt. In den 1970er Jahren sprach etwa der polnische Kultursoziologe Stefan Żółkiewski vom „sozialen Umlauf der Literatur“, in dem Texte zwischen Produktion und Rezeption in unterschiedlichen „Zirkeln“ kursieren würden. Eine Unterscheidung zwischen Produktion und Rezeption scheint in diesem Sinne ein pragmatisches, aber rein analytisches Vorgehen darzustellen. Medieninhalte werden im dynamischen Zirkulationsprozess verarbeitet, und die Produktion geht fließend in die Rezeption über, die wiederum eine weitere Produktion auslösen kann.

Das zirkuläre Modell des gekoppelten Produktions- und Rezeptionsprozesses hat großes Potenzial für Adaptionen (Hutcheon) und ‚plurimediale‘ Werke (Erll und Wodianka 2) wie *Am grünen Strand der Spree*. Die Verlagslektor:innen sind meist die ersten Leser:innen, die über die Aufnahme des Textes in die Medienöffentlichkeit entscheiden. Der Rezeptionsprozess ist also direkt mit dem (eventuellen) Produktionsverlauf verbunden – wird das Manuskript, das Exposé, das Drehbuch o. Ä. negativ bewertet, endet die Rezeption an diesem Punkt. Bei Adaptionen, darunter Literaturverfilmungen, Hörspielinszenierungen und Übersetzungen, kommen weitere Faktoren hinzu. Die Entscheidung über das Weiterleben eines Werks in anderen Medien oder anderen Sprachen fällt nämlich oft infolge positiver Reaktionen der Kritiker:innen. Die ‚öffentliche Rezeption‘ beeinflusst also maßgeblich die weitere Produktion, die parallel zur ‚internen Rezeption‘, wie der Bewertung von Exposés und Manuskripten, abläuft.

Das hier skizzierte Modell der ‚Produktion als Rezeption‘ kommt dem Begriff der *productive reception* nahe, den Ann Rigney in Anlehnung an Astrid Erlls Konzept der *travelling memory* formuliert. Rigney geht davon aus, dass das kul-

turelle Gedächtnis auf dem gegenseitigen Einwirken von Kulturrezeption und -produktion basiert: Erinnert werden nur diejenigen Medieninhalte, die in neuen Kontexten immer wieder „belebt“ werden (Rigney, „Cultural Memory“ 68; Rigney, *The Afterlife* 51). Dazu gehören intertextuelle und intermediale Bezüge wie Zitate oder Verfilmungen, aber auch der Druck von Taschenbuchausgaben oder die Verfügbarkeit von Filmen auf unterschiedlichen Trägern (Kampmann). Insbesondere die Filmgeschichte kennt viele Beispiele von Werken, denen erst Fernsehausstrahlungen, VHS- und DVD-Editionen den Weg in die Forschung oder ins Klassenzimmer gebahnt haben.

Die Aufhebung einer klaren Trennung zwischen Produktion und Rezeption hat noch weitere Vorteile. Während Produktionsprozesse oft gut dokumentiert sind, stellt uns die Rezeptionsgeschichte vor quellenbedingte Herausforderungen, da sich „Belege für eine Rezeption, die in der Vergangenheit stattfand, [...] nur schwer finden“ lassen (Staiger 14). Durch das Einbeziehen der Produktion in die Rezeptionsanalyse gelangen wir also an neue Quellen, die gleichwohl entsprechend kritisch ausgewertet werden müssen. Ulrike Weckel argumentiert, dass die historische Rezeptionsanalyse dem Repräsentativitätsanspruch nie gerecht werden könne, und fordert daher qualitative Untersuchungen von Texten, die eine große Stimmenvielfalt widerspiegeln. Insbesondere in Bezug auf den Umgang mit der NS-Vergangenheit kann ein solches Vorgehen Auskünfte über das „Selbstbild der Betrachter und ihre persönlichen Einschätzungen deutscher Schuld und Verantwortung“ geben (Weckel, „Plädoyer für Rekonstruktionen“ 136). Aus diesem Grunde schlägt die Historikerin vor, neben den schwer zugänglichen Quellen zu individuellen Meinungen, wie etwa Interviews oder Umfragen, vor allem öffentliche Äußerungen aus möglichst unterschiedlichen Medien auszuwerten. Der Fall von *Am grünen Strand der Spree* zeigt, wie interne Dokumente aus Verlagen, Rundfunkanstalten, Filmproduktionsunternehmen o. Ä. diese Quellenvielfalt konstruktiv ergänzen können.

Der Autor

Erste Fragmente seines künftigen Romans verfasste Scholz bereits im Winter 1941/42, als er in Orscha stationiert war. Die Soldaten waren dort in einfachen Baracken einquartiert, da nach dem ersten Angriff nicht mehr viel von der Stadt übriggeblieben war. An dem großen Rangierbahnhof „trafen sich während der deutschen Okkupation die Züge mit den sowjetischen Kriegsgefangenen, deportierten Zivilist:innen. Ein Transport nach dem anderen. Hier wurden die Menschen auf dem Rangierbahnhof ausgeladen, aussortiert, umgeladen für die jeweiligen Lager.“ (Kohl 148) Hier kreuzten sich die Wege zahlreicher Soldaten, die sich über ihre

Erlebnisse an anderen Frontabschnitten austauschten (Abb. 6). In *Am grünen Strand der Spree* lässt einer der Protagonisten verlautbaren: „Jeder, der unter Hitlers Zeichen den alten Napoleonischen Heerweg nach Moskau gezogen ist, hat einmal Orscha passiert.“ (AGSS 72) Die Stadt war ein Knotenpunkt von transporttechnischer wie kommunikativer Bedeutung, an dem sich die Soldaten nicht nur über ihren Alltag austauschen konnten, sondern auch über die verbrecherischen Maßnahmen der deutschen Kriegsführung: die Zerstörungen in den besetzten Gebieten sowie die Ermordung osteuropäischer Jüd:innen und sowjetischer Kriegsgefangener.



Abb. 6: Vor dem Offizierskasino in Orscha. Foto: Anonym, vermutlich 1941. Quelle: Privatbesitz.

Trotz seines niedrigen Dienstgrades erhielt Scholz als studierter Maler den Zugang zum Offizierskasino in Orscha mit dem Auftrag, es mit Wandgemälden zu schmücken. Die in seinem Nachlass aufbewahrten Notizen aus dieser Zeit enthalten jedoch weder genauere Verweise auf seine Tätigkeit in der besetzten Stadt noch auf die Auflösung des Ghettos von Orscha, die er im November 1941 beobachtete. Eigenen Behauptungen zufolge erzählte er während seines Urlaubs in Deutschland von den Vorgängen in Orscha (Scholz, Rede zum Heinrich-Stahl-Preis). Nach dem Krieg sprach er mit Ausnahme von *Am grünen Strand der Spree* allerdings nur selten von seinem Kriegseinsatz. „Genug vom Krieg“ oder „Ich habe

viel gesehen, viel gelernt, viel erlebt; Trauriges, Schlimmes auch Schönes...“, entgegnete er ausweichend auf die Frage nach seinem Einsatz in der Sowjetunion (Scholz, „Jahrgang 1911“ 110; Persönlichkeitsaufnahme 3). Wer war also der Mann, der im harten Winter 1941/42 die Massenerschießungen in Orscha beobachtete, nach Kriegsende seine Eindrücke detailliert aufschrieb, aber nur selten darüber sprechen wollte?

Hans Scholz gehörte nicht zu den jüngsten Soldaten. Er wurde 1911 in eine gutbürgerliche Berliner Anwaltsfamilie geboren.³ Als er dreizehn wurde, zog seine Familie in eine geräumige Wohnung in der Fasanenstraße um, in unmittelbarer Nähe des Kurfürstendammes. Nach dem Abitur studierte Scholz zunächst Kunstgeschichte und danach Malerei an der Preußischen Akademie der Künste. Von seinen Kommiliton:innen schrieb er später: „Etliche Altersgenossen mögen sich Hitler angeschlossen haben. Ich tat es nicht.“ (Scholz, „Jahrgang 1911“ 66) Sein Vater soll sich geweigert haben, ein Porträt von Hitler in seiner Kanzlei aufzuhängen, und, als das Bild schließlich dennoch angeschafft wurde, nahm seine Tochter „den allerersten Bombenfall zum Vorwand, das Hitlerbild zu zertrümmern“, wie Scholz später berichtete (Scholz, „Jahrgang 1911“ 66). Nach dem Studienabschluss trat er weder der Reichskunstkammer noch der NSDAP bei. Im Entnazifizierungsfragebogen gab er an, 1932 die SPD gewählt zu haben. Gleichzeitig aber hatte er Mitte der 1930er Jahre einen Auftrag zur Anfertigung von Wandgemälden im Speiseraum des olympischen Dorfes in Elstal bei Berlin angenommen:

Ich habe während der Braunen Periode niemals ausgestellt [...], habe aber, ich mache kein Hehl daraus, aus öffentlicher und halböffentlicher Hand Aufträge angenommen und ausgeführt, meist großformatige Sachen und Wandgemälde. Kein Hehl deshalb, weil ich sonst niemals zum Malen oder, sagen wir, zur kommerziellen Nutzenwendung meines Studiums gekommen wäre. (Scholz, „Rede anlässlich der Aufnahme“ 111)

Aller Wahrscheinlichkeit nach drückten Scholz' Auftraggeber bei der fehlenden Registrierung in der Reichskunstkammer ein Auge zu, denn die Bilder mussten pünktlich vor der Eröffnung der Olympiade fertiggestellt werden. Bei besagtem Auftrag handelte es sich aber keinesfalls um ein ‚unschuldiges‘ Kunstprojekt. Zum einen stellten die Bilder ‚arische‘ Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale dar. So

3 Meine Biografie von Scholz folgt hier den Daten in seinem Nachlass, zwei autobiografischen Texten („Jahrgang 1911“; „Rede anlässlich der Aufnahme“), der Persönlichkeitsaufnahme im Landesarchiv Berlin sowie einer militärischen Kurzbiografie aus dem Bundesarchiv Militärarchiv Freiburg. Bis auf wenige Details stimmen die Angaben mit der Biografie von Scholz, die Stephanie Heck und Simon Lang („Selfmade“) präsentieren, überein. Die Autor:innen machen leider keine Angaben zu ihren Quellen, so dass eine Abklärung der Differenzen nicht möglich ist.

ist auf einem dieser Wandgemälde beispielsweise zu sehen, wie ein Mann und ein Junge einen Baum pflanzen, während eine Frau mit einem Säugling auf dem Arm daneben steht (Hübner E. 577).⁴ Zum anderen bewarb die NS-Propaganda das architektonische Konzept des Olympiadorfes wie folgt: „Es ist ein hinreißendes Zeugnis für die Leistungskraft der deutschen Architekten und Arbeiter [...] und der Ausdruck einer neuen deutschen Kultur, die sich auf allen Gebieten unseres Lebens äußert.“ (Saalbach 33) Als Scholz keine weiteren Aufträge mehr für Wandgemälde erhielt, malte er vorwiegend Porträts für die wohlhabenden Freunde seines Vaters und arbeitete als Saxofonist in Berliner Bars, vor allem in der Jockey Bar, die unweit seines Hauses gelegen war:

Das *Jockey* symbolisiert die gute Zeit: das ausgelassene Leben und Feiern im ehemaligen Treffpunkt vieler internationaler Künstler der 1940er Jahre ebenso wie die dem Berlin der Weimarer Republik zugesprochene ‚Weltläufigkeit‘. Die Bar, bereits vor dem Krieg zentraler Treffpunkt der geselligen Runde, dient demnach als eine kulturelle ‚Keimzelle‘, die selbst nach weltumstürzenden Geschehnissen fortbesteht und in der sich die alten Freunde nun wortwörtlich [...] ‚wiedersehen‘. (Heck und Lang, „So gut wie“ 237)

Scholz' Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus blieb indifferent. Er nahm an politischen Diskussionen nicht teil und konzentrierte sich auf die Malerei, die Musik und sein Privatleben. Er engagierte sich weder für noch gegen das Regime, und lebte stattdessen das Leben eines Berliner Bonvivants.

Die Gegend, in der die Scholzens wohnten, war aufgrund ihrer zentralen Lage und der eleganten Häuser, Läden und Lokale sehr angesehen. Im Kiez befand sich auch die Synagoge an der Fasanenstraße. „Ich bin mit Juden großgeworden,“ sollte Scholz später erzählen („Jahrgang 1911“ 77). In der Nachbarschaft waren zahlreiche jüdische Familien ansässig, darunter die Louriés, die als Besitzer einer Waffenfabrik in Russland während der Revolution von 1917 emigrieren mussten und über Schweden nach Deutschland gelangten. Die russische Staatsbürgerschaft war ihnen entzogen worden, die deutsche hatten sie nie erhalten. Nach dem Tod von Frau Lourié zog der Witwer in eine kleinere Achtkammerwohnung in der Fasanenstraße, wo seine Tochter, Felicitas, den jungen Scholz kennenlernte. Ihre Beziehung hielt nicht lange an, da die Louriés 1934 – offiziell aufgrund ihrer Staatenlosigkeit – ausgewiesen wurden und nach Paris auswanderten. Scholz reiste ihnen über Italien nach. Kurze Zeit später zog Felicitas mit ihrer Familie in die USA und heiratete in Hollywood einen Mann aus der Filmbranche. Scholz

⁴ Bei der Referenz handelt es sich um eine zeitgenössische Fotografie des Raumes in der Dokumentation des Olympiadorfes (Hübner). Das Wandgemälde wurde von den sowjetischen Truppen, die nach Kriegsende die Räumlichkeiten des olympischen Dorfes nutzten, übermalt (Schwan 48–49).

kehrte nach Berlin zurück und tröstete sich in den Armen einer anderen jüdischen Frau, die er in der Kunstakademie kennenlernte, wobei ihn „die zuständige Ortsgruppe der NSDAP [...] überwachen [ließ], ob [er] nicht Rassenschande treibe.“ (Scholz, „Jahrgang 1911“ 106) Nichtsdestoweniger blieb Felicitas die kommenden Jahrzehnte über Scholz' große verlorene Liebe. Als sie 1958 eine Entschädigung für das geraubte Familieneigentum einklagte, bot Hans von Berlin aus seine Hilfe an. Im Jahr darauf traf sich das Paar erneut in Paris, doch ihre erste Begegnung nach fast 25 Jahren war für beide enttäuschend.

Scholz' Einsatz im Krieg verlief ohne große Auffälligkeiten. Im August 1939 meldete er sich freiwillig zur Wehrmacht, worauf sich ein Dialog in *Am grünen Strand der Spree* bezieht:

„Hans“, fragte ich, „bist du ein Nazi?“
 „Nein“, antwortete er, „das ist hier kein Mensch.“
 „Aber wenn dein Hitler zu den Waffen ruft, mußt du trotzdem dabei sein!“
 „Mein Hitler?! Wir? Wir haben mit dem Pflaumenaugust nichts zu tun, aber...“
 „Was: aber?“
 „... Mein Gott, das verstehst du nicht.“ (AGSS 173).

Seine Entscheidung brachte Scholz nach dem Krieg einige Male in Erklärungsnot. Einmal sagte er, er „wollte wissen, wie Krieg ist, und Erfahrungen mit sich selbst machen“ (Scholz, „Jahrgang 1911“ 107–108). Ein andernmal rechtfertigte er sich, er habe dem Druck den Nazis entkommen wollen, denn „den Hitlerschen Verordnungen nach hätte [er] als Meisterschüler der Reichs- und Preußischen Akademie der Künstler, der [er] mittlerweile geworden war, nicht mitzumachen brauchen“ (Scholz, „Rede anlässlich der Aufnahme“ 112).

1940 wurde Scholz dem Kraftwagen-Transport-Regiment 605 zugewiesen. Über Frankreich, Jugoslawien und Polen gelangte er in die Sowjetunion.⁵ Als Mitglied einer Nachschubeinheit versorgte er die Truppen mit Munition, Treibstoff und Lebensmitteln. Zu den Aufgaben des Regiments gehörte auch der Transport von Verwundeten in die Lazarette sowie von Kriegsgefangenen in die örtlichen Kriegsgefangenenlager (Schimke 41). Im November 1942 wurde Scholz zum Leutnant befördert. Anderthalb Jahre später, nach der Auflösung seiner Einheit, wurde er der 199. Infanterie-Division zugeteilt, die in Norwegen stationiert war. Im Januar 1945 erhielt Scholz das Kriegsverdienstkreuz 1. Klasse (199. Infanterie-Division). Das Kriegsende erlebte er in Berlin, floh dann aber nach Westdeutschland und gelangte in das amerikanische Kriegsgefangenenlager im

5 Angaben zu den jeweiligen Militäreinheiten im Zweiten Weltkrieg stammen aus Tessin, *Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht*.

französischen Attichy (Persönlichkeitsaufnahme 3). 1946 kehrte er nach Berlin zurück, zog in seine alte Wohnung, die einigermaßen unversehrt den Krieg überstanden hatte, und gründete eine kleine Werbefilmagentur. Da er nur wenige Aufträge erhielt, arbeitete er weiterhin gelegentlich als Maler, Musiker und Lehrer in einer privaten Kunstschule.⁶ 1949 bestätigte ihm die britische Abteilung der Control Commission for Germany die Entnazifizierung.

In der – zumindest aus beruflicher Perspektive – relativ ruhigen Zeit der ersten Nachkriegsjahre versuchte Scholz sein Glück als Schriftsteller und verfasste das Manuskript, das später zu *Am grünen Strand der Spree* werden sollte. Die erste Fassung war ein Briefroman mit dem Titel *Märkische Rübchen und Kastanien*. Sie handelte von einer Gruppe von Männern, die sich in einer Westberliner Bar treffen und acht Briefe bzw. Geschichten verfassen, die einem befreundeten Paar als Hochzeitsgeschenk überreicht werden sollen. In das Manuskript flossen Fragmente aus den Notizen ein, die Scholz in der Sowjetunion gemacht hatte, Erinnerungen aus seinem Einsatz in Norwegen und der Zeit in amerikanischer Gefangenschaft. Ferner verarbeitete er seine Eindrücke aus dem Spreewald, wo er besonders gerne seine Freizeit verbrachte. Zwischen die einzelnen Geschichten baute er zahlreiche Anekdoten, Witze und Anspielungen auf die zeitgenössische Populärkultur ein. Der zweite Brief enthielt Fragmente eines fiktiven Tagebuchs und berichtete u. a. über die Ermordung der Jüd:innen von Orscha. Der Verfasser des Tagebuchs, ein fiktiver Soldat namens Jürgen Wilms, ist ein früherer Stammgast der Bar, der sich nun in sowjetischer Gefangenschaft befindet und seine Notizen über einen Heimkehrer nach Berlin schickt. Das Buchmanuskript war Susanne Erichsen gewidmet, Miss Germany von 1950, die Scholz in den Lokalen, in denen er auftrat, regelmäßig traf. Während einer dieser Abende lernte Erichsen den Geschäftsmann Krafft Killisch von Horn kennen (Erichsen 172) – das Motiv des Brautpaares, dem die Briefe bzw. Geschichten überreicht werden sollen, ist eine Anspielung auf diese Bekanntschaft.

Die Arbeit am Manuskript zog sich über mehrere Monate hin. Zu Beginn war es noch in der ersten Person Singular verfasst. Scholz bediente sich dabei kaum der Fiktionalisierungstechniken: So trug ein Protagonist etwa seinen Namen, und alle Geschichten stellten einen direkten Bezug zu Scholz' Biografie her. Die ersten Fassungen des Romans waren also vielmehr Ansammlungen detailgetreuer Beobachtungen und Anekdoten denn durchdachte Vorlagen eines fiktionalen

⁶ Das Biogramm von Hans Scholz in der deutschsprachigen Wikipedia (letzter Zugriff: 20. Januar 2021) informiert über seine Tätigkeit als Innenarchitekt für die sowjetische Militärregierung sowie als Dozent für Kunstgeschichte an einer Volkshochschule. Aus Scholz' Nachlass geht hervor, dass es sich dabei um vereinzelte Aufträge handelte und nicht um eine reguläre Tätigkeit. Die in dem Wikipedia-Biogramm aufgelisteten Fernsehfilme sind Kurzbeiträge und Reklamen.

Werks. Scholz war sich seiner Schwächen sowie seiner Position als Neuling im stark umkämpften Feld der westdeutschen Nachkriegsliteratur durchaus bewusst. Er scheute nicht, in einem erweiterten Freundeskreis von seinen Schreibversuchen zu berichten und um Ratschlag zu bitten. Auch wenn er Anfang der 1950er Jahre noch nicht im Mittelpunkt der Westberliner Kulturwelt stand, bemühte er sich, die Regeln des Literaturfeldes zu beachten. Er suchte Kontakt zu Menschen, die ihm beim Schreiben und Publizieren helfen konnten, darunter zu Paul Herrmann, der gerade den Erfolg seines Abenteuerromans *Sieben vorbei und acht verweht* [1952] feierte, sowie zu Eva Kalthoff, einer Literaturwissenschaftlerin, die später mit dem Filmregisseur Helmut Käunter zusammenarbeitete. Seine Pläne diskutierte Scholz auch mit Bekannten außerhalb Berlins. Das fiktive Tagebuch von Wilms schickte er beispielsweise dem jüdischen Musiker Gerhard Rothstein, der nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten nach Südamerika auswanderte. Als dieser dem Schriftsteller später zur Publikation des Buches gratulierte, tat Rothstein dies aus der persönlichen Perspektive eines jüdischen Emigranten: „Jürgen Wilms und sein Tagebuch kann man wohl mit guten Gewissen als Gegengift für alle künftigen Kriegs- und Rassehetzer empfehlen.“ (Rothstein, Brief an Scholz)

Um die Umstände genauer zu erfassen, unter welchen die Beschreibung des Massakers von Orscha entstand, lohnt ein Blick auf die zeitgenössische öffentliche Debatte über die NS-Verbrechen. Die Ermordung sowjetischer Jüd:innen wurde bereits Ende 1947 und Anfang 1948 im Zuge des neunten Nachfolgeprozesses vor dem Internationalen Militärgerichtshof in Nürnberg thematisiert, infolgedessen 22 hochrangige Mitglieder der Einsatz- und Sonderkommandos verurteilt wurden. Der Historikerin Hilary Earl zufolge habe die Verteidigung ein Erklärungsmuster forciert, das bis in die Gegenwart wiederholt wird: Hitlers persönlicher Antisemitismus nämlich habe die Maschinerie der ‚Endlösung‘ von oberster Stelle aus angetrieben. Auch fand der Prozess nur ein schwaches Echo in der Presse, zumal Berichte über die Tätigkeit der Einsatzgruppen damals nicht an die Medienöffentlichkeit weitergegeben wurden (Earl 17).⁷

Nach dem Ende der Nürnberger Prozesse ermittelten mehrere westdeutsche Staatsanwaltschaften gegen NS-Täter, wobei nur ein verschwindend geringer Teil dieser Ermittlungen vor Gericht landete (Eichmüller; Fischer To. 70). Dazu gehört ein interessanter Fall des Landgerichts Darmstadt. 1954 wurden drei hochrangige Wehrmachtsoffiziere [!] des 691. Infanterie-Regiments der Beihilfe zum Mord im

⁷ In den Geschichtswissenschaften fanden die Verhandlungsprotokolle allerdings verhältnismäßig früh Verwendung, da die Pioniere der Holocaustforschung, wie etwa Raul Hilberg oder Léon Poliakov, sie als Quellen nutzten.

Oktober 1941 an ungefähr 200 sowjetischen Jüd:innen aus dem Ort Krutscha bei Smolensk beschuldigt (Landgericht Darmstadt; Boern 93–118). Das Regiment war damals zwischen Orscha und Witebsk stationiert. Wie bei den Massenerschießungen, die Scholz kurze Zeit später beobachtete, handelte es sich bei diesem Mord um eine jener Exekutionen, die die vollständige Vernichtung der sowjetischen Jüd:innen zum Ziel hatten (Boern 119–134). Ähnlich wie die Nürnberger Einsatzgruppenprozesse rief der Prozess in Darmstadt keinerlei öffentliche Reaktion hervor,⁸ obwohl – oder vielleicht gerade weil – die Angeklagten keine SS-Männer, sondern Wehrmachtsangehörige waren. Zwei von ihnen wurden zu Haftstrafen verurteilt und einer wurde freigesprochen. Gleichzeitig fanden bereits in den 1950er Jahren erste geschichtswissenschaftliche Untersuchungen der NS-Verbrechen statt, die vor allem im Umfeld des neugegründeten Münchner Instituts für Zeitgeschichte durchgeführt wurden (Berg N. 193–370). Gelangten die Forschungsergebnisse zunächst nur in seltenen Fällen an die Öffentlichkeit, so bildeten sie dennoch die Grundlage für spätere vergangenheitspolitische Entwicklungen. Die Forscher:innen, die sich mit der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in der Bundesrepublik befassen, sind sich inzwischen einig, dass der verzögerte, aber nicht ganz vernachlässigte Umgang mit der NS-Vergangenheit eine wesentliche Rolle beim Aufbau des westdeutschen Staates spielte (u. a. Frei; Herf; Kittel; Moses, *German Intellectuals*; Moeller, *War Stories*).

Eine Einschätzung, wie Scholz den zeitgenössischen Umgang mit der NS-Vergangenheit wahrnehmen könnte, fällt heute schwer. Der Prozess in Darmstadt fand genau zu der Zeit statt, als er an seinem Buch arbeitete, doch können wir vermuten, dass er davon nichts mitbekommen hatte. Auch finden sich in Scholz’ Nachlass keine Anhaltspunkte dafür, dass er die Debatten über die ‚Vergangenheitsbewältigung‘ vor der Publikation seines Romans verfolgt haben könnte. Freilich waren seine Kriegserinnerungen der Ausgangspunkt für viele Motive in *Am grünen Strand der Spree*. Nichts deutet aber darauf hin, dass er seine Erfahrungen, die vor dem Hintergrund der gesamten Kriegsgeneration sicherlich nicht zu den schlimmsten zählten, gezielt in seinem Buch aufarbeiten wollte. Für ihn hatte das Schreiben, soweit sich dies auf der vorhandenen Quellenlage behaupten lässt, keine therapeutische Funktion.

Eher ist davon auszugehen, dass Scholz nach einer neuen Beschäftigung suchte und dabei aus eigenen Erlebnissen schöpfte. Die Manuskriptbesprechungen mit Freund:innen und Bekannten aus Literaturkreisen weisen zudem auf

⁸ Diese Annahme basiert auf einer Anfrage bei der Gedenkstätte deutscher Widerstand, wo die Sammlung der im Rahmen des Projekts „Justiz und NS-Verbrechen“ zusammengetragenen Zeitungsausschnitte aufbewahrt wird (Gedenkstätte, E-Mail).

seine Zielstrebigkeit hin. Obwohl *Am grünen Strand der Spree* Scholz' einziger Roman blieb, sicherte ihm das Buch eine etablierte Stellung unter den Berliner Kulturschaffenden. In den darauffolgenden Jahren widmete er sich vor allem dem Journalismus. Er rezensierte Musik- und Kunstveranstaltungen und berichtete ausführlich über seine Ausflüge in die ‚Ostzone‘. Seine Reisereportagen veröffentlichte er hauptsächlich im *Tagesspiegel*, dessen Feuilleton er von 1963 bis 1976 leitete. 1960 erschien seine Essaysammlung *Berlin, jetzt freue dich*, später die zehnbändige Ausgabe seiner *Wanderungen und Fahrten in die Mark Brandenburg* [1973–1984], die – wie sich aus dem Titel schließen lässt – als Hommage an Theodor Fontane konzipiert worden war. Die Teilung Berlins war das einzige Thema, über das er sich politisch äußerte (Scholz, „Berlin, Berlin“).

Scholz' spätere Behauptungen, er könne nicht über etwas schreiben, das er nicht selbst gesehen habe, sind durchaus treffende Selbsteinschätzungen (Anonym, „Boccacio in der Bar“; *Wanderungen* Bd. 4 110; Puszkar 312). Die Rolle des ‚Vergangenheitsbewältigers‘ war ihm sichtlich unangenehm, was eine interessante Episode aus seinem Lebenslauf veranschaulicht: Als 1960 in Berlin die Ausstellung *Ungesühnte Nazijustiz* gezeigt werden sollte, schlug Philosophieprofessor Wilhelm Weischedel, der sich einige Jahre zuvor begeistert über die Schilderung des Massakers von Orscha in *Am grünen Strand der Spree* geäußert hatte (Weischedel, Brief an Scholz), Scholz als Kuratoriumsmitglied der Ausstellung vor (Glienke 97). Diesem Gremium gehörten namhafte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens an, so etwa Heinz Galinski, Axel Eggebrecht, Axel Springer und Günter Grass. Scholz akzeptierte die Einladung, nahm aber weder an den Diskussionen noch an den Sitzungen des Kuratoriums teil. Die Mitgliedschaft im Ausstellungskuratorium erwähnte er nicht einmal in seinen tabellarischen Lebensläufen, die er immer wieder aktualisierte. Sein Beitrag zur Entstehung und öffentlichen Wahrnehmung der kontroversen Ausstellung war verschwindend gering bis nicht vorhanden – und jeglicher Versuch, seine Mitgliedschaft als vergangenheitspolitisches Engagement zu deuten, wäre eine Überinterpretation.

Die Lektor:innen

Sein Manuskript reichte Scholz zunächst beim Rowohlt Verlag ein. Die Absage erhielt er von niemand geringerem als dem Dichter und Mitbegründer der Gruppe 47 Wolfgang Weyrauch, der damals bei Rowohlt lektorierte (Oels 52). Weyrauch muss dem ebenfalls an den Treffen der Gruppe 47 teilnehmenden Musik- und Literaturkritiker Joachim Kaiser davon erzählt haben, denn dieser schrieb – ohne Namen zu nennen – über *Am grünen Strand der Spree*: „Seufzend vertieft man sich dann zwei Vormittage lang in ein gutgemeintes Kunstgewebe, mit freundlichem

Gruß schickt man es zurück und jener ältere Herr findet seine Ansichten über literarisches Cliquewesen wieder einmal bestätigt.“ (Kaiser 536) Der ‚ältere Herr‘ muss der damals 42-jährige Scholz gewesen sein, der sich von der Absage allerdings nicht entmutigen ließ. Er bat Paul Herrmann, der inzwischen bei Hoffmann und Campe unter Vertrag war, um Vermittlung bei seinen Verlegern. Tatsächlich empfahl Herrmann das Manuskript auch seiner Lektorin Harriet Wegener:

Hans Scholz ist meiner Ansicht nach eine starke, erzählerische Begabung, indessen kann man über den Aufbau seines Romans geteilter Meinung sein. Da ich Herrn Scholz seit vielen Jahren gut kenne, lag mir sehr daran, daß sein Manuskript von kritischen Lesern durchgesehen wurde, die ihn selbst nicht kennen, und es hat mich nun gefreut, daß Sie, sehr verehrte gnädige Frau, einen ähnlichen Eindruck wie ich selbst von dem Buch von Herrn Scholz gewonnen haben. (Herrmann, Brief an Wegener)

Hoffmann und Campe ist ein traditionsreiches Haus, dessen Ursprünge bis ins 17. Jahrhundert reichen (Jungblut 18). Seinen guten Ruf machte sich der Verlag vor allem mit der Herausgabe der Werke von Heinrich Heine. 1941 erwarb der Unternehmer Kurt Ganske die Mehrheitsanteile und ergänzte das Verlagsangebot nach dem Krieg um einige Frauenzeitschriften wie *Für Sie* oder *Film und Frau*. Auf dieser Grundlage baute er ein kleines norddeutsches Medienimperium auf (Jungblut 149). In der Nachkriegszeit sorgte das äußerst differenzierte Programm – neben Fotoalben und Ratgebern umfasste es bedeutende zeitgenössische Autor:innen und Klassiker – für den kommerziellen Erfolg des Verlags. Parallel zu *Am grünen Strand der Spree* erschien etwa *So zärtlich war Suleyken* von Siegfried Lenz. Die Verantwortung für die Verlagsarbeit überließ Ganske seiner vertrauten Mitarbeiterin Harriet Wegener, die auch für die Entscheidung über die Aufnahme von *Am grünen Strand der Spree* verantwortlich war.

Anfang des 20. Jahrhunderts war Wegener von Hamburg nach Straßburg gezogen, da die Mädchenschulen in ihrer Heimatstadt nur wenige Klassen bis zur allgemeinen Hochschulreife führten (Stubbe-da-Luz 679). Nach Reisen durch Westeuropa, während derer sie Englisch, Französisch und Italienisch lernte, begann sie 1912 ein Studium der Germanistik und Geschichte an der Freiburger und Münchner Universität, das sie 1914 abbrach, um in einem Hamburger Krankenhaus verwundete Soldaten zu pflegen. Erst 1917 nahm sie das Studium wieder auf und wurde zwei Jahre später als eine der ersten Frauen in Norddeutschland an der Universität Kiel promoviert. Seit 1921 engagierte sie sich in der Deutschen Demokratischen Partei sowie im Hamburger Frauenclub Zonta, dem auch viele Sozialdemokratinnen und Jüdinnen angehörten (Stubbe-da-Luz 679). Nach der Schließung des Clubs 1933 führte sie ihn inoffiziell fort, was wenige Monate später ihre Entlassung von ihrer Bibliotheksstelle zur Folge hatte (Jungblut 62).

Daraufhin arbeitete sie als freiberufliche Lektorin und Übersetzerin, u. a. für den Hoffmann und Campe Verlag, und gewann so das Vertrauen von Kurt Ganske. Nachdem der Verlagssitz an der Außenalster sowie einige seiner Papier- und Buchlager die Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg fast unversehrt überstanden hatten (Jungblut 116), besorgte Wegener schnellstmöglich eine Lizenz der britischen Militärregierung und brachte bereits 1946 die ersten Bücher auf den Markt, was Hoffmann und Campe unter den schweren Bedingungen der frühen Nachkriegszeit große Vorteile verschaffte (Jungblut 122). Gleichzeitig baute sie die Freie Deutsche Partei in Hamburg mit auf und wurde als deren Vertreterin in den Ausschuss für Zulassungen zur Universität berufen, um die NS-Vergangenheit von Lehrenden und Studierenden zu überprüfen (Stubbe-da-Luz 682).

Als Wegener das Manuskript von Scholz erhielt, wusste sie das erzählerische Potenzial und die Beobachtungsgabe des Autors zu schätzen, bestand aber auf Überarbeitungen. Auf die Beschreibung der Exekution in Orscha wollte sie nicht verzichten, hatte aber Bedenken, ob die Leser:innen die Passage akzeptieren würden. Dem Autor ließ sie mitteilen: „Die an sich sehr packende Schilderung der Erschießung der Juden müsste auch besser etwas gekürzt werden, da das ein Thema ist, von dem der heutige Leser nicht gern liest.“ (Hoffmann und Campe, Brief an Scholz vom 28. August 1953) Im Gegensatz zu Wegener verlangte der Lektor Otto Görner die komplette Streichung der Passage (Görner, Brief an Scholz). Dass er es ernst meinte, zeigt die Geschichte des zwei Jahre zuvor eingereichten Romans *Der Überläufer* von Siegfried Lenz, der vom besagten Otto Görner abgelehnt worden war (Berg G. 344 – 345). Das Manuskript von Lenz handelte u. a. von einem Wehrmachtssoldaten, der gegen Ende des Krieges die Seiten wechselte – für den Lektor war „ein Roman mit Überläufern der Deutschen Wehrmacht zur Roten Armee im politischen Klima der Adenauer-Zeit und angesichts der bedrohlichen Verhärtungen zwischen den Westmächten und dem Ostblock schlicht unvorstellbar“ (Berg G. 347). Im Zuge der Vorbereitungen zu *Am grünen Strand der Spree* erinnerte Görner in einer internen Notiz an diese gescheiterte Publikation: „Es ist uns mit Lenz genauso ergangen, als wir ihm helfen wollten, mit seinem Partisanenroman zu Rande zu kommen.“ (Notiz vom 15. Mai 1954) Schließlich erschien das Buch von Lenz erst 2016, infolge einer zufälligen Entdeckung des Manuskripts im Deutschen Literaturarchiv. Obgleich der politische Kontext des Kalten Krieges in Bezug auf die Ablehnung des Manuskripts sicherlich eine Rolle spielte, macht der Germanist Friedmar Apel auf eine weitere Tatsache aufmerksam:

Der Verlag wusste vermutlich damals und weiß es offenbar bis heute nicht, dass Otto Görner eine ziemlich dubiose Figur war. Er hatte in Leipzig bei dem Nazi-Volkskundler André Jolles studiert, seine akademische Karriere war aber an der Habilitation gescheitert. Görner trat der

SS bei und diente dem Regime unter anderem im Heimatwerk. Nach dem Krieg setzte er sich in den Westen ab und schlug sich mit freier Tätigkeit für Verlage durch. (Apel 10)

Tatsächlich war Görner ein engagierter Nationalsozialist der ersten Stunde. 1933 trat er der NSDAP und der SA bei. Er war Mitglied der Reichsschrifttumskammer und schrieb für die Zeitschrift *Der SA-Mann* (Anonym, Personalakte Görner).⁹ In diesem Sinne suggeriert Apel, dass Görners ehemalige Treue zum NS-Regime auch seine Nachkriegstätigkeit als Lektor beeinflusst habe. Vermutlich sah er die literarische Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen nicht weniger kritisch als jedwede Anzeichen von Sympathie gegenüber dem Ostblock. Allerdings handelte es sich bei seinen Einwänden keinesfalls um einen Einzelfall, der lediglich auf Görners problematische Biografie zurückzuführen wäre. Auch in anderen Verlagen war eine interne Zensur nicht ungewöhnlich; so zwang etwa Joseph Witsch, Verleger von Erich Maria Remarque, seinen Autor dazu, sämtliche Fragmente des Romans *Zeit zu leben, Zeit zu sterben* [1954], die eine ‚deutsche Schuld‘ andeuteten, zu streichen (Schneider Th.). Demzufolge waren selbst erfahrene Autor:innen nicht davor gefeit, auf Geheiß ihrer Verlage auf politisch unbequeme Passagen verzichten zu müssen.

Bei Hoffmann und Campe setzte sich Wegener gegen ähnliche Forderungen letztendlich durch, so dass Scholz die Passage lediglich leicht kürzen musste. Nun mag man geneigt sein, ihr Engagement dafür, die Beschreibung des Massakers im Manuskript zu belassen, auf ihre politischen Ansichten sowie ihre antinationalsozialistische Haltung zurückzuführen. An anderer Stelle aber schlug sie vor, auf eine Nebenfigur – ein jüdisches Mädchen – zu verzichten. Aus Wegeners Korrespondenz mit Scholz und den anderen Lektoren geht hervor, dass sie stets das Verlagsinteresse im Blick hatte. Sie ließ Stellen streichen oder umformulieren, von denen sie glaubte, dass sie die Leser:innen nicht akzeptieren würden, verteidigte gleichermaßen aber Passagen, die sie für begründet und akzeptabel hielt. Somit übernahm Wegener eindeutig die Rolle des *gatekeepers*, der sowohl die Textentstehung beeinflusst als auch für die „Positionierung des Autors im verlegerischen und literarischen Feld“ sorgt (Zajas 169). Ihre Arbeit war ein stetiger Balanceakt zwischen der Suche nach ausdrucksstarken Texten, die sich vor dem Hintergrund der literarischen Produktion der 1950er Jahre hervorhoben, und der Notwendigkeit, Trends und Sagbarkeitsregeln zu folgen: Einerseits musste das Literaturfeld stets reproduziert werden, andererseits ging es darum, den Verlag und seine Autor:innen darin erkennbar zu positionieren. Wegeners Verweis auf die poten-

⁹ Die im Bundesarchiv aufbewahrte Personalakte von Otto Görner endet 1939. Es ist mir daher nicht gelungen, Apels Behauptung über Görners Mitgliedschaft in der SS zu verifizieren.

ziellen Reaktionen der Rezipient:innen war demnach eine Artikulation der Regeln, die sie hier bewusst reproduzierte. Gleichzeitig zeigt ihre Entscheidung, die Beschreibung der Erschießungsszene dennoch zu veröffentlichen, dass sie versuchte, jene Regeln zu verschieben oder sie zumindest flexibel auszulegen.

Eine weitere Auseinandersetzung entfaltete sich um Scholz' Darstellung des Berliner Umlands, in die er seine umfangreiche Kenntnis der Berliner, Brandenburger und Lausitzer Regionalgeschichte sowie seine Ortserkundungen in die ‚Ostzone‘ hatte einfließen lassen. Besonders oft fuhr er in die Gegend von Königs-Wusterhausen, Finsterwalde und Cottbus, und entwickelte dabei ein Interesse für die sorbische Sprache und Kultur. Aus dieser Faszination gingen die wohl längsten Teilabschnitte des Manuskripts sowie der ursprüngliche Titel *Märkische Rübchen und Kastanien* hervor. Wegener und ihre Kollegen weigerten sich jedoch, derart lange Beschreibungen ostdeutscher Landschaften und Leute ins Buch aufzunehmen. Sie teilten dem Autor mit:

Es erscheint uns, ganz abgesehen von sachlichen Einwendungen, doch nicht recht angezeigt, denjenigen Material zu liefern, welche den Menschen des deutschen Ostens für seinem Wesen nach slawisch erklären, um daraus politische Schlüsse zu ziehen. Wir glauben auch nicht, daß die westeuropäischen Leser, seien sie nun Alteingesessene oder Flüchtlinge, dafür im Augenblick viel Verständnis haben werden. (Hoffmann und Campe, Brief an Scholz vom 28. August 1953)

Für die Lektor:innen bei Hoffmann und Campe war Scholz' Begeisterung für die Lausitz offensichtlich ein Problem. Konnten allzu positive Schilderungen Vorwürfe der Sympathisierung mit dem ostdeutschen Regime provozieren, so galt es gleichzeitig, Vorurteile gegenüber slawisch(stämmig)en Bevölkerungsgruppen zu vermeiden. In internen Gesprächen befürchteten die Lektor:innen, die sorbischen Motive seien „Wasser auf die Mühle der Russen, die eines Tages die DDR gut und gern zu einem slawischen, weil wendischen Staat erklären werden“ (Hoffmann und Campe, Notiz vom 6. Mai 1954). Für die Mitarbeiter:innen des Verlags war dies problematischer als die Schilderung des Massakers von Orscha, denn sie hielten die sorbische Kultur für eine Erfindung der SED-Propaganda. Zur Untermauerung ihrer Argumentation schickten sie ihrem künftigen Autor einen Artikel aus der *Zeit*, der die slawische Kultur in der Oberlausitz als eine Art Trojanisches Pferd der Sowjets darstellte (Anonym, „Bautzen heißt jetzt Budysyn“). Scholz kam der Bitte des Lektorats nach und kürzte den Text um ungefähr fünfzig Seiten. Die für den Roman verworfenen Fragmente veröffentlichte er Ende 1956 unter dem Titel *Schkola* in der Kulturzeitschrift *Der Monat* und zwei Jahre später als separate Kurzgeschichte im Münchner Langen Müller Verlag. Darüber hinaus versuchte er den Südwestfunk [SWF] für eine Vertonung des Textes zu gewinnen (Scholz, Brief an den Südwestfunk), doch der Sender zeigte kein Interesse. Die ob der Publi-

kation der Erzählung befürchtete Kontroverse blieb aus: Das kleine und von Scholz illustrierte Buch fand so gut wie keine Beachtung, was aber nicht bedeutet, dass sich die Publikation zumindest für eine Partei nicht gelohnt hatte. Da Hoffmann und Campe die Rechte für das Manuskript noch vor den Kürzungen erworben hatte, durfte der Verlag eine Lizenzgebühr für die Veröffentlichung der verworfenen Erzählung bei Langen Müller verlangen.

Neben inhaltlicher Vorbehalte waren die Lektor:innen bei Hoffmann und Campe vor allem mit der Struktur des ursprünglichen Textes unzufrieden. Die Form des Briefromans erschien ihnen nicht zeitgemäß, weshalb Wegener gemeinsam mit einigen anderen Lektor:innen Scholz dazu ermutigte, eine neue Rahmenhandlung für die sieben übrig gebliebenen Geschichten zu konzipieren. Scholz griff dabei auf seine Erfahrungen als Barmusiker zurück und erweiterte das Motiv des Männerabends. Ab der dritten Fassung schilderte er eine Nacht in der ihm so vertrauten Jockey Bar. Die autobiografischen Bezüge waren dabei mehr als offensichtlich (Schmid): Anlässlich der Rückkehr eines Spätheimkehrers treffen sich die Teilnehmer der Runde in einer Bar. Einer nach dem anderen fangen sie an, Geschichten zu erzählen. Zunächst liest der Heimkehrer Hans-Joachim Lepsius aus dem Tagebuch seines Kameraden Jürgen Wilms vor, in welchem dessen Einsätze in Polen und der Sowjetunion dokumentiert sind. Wilms berichtet über den Besatzungsalltag in der polnischen Kleinstadt Maciejowice, beschreibt den Einmarsch in die Sowjetunion Ende Juni 1941 und schildert mit bemerkenswerter Genauigkeit die Schlacht bei Brest-Litowsk an der heutigen Grenze zwischen Polen und Belarus. Anschließend konzentriert sich sein Tagebuch auf den Kriegsalltag in Orscha, wo der Protagonist die Auflösung des Ghettos beobachtet. Dieses Ereignis erzählt er auf elf Buchseiten, obgleich er den historischen Tatsachen nicht immer gerecht wird, vor allem wenn es um die Darstellung der Täter geht. Das Kapitel endet abrupt mit Wilms' Rückkehr zu seiner Einheit. An das Tagebuch schließt ein gewisser Hesselbarth an, der über seine Erfahrungen an der Ostfront, ebenfalls in der Nähe von Orscha, und die Begegnung mit einer jungen russischen Partisanin berichtet. Da er Gefallen an ihr findet, möchte er sie vor der bevorstehenden Exekution retten, sie aber kehrt bewusst zur Erschießungsstelle zurück. Das darauffolgende Kapitel ist ein Drehbuchexposé, das den Alltag in einer deutschen Offizierskaserne in Norwegen darstellt. Die Kasernenroutine wird unterbrochen, als die Beziehung zwischen einer norwegischen Partisanin und einem deutschen Soldaten aufgedeckt wird. Der General akzeptiert das Verhalten seines Untergebenen und unternimmt nichts gegen seine Desertion. Es folgt eine Schachtelerzählung über die Geschichte der Familie Bibiena, zusammengestellt aus Berichten und Briefen, deren Handlung u. a. in einem märkischen Schloss spielt und Ereignisse aus dem Siebenjährigen Krieg mit dem Kriegsausbruch 1939 verknüpft. Ungefähr von da an konzentriert sich die Rahmenhandlung auf die

Person der schönen Babsybi oder Bärbel, die nach dem Vorbild der mit Scholz befreundeten Susanne Erichsen, besagter Miss Germany, gezeichnet ist. Der Protagonist der nächsten Erzählung ist ein ehemaliger Schauspieler aus Breslau, der im Krieg ein Bein verlor und Zuflucht im Spreewald fand. Am frühen Morgen taucht er sogar persönlich in der Bar auf; die späte Stunde seiner Ankunft wird mit den Schwierigkeiten an den Grenzkontrollen erklärt. Hier mischt sich der Barmusiker ein und berichtet von einem amerikanischen Kriegsgefangenenlager. Das Buch endet mit einer heiteren, aber erfundenen Urlaubsgeschichte aus dem faschistischen Italien, inspiriert von Scholz' Studienreisen. In der Rahmenhandlung kommt es zudem zur Wiederbegegnung eines durch den Krieg getrennten Paares, der besagten Bärbel und des Schauspielers Peter Koslowski.

Gemessen am ursprünglich eingereichten Manuskript waren die Änderungen alles andere als geringfügig: Aus dem Brief- entstand ein Episodenroman, in dem nur einige der Geschichten bzw. Teile selbiger über Briefe vermittelt werden. Den Empfehlungen seiner Lektor:innen nachkommend, strich Scholz mehr als die Hälfte des Textes über die Oberlausitz, kürzte die Passage über das Massaker von Orscha leicht und stellte nach weiteren Absprachen mit dem Verlag die Kapitelreihenfolge um. Während die erste Manuskriptfassung mit der barocken Geschichte aus dem Siebenjährigen Krieg anfang, eröffnete nun der Bericht aus Orscha die Erzählrunde. Diese Reihenfolge erklärte Scholz mit Bezug auf seine Kunstausbildung wie folgt:

[Sie] stuft sich bewusst von den Stimmungen schwarz, weniger schwarz, grau mit rosa Einsprengseln am Ende, grau und rosa, rosa mit grauen Einsprengseln bis komplett rosa. Das ganze demgemäss farbige Gebilde hängt – man könnte vielleicht sagen, wie ein ausbalanciertes Mobile – an dem grossen schwarzen Balken der ersten Geschichte. (Scholz, Brief an Stark vom 4. Januar 1958)

Die Verschiebung des Berichts aus Orscha an den Anfang des Buches sowie die Behauptung, er trüge die restlichen Geschichten wie ein Balken, deutet darauf hin, welch große Bedeutung ihm der Autor zuschrieb.

Erst drei Monate vor der Veröffentlichung, als die letzten Korrekturfahnen gelesen wurden, diskutierte Scholz mit den Lektor:innen über den Titel. Da *Märkische Rübchen und Kastanien* nicht ansprechend genug schien, entschied man sich, stattdessen mit *Am grünen Strand der Spree* an die Berliner Motive und einen bekannten Schlager anzuknüpfen. Zwischenzeitlich gab es sogar die – im Endeffekt nicht umgesetzte – Idee, den Liedtext am Anfang des Buches abzudrucken (Hoffmann und Campe, Brief an Scholz vom 21. Juni 1955). Dass in Lübbenau eine Gaststätte ‚Zum grünen Strand der Spree‘ hieß, erfuhr Scholz erst 1958 (Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen). Es bleibt aber offen, ob die Lektor:innen wussten, dass auch eine Reihe an Broschüren, die 1943 den Berliner

Soldaten an die Front geschickt wurden, diesen Titel trug. Es handelte sich dabei um kleine Heimatbücher mit Liedern, Gedichten, Geschichten und Bildern aus Berlin und Brandenburg (Arendt). Da sich Scholz stark für die Berliner Kultur interessierte und selbst einer Einheit angehört hatte, deren Stab sich in Berlin befand, ist davon auszugehen, dass er die Broschüre während seines Militäreinsatzes auch erhalten oder zumindest von ihrer Existenz gewusst hatte. Weder sein Nachlass noch die Verlagsdokumente geben jedoch Auskunft darüber, ob er je einen Bezug zwischen der Broschüre und seinem eigenen Buch herstellte.

Die Überarbeitung des Manuskripts war eine kollektive Anstrengung. Ein Verlagsmitarbeiter klagte über den Autor:

Er hat zwar an tausenden von Stellen korrigiert und gestrichen und seine Streichungen obendrein in jedem Fall überflüssigerweise mit Zettelchen überklebt, aber er hat zugleich 40 oder mehr Seiten neu hinzugeschrieben und im Grunde genommen nichts von dem geändert, was ihm Frau Dr. Wegener bei seinem Besuch in Hamburg nach eingehender Begründung zu revidieren empfohlen hat. (Hoffmann und Campe, Brief an Herrmann, 5. Mai 1954)

Wenige Monate später allerdings ließ sich Scholz von den meisten Überarbeitungsvorschlägen überzeugen und ging positiv auf die Kommentare der Lektor:innen ein. Es ist schwer zu sagen, ob diese Wende auf ein konkretes Ereignis, beispielsweise auf Gespräche mit Herrmann oder Wegener, zurückzuführen ist, oder ob er einsah, dass seine Verhandlungsposition als Debütant vergleichsweise schwach war. In jedem Fall akzeptierte er die Machtverhältnisse und stillschweigenden Regeln des Literaturfeldes.

Mit den Verlagsmitarbeitern Otto Görner und Walter Stark traf sich Scholz mehrmals persönlich, um Änderungen zu besprechen. Auch Herrmann, der inzwischen den Erfolg seines Romans *Sieben vorbei und acht verweht* feierte, beriet Scholz während der Revisionen. Er kommentierte die Manuskripte und vermittelte bei schwierigen Angelegenheiten zwischen Autor und Verlag. Bei Unstimmigkeiten und fehlender Kompromissbereitschaft lag die Entscheidung bei Wegener. In Anbetracht der Entfernung zwischen Hamburg und Berlin verlief der Großteil der Kommunikation auf dem Postweg, Telefongespräche sowie interne Besprechungen wurden ebenfalls dokumentiert. Nicht nur in Bezug auf die Beschreibung der ‚Ostzone‘ und des Massakers von Orscha, sondern auch hinsichtlich des gesamten Textes versuchten die Lektor:innen die Bedürfnisse potenzieller Leser:innen zu berücksichtigen. Am vielversprechendsten schien ihnen die Schilderung der Atmosphäre in der Westberliner Bar, zumal die isolierte Stadt großes Interesse in Westdeutschland weckte. Um den Text an den westdeutschen ‚Erwartungshorizont‘ (Jauß, *Ästhetische Erfahrung* 749–752) anzupassen, regten die Lektor:innen den Autor zum Ausbau der Berliner Motive an und entwickelten eine – wie

sich später herausstellte – wirksame Strategie, das Buch als ‚Berolinesie‘ zu vermarkten. Fünfzehn Jahre später klagte Scholz allerdings: „Seltsamerweise zählte das Buch nahezu unabhängig von dem mir bekannten Inhalt zu den Berolinesien und ich folglich zu den Berolinisten [...]. Nun ist mir alle Berlinerei [...] ganz zuwider und hängt mir zum Halse raus. Ich wohne in Berlin und damit basta!“ (Scholz, „Rede anlässlich der Aufnahme“ 114) Da Scholz bei der Erschaffung dieser ‚Berolinesie‘ aber gerne kooperierte, ist diese Klage als Koketterie zu deuten.

Es finden sich einige Hinweise darauf, dass Scholz’ Nachgiebigkeit einen wirtschaftlichen Grund gehabt haben könnte. Obwohl er als Kunstlehrer und Werbefachmann tätig war, hatte er mit fast vierzig Jahren finanziell immer noch nicht Fuß gefasst. In der Kommunikation mit den Verlagsmitarbeiter:innen berichtete er immer wieder von Geldproblemen. Verspätete Textlieferungen erklärte er damit, dass er an Exposés für Werbe- und Kulturfilme hatte arbeiten müssen. Der Verlag zahlte ihm daher Vorschüsse für das künftige Buch aus. Unter diesen Umständen verschoben sich die Machtverhältnisse noch stärker zugunsten von Hoffmann und Campe, obgleich niemand im Verlag Scholz unmittelbar unter Druck setzte. Um es in den Kategorien von Giddens auszudrücken, handelte es sich dabei um eine intensive, stillschweigende, aber nicht stark sanktionierte Praxis der Regelbestimmung (Giddens, *Die Konstitution* 74). Bemerkenswerterweise trug Scholz dieser ungleichen Ressourcenverteilung zum Trotz keinerlei Nachteile davon. Neben den Vorschüssen wurden ihm etwa die Kosten für teure Flugreisen zwischen Berlin und Hamburg erstattet. Von jedem verkauften Exemplar sollte er zudem 1,50 DM erhalten (Vertrag), was bereits bei geringen Auflagen ein akzeptables Einkommen in Aussicht stellte.

Die Art und Weise, wie der Autor mit seinem Verlag über das Buch verhandelte, wurde schließlich zum Thema öffentlicher Diskussionen. Der Autor klagte in einem Interview für den *Spiegel*, dass der Verlag die Passage über die Erschießung hatte streichen wollen, was wiederum zu Spannungen zwischen Autor und Lektor:innen führte (Scholz, Brief an Hoffmann und Campe vom 5. Mai 1956). Wegener beklagte: „Übrigens war die ‚Spiegel‘-Legende, dass der Verlag die Juden-Erschiessungen heraushaben wollte, bis nach Amerika gedrungen, und ich wurde brieflich beschimpft. Dabei war es einzig und allein Dr. Görners Ansicht, der damit bei niemand Anklang fand.“ (Wegener, Brief an Scholz vom 28. Mai 1956) Otto Görner versuchte hingegen seine Vorschläge kleinzureden: „Über die Judenerschießungen kann man geteilter Meinung sein. Fräulein Dr. Wegener war dafür, die Stellen zu kürzen, ich war für Weglassen. Doch gehört diese Frage wohl nicht zu den Hauptproblemen.“ (Görner, Notiz) Folglich sah sich Scholz gezwungen, zu erklären, die problematische Formulierung sei auf die Autorin des *Spiegel*-Artikels zurückzuführen. Ferner ergänzte er:

Die *Spiegel*-Legende in der Judenfrage, an der ich ja leider mittelbar durch falsche Auslegung und Abänderung meiner Worte auch schuldig bin, ist wirklich ärgerlich. Das klingt so schlecht und ist eigentlich gegenstandslos, denn schliesslich beweist nichts so sehr wie das Erscheinen des Buches, welche Meinung der Verlag wirklich vertritt und in dieser Frage eingenommen hat. Oder meint man, der Autor habe irgendwelche Machtmittel besessen und den Verlag gezwungen. Wie denken sich *Spiegel*-Schreiber und -Leser das zumal bei einem Autor, den kein Mensch kannte. Dumm sowas! (Scholz, Brief an Wegener vom 28. Mai 1956)

Abgesehen davon, dass der *Spiegel* bei der Darstellung der Ereignisse nicht ganz falsch lag, ist der Briefwechsel zwischen Wegener und Scholz ein weiterer Beleg für die Machtverhältnisse zwischen Autor und Verlag. Eindeutig gibt Scholz zu, dass die Entscheidung über die letzte Fassung bei den Lektor:innen lag und er es war, der sich unterordnen musste. Trotz der heldenhaften Darstellung im *Spiegel*, derzufolge Scholz sich in Bezug auf die Erschießungsszene „unnachgiebig“ gezeigt haben sollte, wird klar, dass er – wenn er das Buch veröffentlichen wollte – die vom Verlag festgelegten Regeln zu befolgen hatte. Und dieser stellte den Verkaufserfolg vor ästhetische oder gar ethische Bedenken.

Die Rezensent:innen

Der Roman erschien am 5. September 1955. Eine erste umfangreiche Rezension druckte *Die Zeit* am 20. Oktober. Hans Schwab-Felisch, dem Scholz einige Wochen zuvor das Buch persönlich zugeschickt hatte, schrieb eine enthusiastische Leseempfehlung und lobte die Art, wie der Autor „das Berliner und das Märkische Idiom beherrschte“ (Schwab-Felisch, „Am grünen Strand“). Der Literaturkritiker war in Berlin als Sohn von Alexander Schwab aufgewachsen – Mitbegründer der Kommunistischen Arbeiterpartei Deutschlands, der 1943 im Zuchthaus in Zwickau ums Leben gekommen war (Gedenkstätte). Mitte der 1950er Jahre nahm Schwab-Felischs publizistische Karriere eine entscheidende Wende: Nachdem er seit 1949 in der Berliner Redaktion der *Neuen Zeitung* als Mitarbeiter des Starkritikers Friedrich Luft gearbeitet hatte, wechselte er 1956 zur *FAZ*, wo er bis 1961 neben Karl Korn verantwortlicher Redakteur für Literatur war (Hoeres 576).

Sicherlich erkannte Schwab-Felisch in dem Text von Scholz einige Berliner Motive, die ihm selbst einiges bedeuteten. Für den RIAS bereitete er Lesungen von Ausschnitten des Romans vor, in die er die Episoden über die Ostfront allerdings nicht aufnahm (Schwab-Felisch und Scholz). In seiner Rezension betonte er lediglich den breiten Blick auf die jüngste Geschichte, während er die Thematik des ersten Kapitels nur beiläufig erwähnte:

Es ist viel in diesem Buch von unserer Zeit, die Szenen werden zum Panorama. Der Krieg ist darin mit allen seinen Scheußlichkeiten und Verbrechen und die Hilfslosigkeit, der Irrtum des Pflichteifers und seinen Tragik, Anstand und Bössartigkeit, Trauer, viel Trauer, doch ebensoviel Witz und Fröhlichkeit, vor allem die Atmosphäre, wo immer die Schauplätze sind, wer immer auch handelt oder an Handlungen leidet. (Schwab-Felisch, „Am grünen Strand“)

Auf diese Art setzte Schwab-Felisch den Maßstab für weitere Rezensionen. Auch in persönlichen Gesprächen empfahl er das Buch weiter und schickte den Roman u. a. der deutsch-jüdischen Exilschriftstellerin Gabriele Tergit nach London, was sie zu einem Treffen mit Scholz bewegte (Tergit, Brief an Scholz). Trotz seines Engagements für *Am grünen Strand der Spree* war Schwab-Felisch im Oktober 1955 allerdings noch nicht in der Position, alleine den Erfolg des Buches befördern zu können. Erst seine beiden einflussreichen Mentoren, Korn und Luft, trugen im darauffolgenden Jahr maßgeblich dazu bei. Über Lufts Gattin, mit der Scholz noch aus Studienzeiten bekannt war, ließ er dem Kritiker ein Exemplar des Buches zukommen. In seiner sehr positiven Rezension, die zunächst in der *Welt* und einige Wochen später wortgleich in der *Süddeutschen Zeitung* erschien, betonte Luft den souveränen Umgang mit dem Berliner Jargon: „So spricht man zwischen Halenseebrücke und Bülowbogen heute tatsächlich“, wohingegen er das Massaker von Orscha nur zwischen den Zeilen erwähnte.

Konsequenterweise konzentrierten sich die meisten Besprechungen weiterhin auf die Darstellung der Berliner Atmosphäre, während Einzelheiten aus den sieben Episoden kaum angesprochen wurden. Die großen Zeitungen und Magazine teilten in der Regel das positive Urteil von Schwab-Felisch und Luft. Kleinere Zeitungen übernahmen Fragmente aus der Pressemitteilung des Verlags oft im Wortlaut. Manche Rezensent:innen¹⁰ vermuteten zudem einen routinierten Autor hinter *Am grünen Strand der Spree*, der nun unter Pseudonym auftrete. In Anbetracht der Tatsache, dass Scholz in der Berliner Kulturszene recht gut vernetzt war, handelte es sich dabei nur um vereinzelte Stimmen, die vermutlich auch nicht ganz ernst zu nehmen waren. Der Verlag verstand solche Andeutungen allerdings gekonnt einzusetzen und zitierte sie sogar im Programmkatalog für das Jahr 1956, was dafür sorgte, dass sich das Gerücht weiter verbreitete.

Nach dem Tod von Görner, am 10. Oktober 1955, wurde Walter Stark Scholz' Ansprechpartner im Verlag. Er übernahm die Verantwortung für Werbung, Vertrieb und Vermarktung, während sich Harriet Wegener aus dem geschäftlichen

¹⁰ Obwohl der Großteil der Rezensionen von Männern verfasst worden war, konnte ich eine namentlich erwähnte Rezensentin ausmachen. Daneben gab es viele anonyme Rezent:innen, deren Geschlecht zu ermitteln allerdings unmöglich ist. Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, verwende ich der deutlichen Disparität zum Trotz in diesem Unterkapitel die gegenderte Form.

Teil der Arbeit zurückzog. Neben Rezensionsexemplaren für die Presse verschickte der Verlag auch Exemplare an den Westberliner Senator für Volksbildung, Joachim Tiburtius, der für die Organisation des Berliner Kunstpreises zuständig war (Hoffmann und Campe, Brief an den Senator). Stark handelte dabei sehr zielstrebig und schrieb an Scholz:

Was kann ich meinerseits tun, um bei den in Frage kommenden Stellen, die den Literaturpreis der Stadt Berlin vergeben, vom Verlag aus nachzuhelfen? Ich war mit den Herren, die den Fontane-Preis vergeben, schon gelegentlich in Fühlung, weiß aber nicht, wer für den Literaturpreis zuständig ist. Könnten Sie mir hierüber eine Information verschaffen? (Hoffmann und Campe, Brief an Scholz vom 5. Dezember 1955)

Vier Monate später wurde Scholz tatsächlich der Berliner Kunstpreis für Literatur verliehen, der als Fontane-Preis bekannt war. Die Entscheidung muss jedoch nicht leichtgefallen sein, denn inoffiziell war Gottfried Benn als Preisträger für 1956 vorgesehen gewesen. Anfang des Jahres erkrankte der Dichter schwer und teilte Tiburtius mit, er müsse sich von öffentlichen Auftritten zurückziehen (Benn, Brief an Tiburtius). Ferner befanden die Preisrichter nach längeren Besprechungen Benns Werke für „zu bedeutend“ für den jungen Fontane-Preis und zogen es vor, einen unbekannten Autor zu würdigen. Über *Am grünen Strand der Spree* äußerten sie sich dabei ähnlich wie zuvor die Rezensent:innen, indem sie vor allem den geschickten Umgang mit dem Berliner Dialekt sowie die Verbindung von sieben scheinbar unzusammenhängenden Geschichten in einem Werk positiv hervorhoben (Preisgericht, Bericht). Die Darstellung der Hauptstadtatmosphäre sowie zahlreiche Anknüpfungen an Fontanes Werk waren zusätzliche Beweggründe für die Verleihung des Preises an Scholz. Die Passage über das Massaker von Orscha wurde hingegen nicht thematisiert. Interessanterweise musste sich Tiburtius schon wenige Tage nach der Verleihung des Fontane-Preises anderweitig mit dem Problem der Darstellung des Holocaust auseinandersetzen: Ende März 1956 fand nämlich eine Sondervorführung von Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* für den Beirat der Berliner Festspiele statt (Knaap 80). Das Gremium hatte den Film für die im Sommer desselben Jahres ausgetragene Berlinale zugelassen (Lindeperg, *Nacht und Nebel* 223–224). Tiburtius war zudem Vorsitzender der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit in Berlin – es ist daher eher unwahrscheinlich, dass er die Beschreibung des Massakers in Scholz' Buch übersehen haben konnte.

Die schwache Rezeption der Massakerszene bestätigt die These des Literaturwissenschaftlers Norman Ächtler, westdeutsche Schriftsteller der 1950er Jahre hätten sich in ihren Werken durchaus mit den deutschen Kriegsverbrechen auseinandergesetzt, allerdings ohne dass diese Schilderungen in der Breite wahrgenommen worden seien. „Die verschiedenen Handlungsebenen des Lite-

ratorsystems überblendeten diese heiklen Aufdeckungen durch verschiedene Anschlusskommunikationen, die sich wie Filter über die Textinhalte legten, bevor sie diese für weitere Anschlusskommunikationen ‚freigaben‘,“ schreibt Ächtler („Forciertes Vergessen“ 400).¹¹ Der Prozess, den er hier mithilfe von Luhmanns Systembegriff aufdeckt, könnte auch als Reproduktionsmechanismus im Sinne Bourdieus aufgefasst werden: Der Habitus der Literaturkritiker, die im Umgang mit dem Roman ihr symbolisches Kapital nutzen, hatte das Verschweigen der Erschießungspassage zur Folge, um das Literaturfeld in seinem bisherigen Zustand zu reproduzieren. Die Theorie von Giddens ermöglicht hingegen, dieses Phänomen als Mobilisierung von Ressourcen und Regeln durch die Institution der Literaturkritik zu betrachten. Der Sinn dieser Handlung besteht in der Aufrechterhaltung der diskursiven Struktur im Umgang mit der Vergangenheit. Der bundesrepublikanische Status quo Mitte der 1950er Jahre setzte voraus, dass die nationalsozialistischen Gewaltverbrechen in Osteuropa nicht öffentlich thematisiert werden würden. Wie aber hatte man sich zu verhalten, wenn eine derartige Schilderung dennoch veröffentlicht wurde, wie im Fall von *Am grünen Strand der Spree*? Die ‚stillschweigende Regel‘ im Sinne von Giddens führte offensichtlich zu einer diskursiven Blockade, sprich die Kritiker:innen nutzten ihre starke symbolische Position, um das Thema der Massenmorde durch die Deutschen während des Zweiten Weltkriegs – salopp gesagt – ‚unter den Teppich zu kehren‘. Den wenigen kulturellen Repräsentationen von Kriegsverbrechen, die Ächtler in der Literatur der 1950er Jahre identifiziert, fehlte eine Art Sprachrohr für die Verstärkung bzw. Multiplikation der Botschaft.

Die mangelnde Auseinandersetzung der Literaturkritik mit der Darstellung der NS-Kriegsverbrechen ist keine Überraschung. Bemerkenswerter ist hingegen, dass ähnliche Mechanismen auch außerhalb der Medienöffentlichkeit funktionierten. Die ‚Filter‘, von denen Ächtler spricht, wurden nicht nur von Literaturkritiker:innen eingesetzt, sondern auch von individuellen Leser:innen. Unter den Briefen, die Scholz nach dem Erscheinen des Romans erhielt, fanden sich nur wenige, die das erste Kapitel thematisierten. Ein Brief stammte sogar vom erwähnten Gottfried Benn, der Scholz zur norwegischen Episode gratulierte und hinzufügte: „Ein Autor, der erzählen kann und etwas zu erzählen hat.“ (Benn, Brief an Hoffmann und Campe)¹² Hatte die Geschichte über den General, der

¹¹ Hervorhebung im Original.

¹² Die Verflechtungen zu Benn sind hier insofern erwähnenswert, als Hellmut Jaesrich (57) die Vermutung äußerte, dass sich in Wahrheit der Dichter hinter dem Namen Scholz verstecke. Dreißig Jahre später ging Konrad Schuller darauf ein, indem er behauptete, beide Autoren hätten sich über ihre Klangpoetiken definiert. Benn lobte dabei gerade das Kapitel von *Am grünen Strand der Spree*, in dem die klangpoetischen Elemente am wenigsten zum Einsatz gekommen waren.

sich in den letzten Kriegsmonaten gegen das System wandte, Benn aufgrund seiner eigenen Biografie angesprochen? Aus heutiger Sicht lässt sich darüber nur spekulieren, doch Benns Auswahl zeigt auch, wie die Leser:innen in den sieben Episoden und der Rahmenhandlung nach potenziellen Identifikationsangeboten suchen – und sie auch finden – konnten. Kaum jemand behauptete, dass es die realistische Schilderung der Ereignisse an der Ostfront oder der Ermordung der Jüd:innen gewesen sei, die sie am meisten berührt hätten. Viele fühlten sich hingegen von den Dialogen in der Bar, der Liebesgeschichte im Hintergrund oder der Sehnsucht nach dem ‚verlorenen Osten‘ angesprochen. Wer das Ostfrontkapitel gründlich gelesen und wer es nur durchgeblättert hatte, lässt sich nicht mehr verifizieren.

Der Fontane-Preis eröffnete Scholz neue Möglichkeiten. Zu den Preisrichtern gehörte u. a. der Journalist Thilo Koch, der zum Zeitpunkt der Bekanntmachung des Urteils eine sehr positive Rezension in der *Zeit* veröffentlichte. Nach einem Fernsehauftritt in Kochs Sendung freundeten sich die beiden Männer an und pflegten private Kontakte. Glückwünsche schickte auch der ehemalige Berliner Bürgermeister und Mitbegründer der CDU in Berlin, Ferdinand Friedensburg (Brief an Scholz vom 19. März 1956). Im Juli 1956 begleitete Scholz Friedensburg zu einer ‚Tafelrunde‘ im Kempinsky-Hotel, an der u. a. der Präsident der Freien Universität sowie der Leiter des *Tagesspiegels* teilnahmen, um „gemeinsame Fragen und gemeinsame Sorgen zu besprechen“ (Friedensburg, Brief an Scholz vom 12. Juni 1956). Anlässlich der Buchbesprechung im RIAS frischte Scholz seine Bekanntschaft zu Luft auf. Literaturkritiker:innen und Schriftsteller:innen, wie die bereits erwähnten Hans Schwab-Felisch und Gabriele Tergit, aber auch die deutsch-russische Autorin Alix Rohde-Liebenau, suchten den Kontakt zum neuen Erfolgsautor. Aus diesen bürgerlichen Kreisen kamen damals wichtige Impulse für das Westberliner Kulturleben. Bei einem Empfang im Deutschen Künstlerbund lernte Scholz Theodor Heuss kennen, mit dem er sich nach eigenen Angaben sehr gut verstand. Der Schriftsteller sollte den Bundespräsidenten sogar auf seiner Reise nach Israel begleiten (Bürkle, Brief an Scholz vom 2. April 1957). Als Scholz bei der israelischen diplomatischen Mission ein Visum beantragte, erwähnte er sein Buch und die Tatsache, dass es „sich sehr intensiv mit dem Problem der Deutschen, der Nazis und der Juden beschäftigt“. Der Autor behauptete sogar, der Roman sei von der *Allgemeinen Wochenzeitung der Juden in Deutschland* lobend anerkannt worden, obwohl es sich in Wirklichkeit um eine kurze Erwähnung in den Neuerscheinungen handelte (Scholz, Brief an diplomatische Mission). Offensichtlich wusste Scholz den Erfolg für sich zu nutzen. Letztendlich wurde die Reise abgesagt, scheinbar aufgrund diplomatischer Bedenken, da die Bundesrepublik zum damaligen Zeitpunkt noch keine diplomatischen Beziehungen zu

Israel aufgenommen hatte. Heuss sollte seinen Besuch erst drei Jahre später absolvieren, im Mai 1960, als er nicht mehr im Amt war (Hestermann 61).

Mögen die hier präsentierten Fakten zu Scholz Freundes- und Bekanntenkreis für sich genommen nebensächliche Anekdoten darstellen, so ist die Rückverfolgung seines sozialen Netzwerks durchaus von Belang. In der Wissenssoziologie sind ähnliche Untersuchungen als Netzwerkanalyse bekannt, die Philosophiegeschichte entwickelte wiederum die Methode der Konstellationsforschung, mithilfe derer Denkräume, in denen Ideen entstehen, besser nachvollzogen werden können (Muslow und Stamm). In diesem Sinne verhalten positive Äußerungen prominenter Persönlichkeiten Scholz einerseits zum Erfolg, andererseits war er keinesfalls der große Unbekannte, als den ihn der Verlag und die Rezensent:innen gerne darstellten. Seiner Bekanntschaft zu Paul Herrmann hatte er den Kontakt zu Hoffmann und Campe zu verdanken, und die Beziehung zu Luft hatte er über dessen Frau hergestellt. Zwar hatte Scholz keine schriftstellerische Erfahrung vorweisen können, doch war er in der Berliner Kulturszene als Maler und Musiker schon länger präsent gewesen. Zudem traf er sich regelmäßig mit Leuten aus der Film- und Modebranche – die eingangs erwähnte Miss Germany, Susanne Erichsen, war nur eine seiner vielen Bekanntschaften. Es ist davon auszugehen, dass ihn dieses Umfeld, in dem er schon seit den frühen 1930er Jahren verkehrte, wesentlich prägte. Seine Freund:innen halfen ihm auch dabei, ein routinierteres Verhalten im Literaturfeld zu entwickeln. Als sein Buch erschien, kannte sich Scholz in der Kulturszene also bestens aus. Er verstand es, selbstbewusst und charmant aufzutreten, und scheute keine Medienauftritte.

Viele seiner Erlebnisse aus der Westberliner Kulturszene spiegeln sich in *Am grünen Strand der Spree* wider: Die Protagonist:innen der Rahmenhandlung sind Künstler, Filmemacher, Schauspieler und ein Model. Seine Kontakte zu Journalisten sowie Scholz' Präsenz in Rundfunk und Fernsehen weisen zudem darauf hin, dass *Am grünen Strand der Spree* schon früh zu einem multimedialen Phänomen wurde. Nach dem Erfolg seines Buches schrieb und zeichnete Scholz regelmäßig für die von der amerikanischen Militärregierung finanzierte Kulturzeitschrift *Der Monat* (Martin 13). Diese Tätigkeit diente als Sprungbrett für seine spätere publizistische Karriere. Herausgeber Hellmut Jaesrich bot im *Monat* den unterschiedlichsten Autor:innen einen Raum zum Meinungsaustausch. So publizierten an der Wende der 1950er zu den 1960er Jahren dort u. a. Max Horkheimer, Siegfried Kracauer, Günter Grass, Golo Mann, aber auch Schwab-Felisch, Luft und Korn. Meist meldete sich Scholz mit Texten über Berlin zu Wort, wodurch er seinen Ruf als Kenner und Versther der Stadt verfestigte. Seine Kontakte zu anderen Schriftsteller:innen hielten sich hingegen eher in Grenzen. Fragen nach seiner Meinung zur Literatur wich er aus:

Die Sache ist nun so: da eine nachsichtige Öffentlichkeit meinen einzigen Roman gütig aufgenommen hat, wurde der Schein erweckt, ich möchte vielleicht etwas von Literatur verstehen. Aber meiner ganzen Vorbildung nach kann ich das gar nicht, denn diese erstreckte sich teils auf die Kunstgeschichte, teils auf die Ausübung der Malerei. (Scholz, Brief an Siedler)

Diese Äußerung lässt sich durchaus aber als eine der zahlreichen Koketterien von Scholz lesen. Stefan Scherer („So gut wie“ 112–114) zeigt nämlich, dass Scholz nicht nur ein kunsthistorisch gebildeter, sondern auch ein sehr belesener Mann war. Er hielt zwar wenig von avantgardistischer oder politisch engagierter Literatur, hatte aber fundierte Kenntnisse des deutschen Kanons. Sein öffentlich geäußertes Desinteresse für zeitgenössische Literatur sowie seine Abwesenheit in literarischen Kreisen können erklären, wieso Literaturkritiker:innen *Am grünen Strand der Spree* nur selten mit anderen literarischen Texten verglichen. Gelegentlich wurden offensichtliche Bezüge zu einigen klassischen Autoren festgestellt, wie etwa zu Boccaccio oder Fontane, aber selbst die Preisrichter des Fontane-Preises, die zwangsläufig über herausragende Literaturkenntnisse verfügten, zogen kaum Vergleiche zu anderen Werken. Dabei ließen sich auf der Grundlage der Rahmenhandlung leicht Bezüge zu Johann Wolfgang von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* [1795] oder E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* [1819–1821] herstellen. Stattdessen bezeichneten die Preisrichter *Am grünen Strand der Spree* als „außergewöhnlich“ (Wilk) oder „beispielslos“ (Fontane-Preis). Sie betonten, dass es sich um ein literarisches Debüt handelte, wodurch der Eindruck erweckt werden sollte, ein neuer Stern am Literaturhimmel sei geboren.

In der Pressemitteilung der Preisrichter lesen wir:

Sie [die Thematik] umfasst das lastende Erbe der unmittelbaren Vergangenheit – Nationalismus und Krieg – ebenso wie die nicht weniger schwierige Situation des Augenblicks: den Riß durch Deutschland. Ohne die Kundgabe vordergründlicher politischer Meinungen und Bestrebungen wird die jüngst vergangene und die gegenwärtige Zeitsituation mit virtuoser Fähigkeit zur Schilderung durchleuchtet und gestaltet. (Preisrichter)

Mit Blick auf die von den Preisrichtern hervorgehobene Darstellungsart des Krieges legt Ächtler dar, dass es bereits in den 1950er Jahren „zahlreiche Texte [gegeben habe], in denen Verbrechen gegen Kriegsgefangene und die russische Zivilbevölkerung sowie gegen Juden wohl nur eine periphere Rolle spielen, als Erfahrungsdimension der deutschen Soldaten aber präsent gehalten werden“ (Ächtler, „Forciertes Vergessen“ 399). In *Wo warst du Adam?* [1951] spitzte Heinrich Böll die Erschießung der singenden Ilona durch den sadistischen SS-Mann in nur einem Satz zu. Erich Maria Remarque zeichnete in *Zeit zu Leben und Zeit zu*

Sterben ähnliche Bilder wie Scholz: Russische Zivilist:innen stehen an der Grube und erwarten ihren Tod. Remarques Protagonist spricht von Sklaverei, Massenmorden und Konzentrationslagern, wobei die betreffenden Passagen in der ursprünglich veröffentlichten Romanfassung stark gekürzt worden waren.¹³ Parallel zu diesen inzwischen kanonisierten Kriegsschilderungen entstand eine kaum zu überblickende Zahl an Werken der Trivalliteratur, die wiederum eine heroische Perspektive auf die Erfahrungen der Soldaten an der Ostfront vertrieben. Auch andere von Scholz aufgegriffene Themen waren in der bundesrepublikanischen Literatur gut vertreten, wie etwa die Erfahrung des Wirtschaftswunders, die u. a. Wolfgang Koeppen in seinen drei Romanen *Tauben im Gras* [1951], *Das Treibhaus* [1953] und *Der Tod in Rom* [1954] beschrieb, oder die Teilung Deutschlands, die u. a. Arno Schmidt in *Das Steinerne Herz* [1956] thematisierte. Ferner zieht Scherer Parallelen zu Werken von Martin Walser und Hermann Hesse sowie von weniger gängigen Autor:innen wie Hans Erich Nossack, Martin Kessel und Irmgard Keun. Letztere dürfte Scholz aus der Jockey Bar gekannt haben (Scherer, „Literaturhistorische ‚Aufheiterung‘ 109). Bis auf Nossack, dessen Roman *Spätestens im November* 1956 ebenfalls für den Fontane-Preis nominiert gewesen war, erwähnten die Preisrichter keinen dieser Namen. Auf diese Weise konnte *Am grünen Strand der Spree* als ‚Ausnahmeerscheinung‘ präsentiert – und gefeiert – werden, was sich wiederum in der nachfolgenden Presseberichterstattung widerspiegelte.

Die Literaturkritik der DDR verglich Scholz' Roman hingegen durchaus mit anderen Werken, wenngleich *Am grünen Strand der Spree* offiziell nicht verfügbar war. 1960 kritisierten die Literaturwissenschaftler:innen, die auf der Konferenz „Krieg und Militarismus in der Spiegelung des kritischen und sozialistischen Realismus seit Fontane und Hauptmann“ an der Humboldt-Universität zusammengekommen waren, *Am grünen Strand der Spree* u. a. für die vermeintlich positive Schilderung des preußischen Militarismus (Schneider G.; Fri.). Zum Beweis des höheren Stellenwerts des sozialistischen Realismus stellten sie ost- und westdeutsche Autor:innen einander gegenüber, und verglichen so Anna Seghers und Arnold Zweig mit Heinrich Böll und Hans Scholz.

Ungeachtet des offiziellen Verbots wurde das Buch in der DDR gelesen. In den 1950er Jahren war es noch nicht schwer, Einzelexemplare über die Grenze zwischen West- und Ostberlin zu schmuggeln. Eine Leserin schrieb beispielsweise an Scholz:

Im Allgemeinen kann ich mich beim Lesen solcher Themen wie z. B. Judenverfolgung und Krieg eines leisen Gefühls der Aufsässigkeit nicht erwehren, da ich zu der Generation gehöre,

¹³ Eine kommentierte und von zusätzlichen Dokumenten begleitete Originalausgabe erschien erst 2018.

die – während der Zeit der Massenmorde – auf der Schulbank sass und morgens, mittags und zwischendurch noch ein paar Mal auf Kommando ‚Heil Hitler‘ zu schreien hatte. Nach dem Zusammenbruch, als plötzlich jeder Demokrat war, haben wir uns oft gefragt, warum war denn eigentlich vorher niemand da, der uns gelehrt hat, daß es außer dem ‚Führer‘ und dem Nationalsozialismus auch noch etwas anderes auf der Welt gibt? Und wieder wächst im Osten eine Generation heran, deren jugendlichen Idealismus man ausnutzt, für ein Verbrechenssystem zu schreien. [...] In Ihrem Buch finde ich zum ersten Mal die Darstellung dieser gewaltigen Probleme auch diskutabel für jüngere Menschen. (Leserin, Brief an Scholz vom 11. Juli 1958)

Die wenigen Stimmen aus der DDR legen die Unterschiede zwischen den Literaturfeldern der beiden deutschen Staaten dar. Während westdeutsche Kritiker:innen und Leser:innen die Beschreibung des Massakers von Orscha konsequent kleinredeten, erwecken die wenigen ostdeutschen Quellen den Eindruck, als gäbe es in dem Roman von Scholz neben dem ersten Kapitel nichts weiter Erwähnenswertes. Die antifaschistische Propaganda der DDR bot offenbar eine diskursive Struktur, innerhalb derer es möglich war, die NS-Kriegsverbrechen zu thematisieren.

Die Rezeption des Romans außerhalb Deutschlands fiel indes mager aus. Ein polnischer Verlag lehnte einen Übersetzungsvorschlag ab; bis 1960 erschien *Am grünen Strand der Spree* dafür in den USA, Frankreich, den Niederlanden und Schweden. Die amerikanische Übersetzung, die im mittelgroßen Verlag Thomas Y. Crowell erschien, vermittelte die Literaturagentin Joan Daves – eine jüdische Exilantin aus Berlin, deren Vater in Auschwitz ermordet worden war (Altenheim, „Joan Daves“ 241). Daves vertrat die wichtigsten westdeutschen Autor:innen und Verlage auf dem amerikanischen Buchmarkt und hatte bereits in den 1950er Jahren Hoffmann und Campe unter Vertrag. Trotz ihrer zahlreichen Kontakte fiel es ihr nicht leicht, geeignete Übersetzer:innen für das Buch zu engagieren. Letztendlich arbeiteten gleich zwei Übersetzerinnen an dem Text: Elisabeth Abbott und Catherine Hutter, wobei nur erstere im Impressum genannt wurde (Wegener, Brief an Scholz vom 2. Juni 1958). Ungeachtet der Schwierigkeiten bei der Übertragung des Textes ins Englische versprach sich die Agentin viel von der Möglichkeit, die Rechte für den ganzen Roman oder einzelne Binnenerzählungen an ein Filmstudio zu verkaufen (Hoffmann und Campe, Brief an Scholz vom 2. April 1958). Derweil machten sowohl die amerikanischen als auch andere Übersetzerinnen Vorschläge, wie der Text konsolidiert werden könnte, damit er für die Leser:innen in den jeweiligen Ländern zugänglicher würde. Abbott (Brief an Scholz vom 10. Oktober 1957) suggerierte sogar, das Tagebuch des Jürgen Wilms zu streichen, da es „aus Sicht der amerikanischen Leser“ zu „traurig“ sei. Scholz lehnte alle Änderungsvorschläge ab. Er bestand darauf, dass das Buch im Ausland in unveränderter Form erscheinen solle, und zeigte sich ob der Kom-

mentare der Übersetzerinnen mehrmals irritiert. In Anbetracht der Tatsache, dass ihn der Roman inzwischen seit über fünf Jahren beschäftigte, wollte er sich nun anderen Themen widmen anstatt wiederholt das Manuskript zu überarbeiten. So fand *Am grünen Strand der Spree* bei der ausländischen Leserschaft schließlich auch wenig Gefallen. Insbesondere in den USA wurde der Roman „als spezifisch deutsches Buch betrachtet“ (Lang, „Das mediale Rauschen“ 296), und einiger positiver Rezensionen zum Trotz blieben die Übersetzungen größtenteils unbeachtet.

Nachdem sich westdeutsche Literatur- und Kulturzeitschriften zunächst zurückgehalten hatten, erschienen Ende 1956 schließlich die ersten umfangreichen Besprechungen von *Am grünen Strand der Spree*. Bis auf zwei Ausnahmen ähnelten sie den Stellungnahmen aus der Tages- und Wochenpresse, wenn auch der Inhalt etwas detaillierter dargestellt wurde. Im *Monat* erschien eine enthusiastische Rezension von Hellmut Jaesrich, der behauptete, früher oft Gast in der Jockey Bar gewesen zu sein und einige Jahre zuvor an einer Trinkrunde mit Scholz teilgenommen zu haben, die dem dargestellten Abend sehr geähnelt habe. Der Rezensent sprach von einem neuen *Decamerone*; auf das Tagebuch des Jürgen Wilms ging er aber nur in der Zusammenfassung des Buches ein. Ähnlich argumentierte Gerhard Joop in *Westermanns Monatsheften*, in dem er die Komposition des Romans nicht nur mit dem *Decamerone*, sondern auch mit den *Canterbury Tales* verglich. In den *Neuen Deutschen Heften* pries Lotte Wege Scholz' Art, im Berliner Jargon zu schreiben, wobei ihre Rezension große Ähnlichkeiten mit dem Juryurteil des Fontane-Preises aufwies. Sicherlich war dies kein Zufall, denn erstens war der Herausgeber der Zeitschrift, Joachim Günther, Mitglied besagter Jury gewesen, und zweitens kam der Vorschlag, das Buch in den *Neuen Deutschen Heften* zu besprechen, aus dem Sekretariat von Senator Tiburtius (Günther, Brief an Senator). Gleichwohl ist dieser Umstand keinesfalls als literarische Verschwörung zu werten, sondern bestätigt vielmehr ähnliche Lesarten unter Akteuren, die ähnliche Meinungen vertraten und sich bei ihrer Arbeit gegenseitig unterstützten.

Vor diesem Hintergrund heben sich zwei kritische Besprechungen in den Kulturzeitschriften ab. Der wohl heftigste Angriff stammte vom bereits erwähnten Joachim Kaiser, der sich gezielt gegen die Rezension im *Monat* positionierte:

Und wenn Hellmut Jaesrich [...] folgende Sätze passieren: „In solcher Hinsicht ist Scholz' Buch eine Ehrenrettung dieser Generation von fröhlich daherzausehnden Jünglingen aus gutem Hause, die im Verlauf der über sie hineinbrechenden Weltgeschichte hin und wieder Gelegenheit hatten, mehr Charakter und Humor aufzubringen, als ihnen gemeinhin zuge-
traut worden war“, dann erwähnt dies bemerkenswerterweise höchst anerkennend gemeinte Zitat genau die Gefahren, von denen man erschrecken sollte – daß nämlich der Krieg wieder

zum Turnier der Tugenden gemacht wird, zum Ort der Bewährung, wo man Charakter und Humor an den Tag legt, auch wenn ein paar Millionen daran glauben müssen. (Kaiser 541)

Kaiser – Mitglied der Gruppe 47 – warf Scholz Zynismus vor und behauptete, der Autor würde die deutsche Schuld verharmlosen. Ferner fand er es unangemessen, dass Scholz die Soldaten als „gute Kerle“ präsentiere, die weder Humor noch „das gute Herz“ verlören (Kaiser 540). Auch die Darstellung des Krieges als Ereignis, auf das der Protagonist keinen Einfluss gehabt habe, missfiel dem Kritiker. Auf der Grundlage dieser Rezension zieht der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler den Schluss, dass die gesamte Gruppe 47 Scholz gegenüber negativ eingestellt gewesen sei. Seines Erachtens sei der Stil, den Kaiser als zynisch empfand, hingegen „ein in Führungszeichen geführter Diskurs intellektuell-urbaner Herzlichkeit“ (Baßler 32). Für die öffentliche Wirkung des Romans, der in der Tagespresse gelobt, in intellektuellen Kreisen aber eher ignoriert wurde, mag Kaisers vernichtende Rezension durchaus eine Rolle gespielt haben. Darauf Bezug nehmend machte etwa der Germanist Helmut Kreuzer Scholz in den *Frankfurter Heften* den Vorwurf, den Krieg romantisiert und die Geschichte gefälscht zu haben, und pointierte, „die Vernichtungsaktionen des letzten Krieges [seien] kein Gegenstand für einen Unterhaltungsroman, in dem die Sektpfropfen knallen“ (Kreuzer 59).

Dass gerade Kaiser und Kreuzer auf die Erschießungsszene aufmerksam geworden waren und dahingehend ihre Bedenken äußerten, ist vermutlich auch auf ihr Alter zurückzuführen. Während die Mehrheit der Literaturkritiker, darunter Jaesrich, Korn, Luft und Schwab-Felisch, wie Scholz im Deutschen Kaiserreich geboren worden waren, waren Kreuzer und Kaiser erst Ende der 1920er Jahre zur Welt gekommen. Zum Zeitpunkt ihrer Lektüre von *Am grünen Strand der Spree* waren sie also nicht einmal dreißig Jahre alt. Beide gehörten demnach zu den sogenannten 45ern – einer Gruppe von Männern, die in der NS-Zeit aufgewachsen, zum Kriegsende aber schon so gut wie erwachsen gewesen waren. Dirk Moses, der diesen Begriff in die Geschichtswissenschaft einführte, meint damit die wohl wichtigste Generation, die den kritischen Umgang mit der NS-Geschichte in der Bundesrepublik prägte. Die Bezeichnung der ‚45er‘ übernahm er aus einem Essay von niemand Geringeren als Joachim Kaiser (Moses, „Die 45er“ 235).¹⁴ Bei den ‚45ern‘ handelte sich um keine einheitliche Gruppe, deren kritischere

¹⁴ Die Bedeutung der ‚45er‘ für die Entwicklung des Rundfunks in der Nachkriegszeit analysiert Melanie Fritscher-Fehr (67–69). In der älteren Forschungsliteratur werden sie als ‚Flakhelfer-Generation‘ subsumiert. Dirk Moses’ Begriff der ‚45er‘ greift jedoch breiter, wodurch der australische Historiker diese Gruppe weder auf eine konkrete Erfahrung reduziert, noch eine Unschuld ihrer ‚Angehörigen‘ suggeriert. Die Unterschiede zwischen diesen Begriffen erläutert Moses in seinem Buch *German Intellectuals and the Nazi Past* (51).

„Angehörige“ sich aber eindeutig gegen einen Restaurationsgeist positionierten. Letzteren beanstandeten Kaiser und Kreuzer in *Am grünen Strand der Spree*, allen voran in den Gesprächen der Männer in der Jockey Bar. Die beiden Kritiker konnten sich mit den Protagonisten des Romans, die zehn bis fünfzehn Jahre älter als sie waren, kaum identifizieren. In der frühen Bundesrepublik resultierten nämlich schon wesentlich kleinere Altersunterschiede in der Zugehörigkeit zu anderen Erinnerungsgemeinschaften. So rechnete Heinz Bude in seinem vielzitierten Essay *Bilanz der Nachfolge* etwa aus, dass für die Geburtsjahrgänge zwischen 1924 und 1930 ein Unterschied von zwei bis drei Jahren völlig unterschiedliche Biografien zur Folge hatte.

Mit Blick auf ihr negatives Urteil und das junge Alter der beiden Kritiker stellten die Rezensionen von Kaiser und Kreuzer Ausnahmen unter den Reaktionen der Presse auf den Roman dar. Kreuzers Besprechung blieb ohne Widerhall, Kaiser hingegen wurde für seine Stellungnahme kritisiert. So warf der Germanist Otto F. Best ihm beispielsweise vor, das Buch nicht gründlich genug gelesen zu haben. Best, der als Übersetzer und Lektor u. a. für Böll und Paul Celan tätig war, verfasste eine wortreiche Verteidigung von *Am grünen Strand der Spree*, die er bei Hoffmann und Campe einreichte. Auch der Philosoph Wilhelm Weischedel lobte das Buch und ließ Scholz mitteilen:

Ich denke immer noch, man müsste auch eine Hand der Zeit sein, und ich denke es gerade, nachdem ich Ihr Buch gelesen habe, weil für mich vor allem dies darin steht, dass der Mensch, das arme Tier, mit der Welt nicht zurechtkommt, die doch verrückterweise seine eigene Welt ist. Er müsste aber endlich damit zurechtkommen. (Weischedel, Brief an Scholz)

Kaisers schonungslose Kritik richtete sich sowohl gegen den Autor und seine Beschreibung des Massakers von Orscha als auch gegen all jene, die zum Erfolg des Buches beigetragen hatten: die Preisrichter des Fontane-Preises sowie „die Hörspielstudios unserer Sender und die Film-Firmen, die sich über das neue Objekt hermachen werden“ (Kaiser 537). In Anbetracht dessen, dass er sich selbst zu den ‚45ern‘ zählte, lässt sich seine diametral entgegengesetzte Reaktion auf *Am grünen Strand der Spree* gewissermaßen als Ausdruck eines Generationenkonflikts lesen.¹⁵

¹⁵ Zu Generationenkonflikten in der deutschen Presse der 1950er Jahre siehe: Christina von Hodenberg (*Konsens und Krise*, 245–292).

Der Herausgeber

Zu den Publizisten, die Kaiser in seiner Rezension angriff, zählte der zwanzig Jahre ältere Karl Korn, der den Roman ins Feuilleton der FAZ aufnahm und ihn für seine „frische Erzählkunst“ und „künstlerische Könnerschaft“ pries. Die Darstellung des Massakers erwähnte Korn – wie der Großteil der Kritiker:innen – so gut wie nicht. Korns journalistische Laufbahn begann 1934, zunächst im *Berliner Tageblatt*, danach in der *Neuen Rundschau* und anschließend im NS-Magazin *Das Reich*. Aufgrund eines kritischen Artikels über ein Bild, das Hitler gefiel, wurde er sechs Monate später entlassen. Korns politische Haltung schätzt sein Biograf wie folgt ein: „So wenig Karl Korn ein überzeugter Nationalsozialist war, so wenig lässt er sich als unerschrockener Regimekritiker oder gar als überzeugter Demokrat bezeichnen.“ (Payk, „Opportunismus“ 147) Dieser Satz hätte auch auf Hans Scholz zutreffen können. Neben ihrer Indifferenz gegenüber dem NS-Regime sowie den publizistischen Erfolgen teilten beide Männer ihre Faszination für Berlin. 1941 wurde Korn in die Wehrmacht eingezogen, wobei er nicht an die Front geschickt wurde, sondern in der Inspektion für Erziehung und Bildung im Heer in Potsdam tätig war. Erst wenige Wochen vor Kriegsende wurde er in eine kämpfende Einheit versetzt und geriet in französische Kriegsgefangenschaft. Nach seiner Entlassung arbeitete Korn für die Mainzer *Allgemeine Zeitung* und wechselte 1949, zusammen mit einem Großteil der Redaktion, in die neugegründete FAZ. In seiner Studienzeit fühlte er sich den Ideen der sogenannten konservativen Revolution zugetan, nach dem Krieg vertrat er hingegen zunehmend kulturkritische Positionen und folgte der Frankfurter Schule. Nichtsdestoweniger oder gerade deshalb fällt es schwer, Korn eindeutig in die intellektuellen Strömungen seiner Zeit einzuordnen: „Die Mehrheit von Korns Veröffentlichungen bewegte sich im Rahmen des feuilletonistisch Üblichen, war unauffällig-unspektakulär und durch eine betonte Abwesenheit extremer Ansichten gekennzeichnet.“ (Payk, *Der Geist der Demokratie* 49) Ersetzte man den Namen Korn in diesem Satz mit Scholz, so würde er auch nichts an seiner Gültigkeit einbüßen. Gerade Korns „geringe Prominenz“ mache ihn aber – so Historiker Marcus Payk („Opportunismus“ 148) – so spannend für die Forschung.

Mitte der 1950er Jahre nahm die Reputation des „Kulturpapstes“ (Hoeres 81) Korn einen Schaden. 1955 kritisierte der für den Politikteil zuständige Herausgeber Paul Sethe die Treue der FAZ gegenüber dem politischen Kurs der Adenauer-Regierung. Dies zog einen heftigen Streit in der Redaktion nach sich (Hoeres 119–123; Berghahn 71–72), infolge dessen Sethe die FAZ verließ. Im Zuge dieser Auseinandersetzung stellte sich Korn auf die Seite von Sethe, was sich wiederum negativ auf seine eigene Position auswirkte (Berghahn 71). Kurz danach häuften sich Vorwürfe, Korn hätte mit seiner Arbeit die NS-Propaganda unterstützt.

Nachdem er die antisemitischen Ausschreitungen von 1959 aufs Heftigste kritisiert hatte, wurde er erneut auf seine Tätigkeit in der NS-Propaganda angesprochen. Im *Monat* entflammte eine Diskussion mit der Leitfrage: „Darf jemand, der einst dem Nationalsozialismus einen Tribut abgestattet hat, heute als Streiter gegen nationalistische, antisemitische und neo-nazistische Bestrebungen und Akte ins Feld ziehen?“ (Allemann 86) Der Schweizer Journalist Fritz René Allemann beantwortete diese Frage mit einem ‚Ja‘, worauf hin in der Redaktion zahlreiche Briefe entgegengesetzter Meinung eingingen. Korn nahm rechtliche Schritte gegen ähnliche Beschuldigungen auf, doch das Münchner Oberlandesgericht ließ in zweiter Instanz die Bezeichnung „Handlager des Antisemitismus“ in Bezug auf ihn zu (Payk, *Der Geist der Demokratie* 323).

Heute lässt sich nicht mehr nachvollziehen, auf welchem Wege *Am grünen Strand der Spree* in Korns Hände geraten war,¹⁶ aber damals wechselte Hans Schwab-Felisch in die *FAZ*, womit das Buch gleich zwei tatkräftige Verfechter in der Redaktion hatte. Die Entscheidung, es als Fortsetzungsroman drucken zu lassen, war insofern ungewöhnlich, als der untere Abschnitt der zweiten Seite der Regel nach für literarische Texte reserviert war, die noch nicht in Buchform vorlagen (Priotto 60). Der Roman erschien zwischen dem 11. Juni und dem 31. August 1956. Die einzige Kürzung, die Korn bzw. Schwab-Felisch veranlassten, betraf die Geschichte des Bar-Musikers über das Kriegsgefangenenlager. Vor dem Hintergrund des literaturkritischen Profils von Korn, der „schon in den 1950er Jahren als entschiedener Förderer der kritischen Gegenwartsliteratur und ihrer Experimente, von Alfred Andersch, Heinrich Böll und Wolfgang Koeppen“ aufgetreten war (Hoeres 177), war die Auswahl von *Am grünen Strand der Spree* eher überraschend. Womöglich lag es aber auch einfach nur an der Jahreszeit, den Leser:innen der *FAZ* im Sommer eine populäre und stellenweise leichtere Lektüre bieten zu wollen.

Der Hörspielregisseur

Nach der Veröffentlichung des Romans bemühten sich die Mitarbeiter:innen von Hoffmann und Campe intensiv um seine Inszenierung beim Rundfunk, und ließen dem Intendanten des SWF, Friedrich Bischoff, ein Exemplar zukommen. Der

16 Diese Feststellung basiert auf einer Nachfrage bei Roxanne Narz, die sich im Rahmen des DFG-Projekts „Geschichte eines Leitmediums. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* von ihrer Gründung 1949 bis zur Gegenwart“ an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg mit dem Feuilleton unter der Leitung von Karl Korn befasste. In diesem Zusammenhang erhielt sie Zugang zum Unternehmensarchiv der *FAZ* (Narz).

Leiter der Hörspielabteilung, Gert Westphal, erinnerte sich später an seine erste Kenntnisnahme von Scholz' Roman:

Da gab es eine dieser grossen Programmsitzungen, die Friedrich Bischoff selber leitete. Sie fiel auf einen Montag. [...] Ich las durch Aktenunterlagen getarnt die Sonntagsbeilage der FAZ, zu der ich am Sonntag natürlich nicht gekommen war, und ich weiss noch heute, dass ich wie von der Tarantel gestochen auffuhr, als Friedrich Bischoff eindringlich mit immer wieder taktierender Hand auf das Buch aufmerksam machte, dessen hymnische Kritik vom Altmeister Karl Korn ich gerade las. Hans Scholz, *Am grünen Strand der Spree*. Ein Aussenseiter, kein Mitglied der Gruppe 47, die damals die deutsche Literatur machte, hatte einen Bestseller geschrieben. Einen Bestseller, obwohl der prekär von Zeitgeschichte und unbewältigter Vergangenheit handelte. [...] Noch ehe einer der Literaturkollegen zum Handeln kam, bestellte ich telegrafisch bei Hoffmann und Campe die Option für eine Hörspielbearbeitung von einem Buch, das ich nicht kannte. Wir kriegten die Option. (Westphal, Rückblick)

Interessanterweise machte Westphal indirekt Karl Korn für die Hörspielinszenierung mitverantwortlich. Aus Westphals Worten ist auch herauszulesen, dass er die besondere Stellung der Gruppe 47 eher kritisch sah. Es ist nicht mehr zu ermitteln, ob Westphal Kaisers Kritik gelesen hatte, mit Sicherheit aber kannte er den Autor persönlich.¹⁷ Fest steht auch, dass Westphal, der häufiger bereits Texte von kritischen und anspruchsvollen Autoren, allen voran Thomas Mann, für den Hörfunk inszeniert hatte, nun nach leichterem Literatur suchte. Korns Rezension versprach, dass Scholz Anspruchsvolles und Unterhaltendes miteinander zu verbinden verstand – ernste Themen leicht verpackt.

Im Februar 1956 reiste Scholz nach Baden-Baden, wo die Hörspielabteilung des SWF ihren Sitz hatte, um mit Westphal über das geplante Hörspielmanuskript zu sprechen. Die Begegnung der beiden Autoren mündete in einer langjährigen Freundschaft. Obwohl Westphal neun Jahre jünger war als Scholz, hatte er mit ihm viel gemein: die Erziehung eines gutbürgerlichen Elternhauses, eine künstlerische Ausbildung in der NS-Zeit, den Kriegseinsatz an der Ostfront, die Erfahrung der Kriegsgefangenschaft, sowie die Berufspraxis in der bundesrepublikanischen Medienlandschaft (Kogel und Schlüter; Zoch-Westphal; Westermann). Westphals Vater war Fabrikdirektor in Dresden; die Familie lebte in einer großen Wohnung und schon als Jugendlicher durfte er seine Eltern in die Dresdner Staatsoper sowie ins Schauspielhaus begleiten. Im Alter von dreizehn Jahren trat er 1933 der Hitlerjugend bei. Bis 1940 besuchte er die Schauspielschule, danach wurde er in das Reiter-Ersatzregiment 1 eingezogen. Die Schauspielprüfung legte

¹⁷ In Westphals Nachlass im Deutschen Literaturarchiv in Marbach befindet sich seine Korrespondenz mit Kaiser.

er während einer Beurlaubung ab. Nach dem Angriff auf die Sowjetunion wurde er in die Aufklärungs-Abteilung 121 versetzt. Als Teil der 121. Infanterie-Division marschierte sie über Ostpreußen und Lettland an den nördlichen Abschnitt der Ostfront und nahm an der Belagerung Leningrads teil. Westphal wurde zweimal verwundet, kehrte aber beide Male nach einem Lazarettaufenthalt an die Front zurück. Kurz vor Ende des Krieges wurde er zum Rittmeister befördert (Kogel und Schlüter). In seiner Empfehlung für die Akademie der Künste schrieb Scholz über Westphal, er habe gegen Kriegsende im 5. Kavallerie-Regiment gedient und das Eiserne Kreuz 1. Klasse erhalten (Scholz, Lebenslauf von Gert Westphal). Unabhängig davon, dass es wohl kontraproduktiv gewesen wäre, auf NS-Orden hinzuweisen – Westphal wurde nicht in die Akademie aufgenommen –, stellte sich die Versetzung in das neu aufgestellte Reiter-Regiment 5, wie es in Wirklichkeit hieß, als Glücksfall heraus. So wurde Westphal in den letzten Kriegsmonaten nach Ungarn versetzt und geriet über Österreich in amerikanische Gefangenschaft. Die Amerikaner beschlossen letztlich, die Pferde des Regiments an süddeutsche Bauern zu verschenken und die Reiter freizulassen (Kogel und Schlüter). In der Hoffnung, in Hamburg seine Familie wiederzusehen, reiste Westphal nach Norddeutschland und engagierte sich zunächst im neu gegründeten Bremer Theater und anschließend bei Radio Bremen. Eigenen Angaben zufolge arbeitete er dort nicht nur an Bücherlesungen und Hörspielinszenierungen, sondern auch an der Produktion von Sendungen, die das amerikanische *reeducation*-Programm popularisieren sollten (Kogel und Schlüter). Von Bremen aus wechselte Westphal 1953 an die Hörspielabteilung des SWF in Baden-Baden und übernahm dort, mit gerade mal 33 Jahren, die Leitung. Zu seinen ersten Hörspielen beim SWF gehörte eine Inszenierung von Theodor Plieviers *Stalingrad* [1953]. Trotz des Altersunterschieds war Westphal Mitte der 1950er Jahre ein wesentlich bekannterer Autor als Scholz. Seine Lesungen und Inszenierungen zeitgenössischer deutscher Literatur galten als legendär, was auch an seinem guten Kontakt zu den Schriftstellern und Dichtern, deren Texte er las, liegen durfte. Er korrespondierte mit Alfred Andersch, Gottfried Benn, Thomas Mann, Walter Jens, Carl Zuckmayer und vielen anderen.¹⁸ Einige von ihnen besuchten ihn regelmäßig in Baden-Baden, wo sie – im Gegensatz zu Aufnahmen in großen Städten – keinerlei anderen Verpflichtungen nachkommen mussten und ihre Zeit im SWF beinahe in Urlaubsstimmung verbrachten (Kogel und Schlüter). In dieser Hinsicht war der Sender für Scholz, wo er insgesamt mehrere Wochen an den Vorbereitungen des Hörspiels verbrachte, eine Art Fenster in die Kulturwelt jenseits Berlins.

18 Auch diese Korrespondenzen befinden sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach.

Glaubt man Westphals Anekdote darüber, wie er die Lizenz für *Am grünen Strand der Spree* bestellte, so wird es mit Sicherheit nicht das Tagebuch von Jürgen Wilms gewesen sein, dass ihn dazu bewegt hatte. Unter Aufsicht des Hörspiel-dramaturgen Manfred Häberlen, der zuvor u. a. das Drehbuch für *Stalingrad* verfasst hatte, und nach Rücksprache mit Westphal teilte Scholz den Stoff des Romans in fünf Folgen auf. Die Erzählung des Musikers über die Kriegsgefangenschaft sowie Hesselbarths Bericht über das Partisanenmädchen wurden gestrichen. Gekürzt wurde auch die Rahmenhandlung, so dass die Hörspielfassung nun aus fünf weitgehend separaten Episoden bestand. Verglichen mit dem langen Redaktionsprozess im Verlag schritt die Arbeit am Hörspielmanuskript schnell voran. Die Beschreibung des Massakers von Orscha blieb fast unverändert, was insofern bedeutend ist, als der SWF nicht dafür bekannt war, sich sonderlich mit der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ auseinanderzusetzen. Aufgrund der vergleichsweise milden Zensur und Entnazifizierungspolitik der französischen Besatzer arbeiteten viele ehemalige Kriegsberichterstatte sowie andere Personen mit zweifelhafter NS-Vergangenheit in Baden-Baden (von Hodenberg, *Konsens und Kriese* 127; Fritscher-Fehr 64). Manfred Häberlen beispielsweise wechselte 1947 zum SWF, nachdem er bis Kriegsende im Reichsfinanzministerium tätig gewesen war (Südwestfunk, Häberlen; Anonym, Personalakte Häberlen). Zwar kein ehemaliges NSDAP-Mitglied, so durfte er seine Tätigkeit als Steuerinspektor nach der bedingungslosen Kapitulation dennoch nicht weiter ausüben. Häberlen wechselte also den Beruf und widmete sich der Hörfunkproduktion.

Die Aufnahmen fanden im Juni 1956 statt. Scholz übernahm die Rolle von Hans Schott, der den Abend in der Jockey Bar organisiert, und Westphal sprach die Dialogsequenzen des Anwalts Brabender ein, der dafür das nötige Geld sichert. Wie die Buchvorlage fängt das Hörspiel *in medias res* an: Wir hören ein Telefongespräch zwischen Schott und Brabender. Sie unterhalten sich über die Rückkehr des gemeinsamen Bekannten Hans-Joachim Lepsius aus der Gefangenschaft und planen eine Begrüßungsrunde in der Jockey Bar. Man hat den Eindruck, als würde man einem natürlichen Gespräch zwischen zwei Freunden zuhören – als ob Scholz und Westphal und nicht Schott und Brabender gerade einen Abend in der Bar planen würden. Die lockere Atmosphäre, die während der Arbeit herrschte, spiegelt die Fotografie aus dem SWR Archiv in Baden-Baden wider (Abb. 7). Mit seiner Eloquenz und seinem Witz gewann Scholz die Sympathie der Versammelten und stand oft im Mittelpunkt, was auf dem Foto gut zu erkennen ist. Bis auf Else Hackenberg, die zu Beginn der Rahmenhandlung die Rolle der Sekretärin übernahm, war es – wie der fiktive Abend in der Jockey Bar auch – ein Männertreffen, denn „im Rundfunk arbeiteten Frauen größtenteils als Sekretärinnen, oder in den Redaktionen des Jugend-, Frauen-, Schul- und Kirchenfunks. Der politische Kommentar sowie Sendungen zu Wirtschaftsfragen und



Abb. 7: Arbeiten am Hörspiel im SWF, 1956. Darsteller der Rahmenhandlung (v.l.n.r.): Wolfgang Hofman, Hans Scholz, Else Hackenberg, Heinz Klingenberg, Ludwig Cremer. ©SWR/Hans Westphal.

Beiträge über Themen der ‚Hochkultur‘ blieben weitgehend in männlicher Hand.“ (Fritscher-Fehr 70) Das bedeutet natürlich nicht, dass Frauen in den Medien keine Rolle spielten – als *gatekeeper* verfügten Sekretärinnen durchaus über die Macht, bestimmte Entscheidungen zu beeinflussen. Ohne die im Hintergrund agierenden Schreiberinnen oder Cutterinnen wäre die Hörspielproduktion nicht denkbar gewesen. Die Tatsache, dass sie allerdings nur selten namentlich erwähnt wurden, erschwert die Erforschung ihres Beitrags für die Rundfunkgeschichte maßgeblich.

Hinsichtlich der Geschlechterrollen illustriert das Foto nicht nur die Arbeit am Hörspiel, sondern auch einen wesentlichen Aspekt des gesamten Medienkomplexes: Bis auf Harriet Wegener vom Hoffmann und Campe Verlag waren die Hauptakteure wohlhabende Männer mittleren Alters, die ihre Entscheidungen nicht selten bei Alkohol und umhüllt von Zigarettenqualm trafen. Zehn bis fünfzehn Jahre zuvor hatten sich die meisten von ihnen noch im Krieg oder in Gefangenschaft befunden. Ihre Begegnungsorte – Berlin, Hamburg und später Köln –, lagen größtenteils immer noch in Schutt und Asche. Baden-Baden bildete hier eine Ausnahme, denn die Stadt hatte den Krieg fast unversehrt überstanden.

Auch das konnte zur ‚Urlaubsatmosphäre‘ im SWF, von der Westphal berichtete, beitragen. Einflussreiche Männer arbeiteten dort an Medienproduktionen und genossen den Wohlstand der Wirtschaftswunderzeit.

Das Hörspiel lief zunächst vom 21. August bis zum 4. September 1956 im SWF 1 – zur selben Zeit, als die letzten Folgen des Feuilletonromans erschienen. Zwei Wochen später wurde die Sendung im SWF 2 wiederholt. Die erste Folge, in der die Ereignisse in Orscha dargestellt waren, trug den Titel *Einer fehlt in der Runde*. Im Gegensatz zum Roman fiel das Medienecho des Hörspiels bescheiden aus. Es erschien lediglich jeweils eine Rezension in der *Frankfurter Rundschau*, in der *Zeit* sowie ein paar kurze Besprechungen in Lokalzeitungen. Die wenigen Kritiker:innen waren sich einig, dass das Hörspiel schlechter als das Buch sei, wobei die Treue zur literarischen Vorlage das einzige Bewertungskriterium war. Ein halbes Jahr später, im März 1957, sendete der SWF anlässlich der Woche der Brüderlichkeit – einer Veranstaltungsreihe zur Intensivierung der deutsch-jüdischen Zusammenarbeit (Südwestfunk, Brief an Scholz) – eine Wiederholung der ersten Folge als selbständiges Hörspiel unter dem Titel *Das Tagebuch des Jürgen Wilms*. Im Juli desselben Jahres wiederholte der SWF alle fünf Folgen von *Am grünen Strand der Spree*.

Bei seinem ersten Aufenthalt in Baden-Baden begegnete Scholz dem Regisseur Max Ophüls, der zusammen mit Westphal an der Inszenierung von Arthur Schnitzlers *Frau Berta Garlan* arbeitete. Der *Spiegel* berichtete, Ophüls sei an einer Fernsehverfilmung von *Am grünen Strand der Spree* interessiert (Anonym, „Boccaccio in der Bar“ 46), wobei sich in seinem Nachlass dafür keine Hinweise finden lassen (Asper, *Max Ophüls* 592–600; Asper, E-Mail). Die Korrespondenz zwischen Ophüls und Westphal legt hingegen nahe, dass sich der Regisseur tatsächlich für den Stoff interessierte und sich mit „Entzücken“ über das Buch äußerte (Ophüls, Brief an Westphal). Im Hoffmann und Campe Archiv befindet sich zudem eine Kopie der Anfrage an Ophüls hinsichtlich einer möglichen Kinoverfilmung. Gleichzeitig bat Scholz Friedrich Luft um Fürsprache beim Regisseur (Hoffmann und Campe, Brief an Scholz vom 28. Februar 1956). Letztendlich scheiterten die Pläne an Artur Brauners Produktionsfirma CCC, die einen früheren Film von Ophüls, *Lola Montez* [1955], finanziert und dabei große Verluste verzeichnet hatte, so dass sie eine weitere Zusammenarbeit ablehnte. Nach einer vorgeblichen Prüfung des Stoffes ließen sie dem Verlag eine Absage zukommen (CCC, Brief an Hoffmann und Campe).¹⁹ Max Ophüls bestätigte derweil sowohl Gert Westphal als auch Friedrich Bischoff gegenüber, *Am grünen Strand der Spree* eigne sich am

¹⁹ Im Artur Brauner-Archiv im Deutschen Filminstitut und Filmmuseum in Frankfurt am Main befinden sich keine weiteren Dokumente, die den Verlauf der Prüfung belegen würden.

besten für eine Hörspielinszenierung (Ophüls, Telegramm an Westphal; Bischoff, Telegramm an Ophüls).

Zur selben Zeit warb der Verlag bei der Münchner Produktionsfirma Schorcht-Film für die Verfilmung des Romans.²⁰ Scholz' Besprechungen mit Peter Podehl, dem Sohn des Inhabers von Schorcht-Film, über eine mögliche Drehbuchadaption zogen sich monatelang hin, bis der Schriftsteller seinem Verlag schließlich resigniert mitteilte:

Unter uns gesagt, die Hoffnung, das Buch als Ganzes verfilmt zu sehen, können wir begraben, glaube ich, oder wenigstens in die Tiefkühlanlage befördern. Mir scheint es daher nicht falsch, wenn man sich jetzt noch meldende Filminteressenten getrost schnappen lässt, was sie sich schnappen wollen. (Scholz, Brief an Hoffmann und Campe vom 23. Mai 1956)

Podehl akzeptierte den Vorschlag, nur einen Teil des Romans zu nutzen, und konzentrierte sich auf die Rahmenhandlung sowie auf die letzten, heiteren Geschichten, die Hans-Martin Majewski mit fröhlicher Jazzmusik vertonen sollte. Das Tagebuch des Jürgen Wilms zog der Produzent für eine Verfilmung nicht in Betracht. Auch in diesem Fall wandte sich Scholz an Luft mit der Bitte, das Vorhaben zu begutachten; eine Antwort des Filmkritikers blieb jedoch aus. Kurz darauf äußerten noch zwei große Produktionsfirmen, Urania und Ufa, Interesse an *Am grünen Strand der Spree*, doch die Gespräche gingen nicht über kurze Sondierungen hinaus.

Eine Kinoverfilmung des Romans oder ausgewählter Stellen hätte dem Verlag erhebliche Gewinne einbringen können, nicht nur im finanziellen, sondern auch im symbolischen Sinne. Als Maßstab für einen Bucherfolg galt damals eine Adaption – idealerweise in Hollywood. Podehl soll daher von einer Besetzung der Rolle der Babsy mit Audrey Hepburn geträumt haben (Scholz, Brief an Hoffmann und Campe vom 10. Juni 1956). In diesem Sinne strebten alle Beteiligten eine ‚systemkonforme‘ Karriere von *Am grünen Strand der Spree* an, die die Regel des Literatur- und Filmfeldes bestätigen würde. Die Pläne scheiterten schließlich an der mangelnden Finanzierung, so dass das Projekt Ende 1956 *ad acta* gelegt wurde. Das endgültige Ende vom Traum einer Kinofilmadaption brachte der Tod von Max Ophüls am 26. März 1957.

20 Der folgende Absatz basiert auf der umfangreichen Korrespondenz zwischen Hans Scholz und dem Hoffmann und Campe Verlag – in den meisten Fällen durch den geschäftsführenden Direktor Walter Stark repräsentiert – sowie zwischen dem Verlag und den genannten Filmproduktionsunternehmen. Die Korrespondenz beinhaltet 28 Briefe und befindet sich im Archiv der Akademie der Künste, Hans Scholz Archiv 939.

Der Intendant und der Fernsehregisseur

Nach den gescheiterten Versuchen, *Am grünen Strand der Spree* fürs Kino zu adaptieren, schien die Geschichte des Medienkomplexes zunächst abgeschlossen. Völlig unerwartet meldete sich daher im Januar 1959 der Intendant des NWRV [Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband] Hanns Hartmann bei Hoffmann und Campe mit dem Anliegen, eine Lizenz fürs Fernsehen erwerben zu wollen (Brief an Hoffman und Campe vom 16. Januar 1959). Der NWRV hatte gerade die Arbeiten am sechsteiligen Fernsehfilm *So weit die Füße tragen* abgeschlossen. Es handelte sich um eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Josef Martin Bauer, den – nebenbei bemerkt – die Jury des Fontane-Preises 1956 ebenfalls als möglichen Kandidaten für die Auszeichnung in Erwägung gezogen hatte. Obwohl die Postproduktion von *So weit die Füße tragen* noch nicht beendet war, plante der Sender bereits weitere Mehrteiler: *Am grünen Strand der Spree* schien dafür das richtige Material zu bieten. Anders als bei den Gesprächen über die Kinoverfilmung einigten sich der Verlag und der Rundfunk schnell. Das lag sicherlich auch daran, dass der NWRV anstelle einer Adaption ausgewählter Kapitel am gesamten Roman interessiert war und die Finanzierung sicherte. Für die Regie schlug Hartmann Fritz Umgelter vor, der *So weit die Füße tragen* gedreht hatte. Dieser bestand auf einer Zusammenarbeit mit Scholz, der aufgrund einer geplanten Urlaubsreise nach Griechenland allerdings absagte. Schließlich verzichteten der Verlag und der Autor auf ein Mitspracherecht. In einer internen Notiz wurde vermerkt: „Wir haben keine Möglichkeit auf die letzte Fassung einzuwirken. Herr Scholz ist sich darüber klar. Er stimmte zu.“ (Hoffmann und Campe, Notiz vom 14. Mai 1959) Die Produktionsleitung übernahm Walter Pindter, der 1933 seine Karriere bei der Ufa begonnen hatte und seitdem ohne Unterbrechung in der Filmbranche tätig war. Der für die Kameraarbeit verantwortliche Kurt Grigoleit hatte seine Ausbildung wiederum bei der deutschen Wochenschau absolviert und gegen Kriegsende erste Berufserfahrungen als Kriegsberichterstatter gesammelt (Personenlexikon des Films).

Der Lizenzverkauf für die Fernsehverfilmung ereignete sich vor dem Hintergrund einer vergangenheitspolitischen Wende. 1958 fand vor dem Schwurgericht Ulm der Prozess gegen die Mitglieder des Einsatzkommandos Tilsit statt, die im Sommer 1941 über 5.000 litauische Jüd:innen ermordet hatten. Zehn Angeklagte wurden wegen Beihilfe zum Mord zu Haftstrafen zwischen drei und fünfzehn Jahren verurteilt. Die ‚Schockwirkung‘, die der Prozess ausgelöst haben soll, fand ihren Niederschlag schließlich in der Gründung der Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen in Ludwigsburg (Fischer To. 72). Im Gegensatz zu früheren Prozessen fiel die Berichterstattung zwar relativ umfangreich aus, alles in allem hielt sie aber an den typischen Erklärungsmustern der 1950er fest, wonach „der

Nationalsozialismus als ein von Hitler und ein vom kleinen Führungskreis verantwortetes System galt“ (Fröhlich 261). Den Richtern war sehr daran gelegen, einen Medienrummel zu vermeiden, weshalb lediglich große Tageszeitungen dem Prozess beiwohnen durften, Hörfunk und Fernsehen aber nur in Ausnahmefällen zugelassen waren (Haus der Geschichte 76). Die Zeitungen schrieben über einzelne Verhandlungsetappen sowie allgemein über die ‚Gräueltaten‘ und den ‚litauischen Blutsommer‘.

Die Frage, ob Hartmann die Verfilmung auch deswegen anstrebte, um das Thema der NS-Verbrechen im Fernsehen behandeln zu können, lässt sich nur indirekt beantworten. Einem Zuschauer, der sich nach Ausstrahlung der Fernsehserie über deren Inhalt beklagte, schrieb er, dass es bislang an einer eindeutigen deutschen Stellungnahme zu den Verbrechen mangle, und fügte hinzu: „[Die Sendung] soll unter anderem [...] klar machen, daß totalitäre Systeme, gleich ob sie von rechts oder links kommen, gefährlich sind.“ (Hartmann, Brief an Zuschauer) Dass ihm das Anliegen wichtig war, zeigt auch sein Engagement für die vierzehnteilige Dokumentation *Das Dritte Reich* – einer Gemeinschaftsproduktion des Westdeutschen [WDR] und des Süddeutschen Rundfunks [SDR] –, die sich u. a. anhand von Archivmaterial und Zeitzeugenaussagen mit den Mechanismen des totalitären Staates auseinandersetzte (Bösch, „Das Dritte Reich...“; Keilbach, „Zeugen“). Dem *Spiegel* sagte Hartmann, die Dokumentarfilmreihe unterstütze „die geistige Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Vergangenheit“ (Anonym, „Zwölf Jahre“ 88). Die Arbeiten an *Am grünen Strand der Spree* und der Dokumentarfilmreihe *Das Dritte Reich* liefen teilweise zur gleichen Zeit ab, wenn auch in unterschiedlichen Redaktionen und unter Mitwirkung unterschiedlicher Mitarbeiter:innen (Fritsche 100–101). Hartmann beteiligte sich an beiden Produktionen.

Wer war der Mann, der *Am grünen Strand der Spree* ins Fernsehen bringen wollte? Ende der 1950er Jahre hatte Hartmann bereits den Ruf eines erfahrenen Fachmanns der Medienbranche. Für den Nordwestdeutschen Rundfunk [NWDR]²¹ arbeitete er seit dessen Gründung 1945 und wurde 1947 vom britischen Chief Controller, aber gegen den Protest der Landesregierung, zum Leiter des Kölner Hauses ernannt. Die lokale CDU sah in Hartmann einen Angehörigen des linken Flügels der SPD, was sich allerdings nicht bestätigte – er war nicht einmal Parteimitglied (Bierbach 71–72). Vor dem Hintergrund der alliierten Entnazifizierungs- und Umerziehungspolitik passte eine Persönlichkeit wie der 1901 geborene

²¹ Der NWDR war die erste westdeutsche Rundfunkanstalt, die Hörfunk und Fernsehen produzierte. Zum 1. Januar 1955 spaltete sich der NWDR in NDR und WDR. Die Fernsehproduktion blieb zunächst dem gemeinsamen NWRV [Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband] untergeordnet.

Theaterregisseur allerdings sehr gut in die Vorstellung von der künftigen west-deutschen Medienlandschaft. Mit Bourdieu gesprochen entsprach sein Habitus den Anforderungen des politischen Feldes. In den 1920er Jahren leitete Hartmann zunächst das Stadttheater in Hagen und später in Chemnitz (Katz 34). 1927 heiratete er die jüdische Schauspielerin Ottilie Schwarzkopf. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde er deshalb bereits im März 1933 aus dem Theater entlassen. Es blieben ihm nur kleine Aufträge von Berliner Bühnen und Musikverlagen. Obwohl Hartmann und seine Frau nach der Einführung der Nürnberger Gesetze als ‚privilegierte Mischehe‘ galten, wurde er 1937 aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen und durfte nicht mehr im Kulturbetrieb arbeiten (Harding 160 – 161). Ein Fluchtversuch misslang dem Ehepaar, und so blieb es in Deutschland, was die antisemitische Gesetzgebung paradoxerweise ermöglichte. Aufgrund seiner jüdischen Frau wurde Hartmann nicht mobilisiert und konnte so für sie sorgen (Harding 162). Das letzte Kriegsjahr, insbesondere den harten Winter 1944/45, versteckten sie sich in einem Sommerhaus in Groß Glienicke, das zuvor dem jüdischen Arzt Alfred Alexander gehört hatte (Harding 1962).²²

Die Biografie von Fritz Umgelter wiederum, dem von Hartmann engagierten Regisseur, hätte unterschiedlicher nicht sein können.²³ Er wurde 1922 geboren, war also fast eine Generation jünger als der Intendant. Seine Mutter stammte aus einer Arbeiterfamilie, sein Vater hingegen war Besitzer einer kleinen Posamenten-Fabrik in Stuttgart. Umgelter selbst interessierte sich kaum für das Familiengeschäft und avancierte in der örtlichen Hitlerjugend schnell zum Führer. 1939 meldete er sich freiwillig zum Militärdienst – mit dem Wunsch, der Luftwaffe beizutreten. Obwohl er ein eher schlechter Schüler war und lediglich in Kunsterziehung gute Leistungen erbrachte, wurde ihm die Reife aufgrund „nachgewiesener Einberufung zum Wehrdienst, gemäss Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 8. September 1939 [...] zuerkannt“ (Anonym, Personalakte Umgelter). Da Umgelter die Ausbildung zum Piloten nicht abgeschlossen hatte, wurde er der Flakabteilung 411 zugeteilt. Seine Einheit wurde zunächst in Frankreich, und ab 1941 in der Sowjetunion eingesetzt, ungefähr im selben Gebiet wie das Kraftwagen-Transport-Regiment 605, in dem

²² 2019 wurde im Alexanderhaus eine Begegnungsstätte eröffnet, die an die Bewohner des Hauses erinnert, vgl. <https://alexanderhaus.org/> (letzter Zugriff: 15. Juni 2019).

²³ Meine Rekonstruktion der Biografie von Umgelter basiert auf seiner Personalakte im Bundesarchiv Militärarchiv Freiburg sowie auf seinem Nachlass im Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Sie weicht in Details von der Biografie ab, die Heck und Lang („Selfmade“) im Sammelband zu *Am grünen Strand der Spree* verfassten. Die Autor:innen legen die Quellen für ihre Darstellung nicht offen, so dass eventuelle Differenzen nicht zu klären sind.

Scholz diente. Von Polen aus marschierte Umgelter in Richtung Osten und nahm an den Schlachten bei Białystok, Grodno, Minsk, Wjasma und schließlich Moskau teil. Im März 1943 wurde er zum Leutnant ernannt. Der Rückzug aus der Sowjetunion erfolgte über Ostpreußen und Pommern. Gegenüber einem Zuschauer konnte Hartmann daher versichern, Umgelter habe den Krieg in Russland „gut gekannt“ (Hartmann, Brief an Zuschauer), und Scholz (Rede zum Heinrich-Stahl-Preis) behauptete wiederum, die Verfilmung von *Am grünen Strand der Spree* hätten sowohl Hartmanns „Abwehrkampf gegen das Dritte Reich“ als auch Umgelters Kriegserfahrungen geprägt.

In einer der zahlreichen Eignungsbeurteilungen, die sich in Umgelters Personalakte befinden, schrieb ein Vorgesetzter über ihn:

Vorteilhaft wirkt sich [...] seine Elastizität und Gewandtheit im Geistigen aus. Gründliche und exakte Arbeiten liegen ihm aber nicht, weder im Geistigen noch im praktisch-körperlichen Handeln. U. kann leicht ungeduldig und damit unsachlich werden. Er ist stark anerkennungsabhängig und stark auf persönliche Geltung eingestellt. (Anonym, Personalakte Umgelter)

Unabhängig davon, dass es sich hierbei um ein militärisches Dokument aus der NS-Zeit handelt, das als Quelle kritisch gelesen werden muss, stellt es Umgelter als einem Mann ohne große Ambitionen in der Bildung dar. Das eher zufällig erlangte Abitur ermöglichte ihm aber die Aufnahme eines Studiums, so dass er sich nach der Heimkehr in Tübingen für Germanistik einschreiben ließ. Im Oktober 1946 wurde er dort als Bühnenbildner im Stadttheater engagiert und avancierte 1951 nach weiteren Stationen in Wittenberg, Augsburg und Paris zum ersten Spielleiter im Hessischen Staatstheater in Wiesbaden (Umgelter, Biographisches). 1953 wechselte er an den Hessischen Rundfunk, wo seine Karriere beim Fernsehen begann. Als Ende der 1950er Jahre das Zeitalter der Fernsehserien anbrach, galt Umgelter als einer der besten Spezialisten für dieses Format. Er verließ das Frankfurter Rundfunkhaus und führte seine Karriere auf freiberuflicher Basis fort. Innerhalb weniger Jahre erarbeitete er sich den Ruf eines professionellen Fernsehregisseurs, schloss Freundschaften mit einflussreichen Männern aus der Medienbranche und kam dabei nicht zuletzt zu viel Geld (Umgelter und Neven du Mont).

Die Anpassungsstrategien, die Korns Lebenslauf charakterisierten, treten in Umgelters Biografie noch deutlicher zu Tage – allen voran der Opportunismus, den Korn Biograf als „Verhaltensstrategie“ definiert, „welche die eigenen moralischen und normativen Prämissen, aber auch die Konsistenz vergangener Wertsetzungen zugunsten von Vorteilen in der Gegenwart setzt“ (Payk, „Opportunismus“ 148). Im Gegensatz zu Korn wurde Umgelter jedoch nie nach seiner NS-Vergangenheit gefragt. Im Prinzip gab es dafür auch keinen Grund, denn Um-

gelters Biografie war eher typisch für seine Generation – die aktive Mitgliedschaft in der Hitlerjugend, die freiwillige Meldung zur Wehrmacht nach Kriegsausbruch und anschließend der Fronteinsatz (Jarausch 73–92, 133–153). Sein beruflicher Werdegang in der Nachkriegszeit galt als vorbildlich; gelobt wurde er vor allem dafür, dass er „frühzeitig die Zeichen der Zeit erkennen konnte“ (Wosi), womit sein Interesse fürs Fernsehen gemeint war. Soziologisch betrachtet ist nicht nur von Opportunismus zu sprechen, sondern auch von der Fähigkeit, die Regeln des sozialen Lebens zu beachten und den individuellen Habitus an das berufliche und politische Feld anzupassen. Die Gesellschaftsstruktur wird hier reproduziert, indem die geregelten Wege des sozialen Aufstiegs wie auch Karrieremechanismen nicht in Frage gestellt werden. Nicht zuletzt ging es Umgelter um die Aufrechterhaltung seines bürgerlichen Status.

Innerhalb weniger Wochen im Sommer 1959 entstand das Drehbuch zu *Am grünen Strand der Spree* – in Zusammenarbeit von Umgelter und Reinhart Müller-Freienfels. Dessen Biografie lohnt ebenfalls einen kurzen Exkurs: 1925 wurde er als Sohn des bekannten Psychologen Richard Müller-Freienfels geboren, welcher bereits 1933 in die NSDAP eingetreten war, kurz vor Kriegsbeginn aber wegen „jüdischer Versippung“ von seinem Lehrstuhl entlassen wurde (Tilitzki 434). Trotzdem publizierte er weiter, wobei er sich auf populärwissenschaftliche Bücher über die Psychologie spezialisierte, und nahm nach Kriegsende die Arbeit an der Universität wieder auf. Reinhart Müller-Freienfels leistete ab 1942 Kriegsdienst. Nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft studierte er Literatur, Philosophie und Geschichte, promovierte zu Arthur Schnitzler und nahm gleichzeitig kleinere Aufträge in den Medien an. *Am grünen Strand der Spree* war die erste große Produktion, an der er beteiligt war. Seine Mitwirkung an der Miniserie bahnte ihm den Weg in die Hauptabteilung Fernsehspiel beim Süddeutschen Rundfunk. Trotz geringer Berufserfahrung übernahm er bereits 1961 die Leitung der Abteilung und hatte diese Position bis 1985 inne.

Wie zuvor im Hörspiel, gliederten Umgelter und Müller-Freienfels die Romanhandlung in fünf Teile. Sie verzichteten auf die Kriegsgefangenengeschichte und kürzten die Rahmenhandlung, damit die einzelnen Folgen auch unabhängig voneinander rezipiert werden könnten. Anders als Häberlen und Scholz im SWF, die Hesselbarths kurze Ostfrontgeschichte über das russische Partisanenmädchen ganz strichen, führten Umgelter und Müller-Freienfels sie mit dem Bericht von Jürgen Wilms zusammen. Manche für den Hörfunk gestrafften Dialoge übernahmen sie direkt aus der Hörspielfassung, erweiterten die Erschießungsszene aber, anstatt sie wie im Hörspiel zu kürzen. Schon dieser Ausbau signalisierte eine relevante Diskursverschiebung, denn so lenkten die Drehbuchautoren die Aufmerksamkeit ihres Publikums bewusst auf das Massaker.

Die Dreharbeiten für *Am grünen Strand der Spree* begannen am 7. September 1959 und dauerten bis zum 28. Februar 1960. In dieser Zeit kam es zu einem folgeträchtigen Ereignis. Zeitgleich zur Produktion der Fernsehverfilmung kam es zur sogenannten antisemitischen Schmierwelle in Köln, die Weihnachten 1959 in der Verunstaltung der Kölner Synagoge kulminierte (Bergmann 255). Angesichts von Hartmanns Biografie und der Tatsache, dass die Ereignisse in seiner Stadt und in unmittelbarer Nähe des Senders stattfanden, ist anzunehmen, dass sie ihm nicht gleichgültig waren. Zeitgenössische Kritiker suggerierten einen Zusammenhang zwischen der antisemitischen Schmierwelle und dem Ausbau der Erschießungsszene in eine zweiundzwanzigminütige Sequenz (*Telegramm*, 24. März 1960).²⁴ Ein Blick in das Drehbuch zeigt allerdings, dass die Szene bereits im Sommer 1959, also noch vor der Schmierwelle, so geplant gewesen war (Umgelter und Müller-Freienfels 73–82). In letzter Minute – handschriftlich ins Drehbuch eingetragen – wurden lediglich einige Einstellungen umgestellt und die Figur eines sadistischen SS-Mannes, der die lettischen Kollaborateure überwacht, ergänzt. Ob die Filmemacher damit die deutsche Verantwortung für die Vernichtung der Jüd:innen signalisieren oder das Narrativ an das herrschende Erklärungsmuster der ‚guten‘ Wehrmacht und der ‚bösen‘ SS anpassen wollten, lässt sich nur spekulieren.

Eine Woche vor der Erstausstrahlung schrieb Hartmann die Mitglieder des Verwaltungsrates des NWRV an. Er bat sie, sich Zeit für die erste Folge zu reservieren, denn sie könne „zu harten Kontroversen führen“ (Hartmann, Brief an Blachstein u. a.). Er habe lange mit Umgelter diskutiert, „nicht ob, sondern wie“ die Szene zu drehen sei. Zum Schluss warnte er: „Die Sendung dürfte die härteste Auseinandersetzung mit unserer Vergangenheit sein, die bisher über die Bildschirme des Deutschen Fernsehens gegangen ist.“ (Hartmann, Brief an Blachstein u. a.) Indem er die Erschießungsszene rechtfertigte, nahm Hartmann vor dem Verwaltungsrat also eine ähnliche Funktion ein wie zuvor Harriet Wegener bei Hoffmann und Campe. Hartmanns Behauptung von einem Meilenstein deutscher Fernsehgeschichte muss allerdings in einem größeren Zusammenhang betrachtet werden. Für den Zeitraum von 1955 bis 1959 zählt Christoph Classen (29–31) 70 Beiträge in einer Länge von insgesamt 36,5 Stunden zum Thema des Nationalsozialismus, wobei die Verfolgung der Jüd:innen ungefähr zehn Prozent dieser Zeit ausmacht (Classen 86). Als Beispiel für frühere Filme seien hier zwei unterschiedliche Titel genannt: Am 18. April 1957 zeigte das Deutsche Fernsehen²⁵

²⁴ Wenn nicht anders angegeben, stammen die Zeitungszitate aus der Sammlung des Westdeutschen Rundfunks „Im Urteil der Presse“.

²⁵ Der überregionale Sender der ARD hieß damals Deutsches Fernsehen.

Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* [*Nuit et Brouillard*, 1956] (Knaap 85), ein Jahr später den DEFA-Spielfilm *Ehe im Schatten* [1946]. 1960 wurde darüber hinaus, kurz bevor Hartmann seinen Brief an den Verwaltungsrat formulierte, eine Dokumentation des Senders Freies Berlin [SFB] ausgestrahlt, die von Mitgliedern der Waffen-SS in der damaligen Gesellschaft handelte (Walden). Tatsächlich lieferte *Am grünen Strand der Spree* aber die ersten fiktionalen Bilder der Ermordung von Jüd:innen im westdeutschen Fernsehen (Classen 88), so dass Hartmann darin durchaus eine fernsehgeschichtliche Zäsur sehen konnte. Seine Korrespondenz mit dem Verwaltungsrat deutet darauf hin, dass er dabei die Normen des medialen Umgangs mit der NS-Vergangenheit modifizieren wollte.

Der Auftakt zur Miniserie, in deren Mittelpunkt die Ereignisse an der Ostfront standen, wurde am 22. März ausgestrahlt. Unmittelbar vor der Ausstrahlung berichtete die *Tagesschau* über das Massaker im südafrikanischen Sharpeville, im Zuge dessen weiße Polizisten neunundsechzig schwarze Männer und Frauen getötet hatten. Nach der Sendung wiesen vereinzelte Zuschauer:innen auf den Rassismus als gemeinsamen Nenner zwischen den Ausschreitungen in Südafrika und der Ermordung der Jüd:innen während des Zweiten Weltkrieges hin (Infra-test 7). Der Ansager, der nach der Wettervorhersage die Serie ankündigte, sprach – Hartmanns Ton anschlagend – von einer „harten Auseinandersetzung“ und stimmte das Publikum somit auf das Thema der Episode ein (R.H., *Hildesheimer Presse*, 24. März 1960). Ferner riet er davon ab, sich den Film mit Kindern anzusehen (*Duisburger Generalanzeiger*, 24. März 1960). Die weiteren Folgen liefen im Zweiwochentakt bis zum 17. Mai (NWRV, Programmhefte). Umfragen zufolge – elektronische Messungen wurde noch nicht durchgeführt – erreichte die erste Folge eine Zuschauerquote von 83 Prozent, was unter Berücksichtigung der Anzahl der damals registrierten Fernsehapparate und der durchschnittlichen Haushaltsgröße ein Publikum von etwa 7,5 – 9 Millionen Zuschauer:innen ergab.²⁶ Angesichts der Tatsache, dass das damalige Fernsehen nur ein Programm, und zudem nur halbtags, anbot, war dies ein gutes, für einen Spielfilm allerdings kein außergewöhnliches Ergebnis. Mit Blick auf die Wandlungen im bundesrepublikanischen Fernsehen argumentiert Knut Hickethier, der Serie sei trotzdem ein Durchbruch gelungen. Ein halbes Jahr später wurde die Dokumentation *Das Dritte Reich* ausgestrahlt, der Hessische Rundfunk sendete die Übertragung des Theaterstücks *Korczak und die Kinder* [1961] von Erwin Sylvanus, und Egon Monk

²⁶ Die hier genannten Daten wurden auf der Grundlage von Infratest, Mühl-Benninghaus und Friedrichsen (135), sowie dem Statistischen Bundesamt (266) ermittelt. Die genauen Berechnungen präsentiere ich im Kapitel „Dritte Geschichte: Medien und Technologien“.

drehte im Norddeutschen Rundfunk die Verfilmung von Christian Geisslers *Anfrage* [1962] (Hickethier, *Fernsehen in der Bundesrepublik 192–195*).

Die erste Folge von *Am grünen Strand der Spree* wurde ungefähr 150 Mal in der Presse erwähnt, wobei etwas weniger als die Hälfte davon längere Besprechungen, der Rest lediglich kurze Ankündigungen waren. Dass eine Fernsehproduktion dermaßen große Aufmerksamkeit erregte, war eine Ausnahmeerscheinung. Siebzig Rezensionen wurden anschließend im Jahrbuch des WDR mit zahlreichen Standfotos aus der Erschießungsszene abgedruckt (Westdeutscher Rundfunk, „Im Urteil“). Der Großteil war positiv und würdigte die Darstellung. Die *Allgemeine Sonntagszeitung* (3. April 1960) schrieb etwa: „Die [...] Sendung setzte in Bilder um, in Bilder, denen niemand ausweichen kann, weil sie geschichtliche Wahrheit in brutalster, kaum noch erträglicher Form geradezu ausschreien, was wir, wenn wir es schon wissen, wenigstens von unseren Augen festhalten müssen.“ Fernsehkritiker anderer Zeitungen waren ähnlicher Auffassung; das lokale *Westfalen-Blatt* (25. März 1960) berichtete beispielsweise von „kompromißloser Härte und schonungsloser Realistik“.

Augenfällig war sowohl die hohe Anzahl der Besprechungen der ersten Folge als auch die Tatsache, dass ausnahmslos alle dem Massaker gewidmet waren. Während die Schilderung der Erschießung der Jüd:innen im Buch und im Hörspiel nur vereinzelte Reaktionen hervorgerufen hatte, avancierte sie nach der Ausstrahlung des Fernsehfilms zum zentralen Thema. In den Rezensionen herrschte weitgehender Konsens über die Bedeutung der Szene und die Notwendigkeit, sich gesamtgesellschaftlich mit den NS-Verbrechen auseinanderzusetzen. Gleichzeitig war oft von Schock und den Grenzen des Ertragbaren die Rede. Es wiederholten sich Sätze wie: „Die Darstellung dieses Verbrechens ging hart an die Grenze unserer Aufmerksamkeit“ (*Der Tag*, 24. März 1960) oder „Man braucht starke Nerven, um am Fernseher auszuhalten.“ (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 23. März 1960) Dennoch rief *Am grünen Strand der Spree* keine Debatte hervor, in die sich namhafte Persönlichkeiten eingebracht hätten.

Unmittelbar nach der Ausstrahlung der ersten Folge führte das Münchner Infratest-Institut im Auftrag des NWRV eine Meinungsumfrage durch. Die Reaktionen der anonym befragten Zuschauer:innen fielen differenzierter aus als die der Presse. Infratest fasste die Ergebnisse der Umfrage folgendermaßen zusammen:

Zahlenmäßige Reichhaltigkeit wie vielfach auch besondere Ausführlichkeit der vorliegenden Spontanäußerungen lassen keinen Zweifel, daß der heutige Film die Zuschauer in ganz außerordentlichem Maße „interessiert – in Spannung gehalten – aufgerüttelt“ oder auch „abgestoßen“, in jedem Fall aber zum „Nachdenken“ und zu einer eigenen Stellungnahme „gezwungen“ habe. [...] Die Stellung der Zuschauer zu der Szene der „Juden-Erschießung“ scheint, den Spontanreaktionen nach zu schließen, überwiegend negativ zu sein. Zwar wird

vereinzelt die Darstellung dieser „Massengreueln“ auch gutgeheißen – „ist mir mächtig auf die Seele geschlagen“ – doch steht man meist auf dem Standpunkt, daß man „endlich aufhören sollte, im Schuldbuch Deutschlands öffentlich herumzublättern“ und „das eigene Nest zu beschmutzen“; man hätte diese Szene bestenfalls „andeuten“, keinesfalls jedoch so „breit anlegen“ dürfen. [...] Trotz dieser Kritik jedoch ist die heutige erste Folge von AGSS bei den Zuschauern zweifellos überwiegend positiv aufgenommen worden. (Infratest 2–3)

Mochten sich die eher ausgewogenen Argumente der Publizisten zwar bei einigen Befragten wiederholen, so zeigten sich die meisten doch empört: „Ich möchte mich am Fernsehschirm entspannen und nicht aufregen“ (Infratest 6) oder „Ich will abends nichts von Politik wissen und auch nichts Aufregendes sehen.“ (Infratest 6) Den WDR erreichten auch Briefe von Zuschauern, die versuchten, auf ihr eigenes Leid hinzuweisen:

Mir und der überwältigen Mehrheit der Soldaten, die im Osten gekämpft und unsagbares erduldet haben, ist nicht eine Handlung oder Ausschreitung gegen die Juden bekannt geworden. [...] Man darf die Ausschreitungen gegen die Juden aber nicht so hinstellen, als ob dies etwas alltägliches gewesen wäre, womit jeder deutscher Soldat mehr oder weniger etwas zu tun hätte. (Zuschauer, Brief an Hartmann)

Im Allgemeinen reagierte das Publikum emotional betroffen und fand den Fernsehfilm „entsetzlich aufregend“, „zu grauenhaft“ und „nervengerendend“ (Infratest 3). Rückblickend – nachdem alle fünf Folgen gesendet worden waren – herrschte weitgehend Konsens, dass die erste Folge die beste gewesen war; so bezeichnete die *Zeit* sie als „filmkünstlerischen wie inhaltlichen Höhepunkt des Ganzen“ (A.Th.). Die meisten Redaktionen teilte diese Meinung.

Die Reaktionen nach dem Film zeigten viele Übereinstimmungen zur Berichterstattung über die Ulmer Einsatzgruppenprozesse auf; vor allem offenbart sich ein spezifischer Sprachgebrauch. Während den meisten Kritiker:innen des Romans und des Hörspiels anscheinend die Worte fehlten, um die Erschießungsszene anzusprechen, schrieben Film- und Fernsehkritiker:innen nach Ausstrahlung der Serie über „eine erbarmungslose Auseinandersetzung mit der Vergangenheit“, die „Massenvernichtung der Juden“ oder die Taten des „Sonderkommandos“. Ähnliche Formulierungen verwendeten zuvor die Berichtersteller aus Ulm.²⁷ Allerdings wurden weder nach dem Prozess noch nach dem Film die dominierenden Narrative hinterfragt. Die Deutschen durften sich weiterhin als Opfer eines brutalen Krieges sehen und die Soldaten blieben die Helden

²⁷ Diese These basiert auf meiner Auswertung der Zeitungsartikel, die Claudia Fröhlich in ihrem Aufsatz auflistet. Es handelt sich dabei um vierzig Texte aus der überregionalen westdeutschen Presse sowie vierzehn Texte aus der DDR-Presse.

dieses Krieges. Selbst Hartmann gestand Letzteres einem besorgten Zuschauer gegenüber ein: „Der Film zeigt nichts anderes als eine Auseinandersetzung mit den Vorkommnissen. Nichts gegen die Tapferkeit vor dem Feind.“ (Hartmann, Brief an Zuschauer)

Die intensiven Reaktionen auf die Fernsehserie wirkten sich auch auf das Weiterleben von *Am grünen Strand der Spree* in anderen Medien aus. Vier Wochen nachdem die erste Folge ausgestrahlt worden war – also mehr als vier Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans –, verlieh die Westberliner Jüdische Gemeinde Scholz den Heinrich-Stahl-Preis für seinen Beitrag „zur notwendigen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit“ (Jüdische Gemeinde). Bemerkenswert ist, dass es der Fernsehfilm war, der die Aufmerksamkeit der Preisrichter auf den Roman gelenkt hatte, die schließlich Scholz' Text und nicht Umgelters Bilder ehrten. Im WDR wurde derweil über einen auf der ersten Folge basierenden Kinofilm nachgedacht. Der Sender gab sogar eine entsprechende Überarbeitung bei den Bavaria Studios in Auftrag. Ende des Jahres aber wurde Hartmann auf Druck der CDU entlassen – die genauen Gründe dafür sind bis heute nicht bekannt (Katz 36–37). Trotz bereits in Gang gesetzter Prozesse unterstützte Hartmanns Nachfolger, Klaus von Bismarck, das Projekt nicht mehr (Bavaria). Daraus ist nicht der Schluss zu ziehen, von Bismarck hätte Hartmanns Arbeit *per se* abgelehnt; so setzte der neue Intendant beispielsweise das Projekt der Dokumentation *Das Dritte Reich*, das von Hartmann mitinitiiert worden war, fort.

Im darauffolgenden Jahr überarbeitete Gabriele Tergit das ‚Ostzonen‘-Kapitel in ein Drama und bot es dem WDR an (Tergit, Ohne Titel). Interessanterweise zeigte sie in ihrer Adaption kein Interesse an der Schilderung des Schicksals der Jüd:innen in dem Roman, obwohl sie selbst Jüdin und engagierte Kritikerin des NS-Regimes war. Der Sender lehnte ihren Vorschlag mit der Begründung ab, der Text sei zu kompliziert (Tergit, Brief an Sterz).²⁸ In Anbetracht der Tatsache, dass Tergit die DDR-Bürger:innen mit Empathie zeigte, kann der Grund für die Absage auch in den Diskursregeln gelegen haben, die zuvor zur Kürzung der ‚Ostzonen‘-Geschichte in der Romanvorlage geführt hatten: Wenige Monate nach dem Mauerbau in Berlin bestimmte der Ost-West-Konflikt das öffentliche Leben der Bundesrepublik in noch höherem Maße als es in den 1950er Jahren der Fall gewesen war.

Ein Jahr nach der Erstausstrahlung erkundigte sich Hoffmann und Campe nach einem neuen Sendetermin für die Fernsehserie mit dem Argument, dass „eine solche Wiederholung, insbesondere wegen des ersten Teiles im Hinblick auf

²⁸ Auch anderswo stieß das Manuskript auf kein Interesse – es wurde weder gedruckt noch inszeniert (Wagener 158).

den Eichmann-Prozeß von besonderer Bedeutung sein könnte“ (Hoffmann und Campe, Brief an den Westdeutschen Rundfunk). Weitere Anfragen von Hoffmann und Campe trafen regelmäßig beim Sender ein, wobei die Aussicht auf Lizenz-einnahmen eine mindestens ebenso große Rolle in Bezug auf diese Bemühungen gespielt haben durfte wie das Bedürfnis, einen Beitrag zur ‚Vergangenheitsbewältigung‘ zu leisten. Schließlich antwortete der WDR im April 1962, eine Wiederholung sei nicht mehr geplant. „Sie ist von verschiedenen Faktoren innerhalb der Programmentwicklung abhängig, [...] ebenso wie von überordneten politischen oder ästhetischen Gegebenheiten.“ (Westdeutscher Rundfunk, Brief an Hoffmann und Campe vom 19. April 1962) Erst als sich das politische Klima um die ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in den 1960er Jahren veränderte, nahm das Fernsehen eine bedeutendere Rolle in den geschichtspolitischen Debatten ein (Clas-sen; Keilbach, „Zeugen“).

Fazit: Soziale Netzwerke

Was sagen die Handlungen der einzelnen Akteure dieser Geschichte über die Strukturierungsprozesse der bundesrepublikanischen Erinnerungskultur aus? Dass Scholz der Vernichtung der Jüd:innen in seinem Buch so viel Aufmerksamkeit widmete, war für den Diskurs der frühen Bundesrepublik ungewöhnlich. Dem singulären Schicksal der Jüd:innen wurde damals keine besondere Bedeutung zugeschrieben – es wurde in einem Zuge mit anderen Opfergruppen wie den Vertriebenen, Ausgebombten, Gefallenen und Gefangenen erwähnt. Auf der semantischen Ebene blieben die Opfer größtenteils ‚namenlos‘, um hier mit Robert G. Moeller (*War Stories* 22–28) zu sprechen. Die Tatsache, dass sie nicht separat betrachtet wurden, führte letztendlich dazu, dass Anhänger:innen des NS-Staates und Holocaustüberlebende unter ein und dieselbe Kategorie fallen konnten. In seinem Roman schreibt Scholz aber ausdrücklich von Jüd:innen, die erschossen werden, und entledigt sie auf diese Weise der ‚Namenlosigkeit‘. Seine Betroffenheit und die klare Benennung dieser Opfergruppe geht vermutlich auf seinen Berliner Alltag der Vorkriegszeit zurück – seine Beziehung zu Felicitas Lourié, die Freundschaften zu seinen jüdischen Kommiliton:innen oder die zahlreichen jüdischen Nachbar:innen in seinem Kiez. Im Gegensatz zu vielen anderen Deutschen nahm Scholz die aufgrund von Emigration einerseits und Vernichtung der Jüd:innen andererseits verursachte Leerstelle in der Gesellschaft wahr und thematisierte sie auch in seinem Buch. Gleichwohl reduzierte er dieses Problem zu seinem persönlichen Verlust – seiner ehemaligen Geliebten Felicitas Lourié nämlich.

In einer Kultur des absoluten ‚Beschweigens‘ hätte *Am grünen Strand der Spree* nicht erscheinen können. So löste nicht etwa die Beschreibung des Massakers von Orscha die größten verlagsinternen Diskussionen aus, sondern die positive Darstellung der Sorben. Offenbar schrieb der Ost-West-Konflikt seinerzeit härtere Diskursregeln vor als die ‚Vergangenheitsbewältigung‘. Entgegen meiner ursprünglichen Erwartungen stellte die Schilderung des Massakers für die meisten Personen, die an der Entstehung des Buches beteiligt gewesen waren, keine diskursive Hürde dar. Vor diesem Hintergrund überraschen auch die Reaktionen der Literaturkritiker:innen, die das Massaker mehrheitlich verschwiegen, sowie die mangelnde Rezeption des Hörspiels nicht mehr. Gleichzeitig wirkte sich die allgemein enthusiastische Aufnahme des Romans in der Öffentlichkeit auf die Produktion der erwähnten Adaptionen und Übersetzungen aus.

Die – zunächst literarische und dann filmische – Übermittlung der Darstellung des Massakers haben wir zwei außergewöhnlichen Persönlichkeiten zu verdanken: Harriet Wegener und Hanns Hartmann spielten neben Hans Scholz die Hauptrollen in der Entstehungsgeschichte des Medienkomplexes. Bei ihnen lag letztlich die Entscheidung über die Produktion des Buches bzw. der Fernsehserie. Während Wegener die Passage gegenüber ihren Kollegen verteidigte, gleichzeitig aber das Marktpotenzial des Buches berücksichtigen musste, rechnete Hartmann von Anfang an mit Kontroversen. Beide waren sich der diskursiven Regeln der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in der Bundesrepublik bewusst, handelten allerdings unter unterschiedlichen Rahmenbedingungen. Zwischen 1954, als Wegener den Druck der Passage durchsetzte, und 1959, als Hartmann die Lizenz für das Buch erwarb, war es zu einem Wandel im öffentlichen Umgang mit der Vergangenheit gekommen. Im Gegensatz zu Wegener traf Hartmann seine Entscheidung nach dem Ulmer Einsatzgruppenprozess und der Einrichtung der Zentralen Stelle in Ludwigsburg. In Anknüpfung an diese Ereignisse wurden Massenerschießungen in der besetzten Sowjetunion zum ersten Mal nach Kriegsende öffentlich thematisiert, so dass die Fernsehserie auf diese diskursive Entwicklung aufbauen konnte.

Wie aber steht es um die Akteure, die in der Produktions- und Rezeptionsgeschichte des Medienkomplexes eher Nebenrollen spielten? Ihre Positionen offenbaren die Netzwerke,²⁹ in denen damals die Sagbarkeitsregeln in Bezug auf die NS-Vergangenheit verhandelt wurden. Das wohl größte dieser Netzwerke versammelte die Berliner Männer: Friedrich Luft, Hans Schwab-Felisch, Hellmut

²⁹ Den Begriff des Netzwerks verwende ich hier in seiner allgemeinen, soziologischen Bedeutung als „Individuen, die durch mehr als eine Verbindung miteinander verknüpft sind“ (Scott). Mehr dazu in Hepp, „Netzwerke“.

Jaesrich, Thilo Koch und manchmal auch Karl Korn. Es war kein Zufall, dass es sich bei dieser Gruppe um Journalisten handelte, die für die Massenmedien – Tagespresse, Hörfunk und Fernsehen – arbeiteten. Ihnen kam eine besondere Rolle in der Netzwerkbildung der frühen Bundesrepublik zu, denn „dank ihrer Beziehungen und technischen Fähigkeiten fanden sie weitaus schneller neue Artikulationsmöglichkeiten als viele Intellektuelle“ (Schütz und Hohendahl 12). Am Rande dieser Gruppe ist auch Gabriele Tergit zu verorten, die zwar seit den 1930er Jahren im Exil lebte, mit Berliner Autor:innen aber enge Kontakte pflegte und der Stadt ihre wichtigsten Werke widmete. In der Kommunikationswissenschaft werden Menschen, die über die Aufnahme und Präsentation von Themen in den Medien entscheiden, als *gatekeeper* bezeichnet (Schoemaker und Vos). Sie bilden ihre eigenen Netzwerke. Nicht anders war es im Fall von *Am grünen Strand der Spree*: Als das Buch erschien, kannten sich die meisten der späteren Unterstützer von Scholz bereits. Einige Netzwerke gingen noch auf die Vorkriegszeit zurück, was in der Medienwelt der 1950er Jahre eher der Regel- als ein Sonderfall war (von Hodenberg, *Konsens* 126). Die Meinungen der Berliner Journalisten über den Roman trugen maßgeblich zu seinem Erfolg, aber auch zu seiner Etikettierung als ‚Berolinesie‘ bei. Korn verstärkte diesen Prozess zusätzlich, indem er *Am grünen Strand der Spree* ins Feuilleton aufnahm. Ferner vermittelten Jaesrich und Koch den zunächst eher unbekannten Scholz an einige Berliner Presse- und Hörfunkredaktionen, was seine publizistische Karriere entscheidend voranbrachte.

Besonderen Einfluss auf die Rezeption des Romans hatten die Rezensionen der beiden Starkritiker Karl Korn und Friedrich Luft. Beide waren ungefähr im gleichen Alter wie Scholz und gehörten somit der sogenannten Generation der 32er an. In Anlehnung an Dirk Moses' Konzept der ‚45er‘ prägte Volker R. Berghahn den Begriff der ‚32er‘, um genau jene Generation von Journalisten zu bezeichnen, die wie Korn und Luft in der Weimarer Republik aufgewachsen waren und den Machtwechsel 1933 als junge Erwachsene miterlebt hatten (Berghahn 7–9). Nach dem Krieg gehörten sie zu den einflussreichsten Vertretern des ‚moralischen Wiederaufbaus‘ (Berghahn 5). Spätestens seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre, als Scholz seine Tätigkeit in der Presse aufnahm, kann er als Mitglied dieser Generation betrachtet werden. Im Gegensatz zu Korn, Luft, Jaesrich oder Schwab-Felisch zählte Joachim Kaiser nicht zu diesen Kreisen. Zum einen war er wesentlich jünger und somit ein Vertreter der ‚45er‘, zum anderen hatte er keinen biografischen Bezug zu Berlin. Dennoch – oder gerade deswegen – beurteilte er den Mechanismus des Erfolgs ebenso präzise wie zynisch: „Eine kleine Gruppe bornierter Freunde halte die Schlüsselpositionen besetzt und spiele sich von Redaktionstube zu Redaktionstube die Bälle zu.“ (Kaiser 536)

In Baden-Baden bildete sich derweil ein zweites, kleines Netzwerk, was sich – nebenbei bemerkt – auch in der Eingangsszene des Hörspiels widerspiegelt. In einem saloppen Ton telefonieren zwei Protagonisten der Rahmenhandlung, gespielt von Scholz und Westphal, um den bevorstehenden Abend in der Bar zu planen. Zu Recht bemerkt Gustav Frank (161): „Der Tonfall macht überdies Verkehrsformen einer bestimmten Gruppe und Schicht von Männern kenntlich.“ Die beruflich bedingte Begegnung von Scholz und Westphal mündete in einer langjährigen Männerfreundschaft. Neben dem SWF in Baden-Baden arbeitete Scholz gelegentlich für den RIAS in Berlin. Beide Sender beeinflussten seinen beruflichen Werdegang, zumal er dort namhaften Persönlichkeiten begegnete. In den 1950er Jahren kooperierten nämlich zahlreiche Schriftsteller:innen mit dem Hörfunk, da ihnen derlei Aufträge die materielle Existenz sicherten (Wagner 232–233). Die Männer im Kölner WDR blieben hingegen eine Gruppe für sich. Es bestand keinerlei außerberufliche Verbindung zwischen ihnen und den Netzwerken, die sich in den anderen Städten bildeten, was wohl an der Ablehnung der Zusammenarbeit durch Scholz lag. Die einzige Verbindung hätte der Fernsehjournalist Thilo Koch herstellen können, doch als *Am grünen Strand der Spree* ausgestrahlt wurde, wechselte er nach Washington, wo er jahrelang als Fernsehkorrespondent arbeitete.

Dass in diesen Netzwerken Männer dominierten, überrascht heutzutage kaum (von Hodenberg, *Konsens und Krise* 236). Die wenigen Frauen – allen voran Wegener, Daves und Tergit – hatten ob ihres Bildungsniveaus und politischen Engagements für die damaligen Verhältnisse untypische Biografien. Keine von ihnen hatte während des Nationalsozialismus ihren Berufen nachgehen dürfen. Anders als Wegener hatten sich Tergit und Daves für das Exil entschieden. Ebenso wenig überraschend waren dementsprechend die wichtigsten *invisible hands* (Zajas 210), die hinter der Buchproduktion und seiner internationalen Vermarktung standen, weiblich. Die Biografien der Männer waren hingegen differenzierter: auf der einen Seite der vom NS-Regime verfolgte Hartmann, auf der anderen Seite der überzeugte Nationalsozialist Otto Görner und der Produzent Pindter, der seine Karriere in der NS-Zeit erfolgreich fortführen konnte. Interessanterweise mussten ausgerechnet Wegener und Görner im Zuge der Arbeit am Manuskript sowie Hartmann und Pindter während der Filmproduktion eng zusammenarbeiten. Zwischen diesen beiden Polen erstreckte sich ein breites Spektrum an typischen Mitläufer-Biografien: engagierten HJ-lern, freiwilligen Soldaten und ehemaligen Beamten des NS-Verwaltungssystems und -Propagandawesens. Neben Scholz mussten sich auch die Regisseure Westphal und Umgelter des Ausmaßes der Kriegsverbrechen an der Zivilbevölkerung bewusst gewesen sein, zumal beide ihren Wehrdienst in Osteuropa geleistet hatten, wo sowohl Deportationen in Konzentrations- und Vernich-

tungslager als auch Zwangsaussiedlungen und Massenerschießungen wie das im Prolog beschriebene Massaker von Orscha zum Kriegsalltag gehörten.³⁰

Die Lebensläufe der Produzent:innen von *Am grünen Strand der Spree* spiegeln die damalige Sozialstruktur der bundesrepublikanischen Medienlandschaft gut wider (von Hodenberg, *Konsens und Krise* 229–232). Dabei sticht der bürgerliche Hintergrund aller Beteiligten ins Auge: So handelte es sich ausnahmslos um Vertreter der gehobenen Mittelschicht – um Söhne von Professoren, Rechtsanwälten, Offizieren oder Fabrikbesitzern –, die in der bundesrepublikanischen Realität nun ihren sozialen Status erhalten wollten, was ihnen auch gelang, wie von Hodenberg (*Konsens und Krise* 235) bemerkt: „Die Journalisten hielten [...] in den fünfziger Jahren mit dem beginnenden Wohlstand Schritt.“ Hinzu kam, dass die Struktur der westdeutschen Medienlandschaft zur Zeit des Wirtschaftswunders die Vernetzung von Männern beförderte. „Natürlich, man kennt einander,“ notierte Kaiser (536) in seiner Schmähschrift über *Am grünen Strand der Spree*. Blättert man in den Feuilletons der großen Zeitungen, so fällt auf, dass sie oft Texte von Autor:innen druckten, die in anderen Redaktionen unter Vertrag waren. Eine Kooperation zwischen den einzelnen Rundfunkanstalten war angesichts der Organisation der ARD sogar eine Notwendigkeit. Die Medienmacher begegneten sich zwangsläufig in den Redaktionsräumen, bei öffentlichen Veranstaltungen und privaten Trinkrunden. In Berlin wurde Scholz in diesen Kreisen wohlwollend aufgenommen, zumal er sich früher schon in den Lokalen am Ku’damm hatte blicken lassen, und stieg im Laufe der Zeit zum Feuilletonleiter des *Tagesspiegels* auf.

Mit diesen Überlegungen möchte ich keinerlei Verschwörungstheorien über geheime Vorgänge in Berliner Lokalen aufstellen, sondern einerseits auf die Existenz einer „halböffentlichen Parallelwelt“ (Goschler 33) sowie andererseits auf den bürgerlichen Habitus der dort handelnden Akteure hinweisen (Fritscher-Fehr 69). Die größtenteils informelle Unterstützung, die Scholz in Berlin genoss, illustriert die zu Beginn angeführten theoretischen Ansätze von Bourdieu und Giddens. Während der Franzose dem sozialen, kulturellen und ökonomischen Kapital eine Schlüsselrolle in der sozialen Reproduktion zuschreibt (Bourdieu, „Ökonomisches Kapital“), sieht der britische Soziologe den entscheidenden Faktor in den Ressourcen und Alltagshandlungen, indem „routinierte Interaktionen“ auf „gesellschaftliche Totalität“ treffen (Giddens, *Die Konstitution* 353). Ein informelles Gespräch wohlhabender Männer in der Bar reflektiert demnach nicht nur die Sozialstruktur, sondern trägt auch zu ihrer Reproduktion bei. Dies betrifft auch Erinnerungen, die

30 Die Behauptung, dass auch ‚gewöhnliche‘ Soldaten von Kriegsverbrechen wussten, basiert u. a. auf der jüngsten Forschungsliteratur. Vgl. Fulbrook; Kay und Stahel.

in derartig informellen Situationen reproduziert werden. Im Zuge von Gesprächen, die jenseits der Öffentlichkeit und innerhalb von meist männlichen Erinnerungsgemeinschaften geführt werden, entsteht das ‚subkutane Gedächtnis‘.

In Anbetracht all dessen – so meine These – war das gemeinsame Umfeld des Schriftstellers und der Berliner Kritiker entscheidend für den Erfolg des Buches. Die zahlreichen Beteuerungen in der Presse, Scholz sei ein Außenseiter, sind vielmehr als PR-Maßnahme zu betrachten. Zwar debütierte er mit über vierzig Jahren tatsächlich erst als Schriftsteller, gehörte da aber bereits der gehobenen Berliner Gesellschaft an. In den Kreisen seiner Unterstützer mangelte es allerdings an solchen Männern, die sich im Nachhinein als nachhaltige Träger des kulturellen Gedächtnisses herausgestellt hätten. Eine solche Persönlichkeit wäre dank seiner Verbindungen zur Gruppe 47 beispielsweise Joachim Kaiser gewesen. Obwohl Karl Korn, Friedrich Luft und Thilo Koch den öffentlichen Diskurs der 1950er und 1960er Jahre maßgeblich prägten, gingen ihre Namen nicht in den Mainstream der Kulturgeschichte ein, die sich auf ‚Intellektuelle‘ fokussiert.

Das Netzwerk, das die Rezeption des Fernsehfilms prägte, war wesentlich differenzierter und zerstreuter. Ulrike Weckel („*The Mitläufer*“ 66–67) behauptet, dass Filmkritiker:innen oft auch Personen gewesen seien, die diesen Beruf nur gelegentlich ausübten. Zwar stellt sie diese These mit Blick auf die unmittelbare Nachkriegszeit auf, doch scheint sie sich auch auf das darauffolgende Jahrzehnt anwenden zu lassen. Bei einem Großteil der Rezensionen des Fernsehfilms fehlt die Angabe über den:die Autor:in, doch ist davon auszugehen, dass prominente Kritiker:innen sicherlich auf ihre Unterschrift bestanden hätten. So positiv die meisten Stellungnahmen zur ersten Folge der Fernsehserie auch ausfielen, so sehr mangelte es an einflussreichen Unterstützer:innen. Nach Hartmanns Entlassung gab es nicht mal beim Sender eine Person, die sich für die Fernsehserie eingesetzt hätte. Als nach der Ausstrahlung der letzten Folge einige Kritiker:innen bemängelten, die Qualität der Serie nehme mit jedem Teil ab, verteidigte nur Scholz („Dienst an der Sittlichkeit“) die Leistung der Filmemacher, und auch er tat dies mit Vorbehalt. Vor dem Hintergrund der eher negativen Reaktionen des Autors und des Publikums auf die letzten Folgen der Miniserie ist es nicht verwunderlich, dass der geplante Kinofilm nicht zustande kam. Die Rezeption des Fernsehfilms erweiterte den bisherigen ‚Produktionskreis‘ dementsprechend nicht.

Die Wirkung des Medienkomplexes jenseits der Netzwerke des Literatur- und Rundfunkbetriebs war sicherlich sehr vielschichtig. Mein Interesse gilt hier vor allem der Institution der ‚Vergangenheitsbewältigung‘. Für die Zirkulation von Handlungsabläufen identifiziert Giddens (*Die Konstitution* 79) den folgenden Mechanismus: „Der Handlungsstrom produziert kontinuierlich Folgen, die die Akteure nicht beabsichtigen haben, und diese unbeabsichtigten Folgen können sich auch, vermittelt über Rückkoppelungsprozesse, wiederum als nichteingestandene Bedin-

gungen weiteren Handelns darstellen.“ Welche Handlungsströme und ihre Folgen sind in Bezug auf *Am grünen Strand der Spree* zu beachten? Die mangelnde Rezeption der Beschreibung des Massakers in ihrer literarischen Form mag die Produktion des Hörspiels sogar bedingt haben, da der Stoff als attraktiv, aber ‚ungefährlich‘ galt. Die Reaktionen auf den Fernsehfilm wichen von der Rezeption des Buches und des Hörspiels hingegen wesentlich ab. Das kann natürlich an den verschiedenartigen Medien der Literatur und des Fernsehens gelegen haben, aber auch am Diskurswandel, der sich auf den damaligen Umgang mit der NS-Vergangenheit auswirkte. Neben den erwähnten Ereignissen – dem Ulmer Einsatzgruppenprozess und der Gründung der Zentralen Stelle – spielt das Alter der Rezipient:innen eine Rolle. Im März 1960 saßen auch junge Menschen vor den Fernsehapparaten, die keine persönlichen Erinnerungen mehr an den Krieg hatten. Die Bedeutung der strukturellen Bedingungen lässt sich ferner an den entgegengesetzten Reaktionen in der Bundesrepublik und in der DDR sowie an den unterschiedlichen Stimmen der Fernsehkritiker:innen und der individuellen Zuschauer:innen ablesen: Vertreter:innen bildungsbürgerlicher Eliten [Kritiker:innen] stehen hier einer differenzierten Stichprobe von Bürger:innen [befragten Zuschauer:innen] gegenüber.

Die Existenz paralleler Öffentlichkeiten ist selbstverständlich kein erwartungswidriger Befund (Klaus und Drüeke).³¹ Interessant ist jedoch, wie sich die Reaktionen in der Medienöffentlichkeit auf die Produktionsprozesse auswirkten. Die Anerkennung des Romans durch die Preisrichter des Fontane-Preises war einer der Gründe für den Abdruck in der *FAZ*. Die Rezension von Korn überzeugte die Entscheidungsträger im SWF von einer Inszenierung des Romans als Hörspiel. Und das Hörspiel selbst – wenn auch vergleichsweise wenig besprochen – beeinflusste die Fernsehverfilmung. In jeder Phase erhielten die Produzent:innen sowohl über die Presse als auch über die Einsendungen der Rezipient:innen zahlreiche Rückmeldungen. Ähnlich wie wir heutzutage Kommentare über Bücher oder Fernsehserien im Internet teilen, schrieben Leser:innen und Zuschauer:innen in den 1950er und 1960er Jahren Briefe. An den Autor, die Verlage, die Rundfunkanstalten und sogar an den Berliner Senat, der für den Fontane-Preis zuständig war, waren etliche Briefe adressiert gewesen, von denen einige auch beantwortet wurden. Die Wiederholung des Fernsehfilms 1966 erfolgte beispielsweise auf Nachfrage von Zuschauer:innen. Dieser Zirkulationsmechanismus wurde – dies möchte ich an dieser Stelle noch einmal betonen – durch die sozialen Handlungen konkreter Akteure in Bewegung gebracht.

³¹ Diese parallelen Medienöffentlichkeiten sollten in dem unvollendet gebliebenen Projekt des 2019 verstorbenen Historikers Axel Schildt genauer untersucht werden (Schildt, Medien-Intellektuelle).