

Zweite Geschichte: Authentizität und Affekte

In diesem Kapitel widme ich mich ausgiebig dem Text des Romans, dem Ton des Hörspiels und den Bildern der Fernsehserie. Vorweg aber: Ich teile die Prämisse des *affective turns*, dass der Blick der Forscher:innen nicht objektiv sein könne, sondern stets sozial und historisch verankert sei. Kurz gesagt: Es ist mein Blick. Mein ostmitteleuropäischer Hintergrund, meine bisherigen Erfahrungen im Umgang mit Erinnerungskulturen sowie der jeweilige Zeitpunkt, zu dem ich die einzelnen Fassungen von *Am grünen Strand der Spree* gelesen, gehört und gesehen habe, beeinflussen meine Analyse. Ich wurde im polnischen Sprachraum, mit polnischen Lektüren und Filmen sowie mit einem für das Land typischen Geschichtsverständnis sozialisiert, so dass die Schilderung des Massakers von Orscha bei mir sicherlich andere Assoziationen weckt als bei den westdeutschen Rezipient:innen, die sich seinerzeit mit *Am grünen Strand der Spree* auseinandersetzten. Mein Interesse für den Medienkomplex begann mit der Fernsehserie und den darin enthaltenen zahlreichen Bildern von Osteuropa. Nach und nach vertiefte ich mich in das Thema, aber während ich bestimmte zeitgenössische Kontexte – wie etwa Anspielungen auf die Diskurse der Bundesrepublik der 1950er Jahre – mühsam rekonstruieren musste, regte mich immer wieder der Umgang mit osteuropäischen Themen in *Am grünen Strand der Spree* zum Nachdenken an. Ich kann und will diese Perspektive nicht ausklammern bzw. reduzieren.

Meine persönliche Wahrnehmung von *Am grünen Strand der Spree* ist eng mit den zwei analytischen Schwerpunkten dieses Kapitels verwoben – der Authentizität und dem Affekt. Sowohl die Authentizitätsforschung als auch die Affekttheorie befassen sich mit dem Verhältnis zwischen Repräsentation und Außenwelt. „Wenn Darstellung immer Darstellung von etwas ist, dann muß es etwas von der Darstellung unabhängiges geben, das Thema der Darstellung ist,“ schreibt Christian Strub (8). In seinem wegweisenden Beitrag zur Authentizität suggeriert Achim Saupe wiederum, dass es in der medien- und geschichtswissenschaftlichen Authentizitätsforschung weniger darum gehe zu bestimmen, was authentisch sei, sondern vielmehr, was als authentisch gelte. Saupe folgt dabei Helmuth Lethen, der behauptet, „was ‚authentisch‘ ist, kann nicht geklärt werden,“ stattdessen aber laute die wesentliche Frage, „welche Verfahren den *Effekt des ‚Authentischen‘* auslösen“ (Lethen 209).¹ Authentizität ist demnach eine von der Außenwelt gestellte Erwartung (Bergold), der affektive Charakter von Geschichtsrepräsentationen hingegen eine Form ihrer Auswirkung auf die Außen-

1 Eigene Hervorhebung.

welt. Im Ansatz des *affective turns* sind Affekte aber nicht mit Emotionen oder Gefühlen gleichzusetzen. Wagte man, die Diskussion über die Definition von Affekten schlagwortartig zusammenzufassen, so böten sich Begriffe wie „Zustände“ (Bergold 220), „kulturelle Kräfte“ (Bal 7–9) oder „Wertungen“ (Brennan 5) an. Affekte sind keine psychischen Reaktionen, können aber selbige hervorrufen, und sind aufgrund ihrer Verankerung in literarischen Texten, filmischen Bildern, Kunstwerken usw. auch transferierbar (Brennan). Der niederländische Literaturwissenschaftler und Holocaustforscher Ernst van Alphen („Affective“ 24–25) betont daher, dass ihre Kräfte in unterschiedlichen Emotionen und Handlungen münden können.

Im Folgenden geht es primär um die Analyse der ‚Zuschreibungen‘ und ‚Wirkungen‘ der Schilderung des Massakers von Orscha in *Am grünen Strand der Spree*. Es soll zunächst geklärt werden, welche Stellen im Medienkomplex den Effekt des Authentischen auslösen. Diese Modalität ist nicht statisch und eindeutig, denn rezeptionsästhetisch betrachtet unterscheidet sich der ‚Erwartungshorizont‘ heutiger Leser:innen, Hörer:innen und Zuschauer:innen von den Erwartungen, die Rezipient:innen in den 1950er Jahren stellten. Die Diskussion über Authentizität setzt eine Aufdeckung dieser zeitlichen Ebenen voraus (Jauß, „Literaturgeschichte“; Koselleck, *Zeitschichten*):

Authentisch ist die Vergangenheit als Geschichte dann, wenn sie in ihrem Gewesensein zugleich in der lebendigen Gegenwärtigkeit der sich ihrer Erinnernden anwesend und lebendig ist. *Authentizität ist eine existenzielle Qualität der Erinnerung*. Mit ihr hat sich die Vergangenheit immer schon vorgängig in die Gegenwart eingeschrieben. (Rüsen 230)²

Die Annäherung an diese existenzielle Qualität verlangt nach einem vielschichtigen Zugriff, denn „im Verstehen der Vergangenheit spielt die Welt und Selbstdeutung der gegenwärtig Verstehenden eine wichtige Rolle“ (Rüsen 244). Für die Literatur- bzw. Mediengeschichte bedeutet dies, dass wir die gegenwärtige Lesart eines Werks nicht auf die Reaktionen seiner zeitgenössischen Rezipient:innen projizieren sollten.

Für die Diskussion über das affektive Potenzial von *Am grünen Strand der Spree* ist darüber hinaus die Trennung zwischen den einzelnen Zeitschichten wesentlich. Van Alphen („Affective“ 22) ist der Auffassung, dass Texte und Bilder nicht nur im Hinblick auf ihre sichtbaren und unsichtbaren Eigenschaften, sondern auch auf ihre „affektiven Operationen“ hin zu untersuchen seien. Ihre Wirkungskraft entfalte sich über die Text- bzw. Bildebene hinaus. Dem Begriff der „Repräsentation“ steht van Alphen (*Caught by History* 10) skeptisch gegenüber

2 Hervorhebung im Original.

und bevorzugt in Anlehnung an die Authentizitätsforschung den Begriff des ‚Effekts‘. Die Frage lautet also nicht, was uns durch den Kontakt mit der Schilderung des Massakers vermittelt wird, sondern, was diese mit uns – damals wie heute – macht.

Die Affekttheorie weist einige Affinitäten zur Erinnerungsforschung auf. Zahlreiche Affekttheoretiker:innen beziehen sich auf Henri Bergsons *Materie und Gedächtnis* und die darin geschilderte Vorstellung von „Empfindungen“, die „aus Bildern hervorgehen“ (41–42). Das Konzept der „affektiven Operationen“ bzw. „affektiven Wirkung“ ähnelt auch Aby Warburgs (3) Idee des sozialen Gedächtnisses, das über kraftvolle und energetische Bilder vermittelt wird. Brian Massumi (219) argumentiert, dass sich Affekte in „Störungen“, „Brüchen“, „Vibrationen“ und „Resonanzen“ offenbaren – in ihnen „stürzen strukturierte Unterschiede in Intensität, stürzen Regeln ins Paradoxe zusammen“ (220), weshalb Massumi monokausale Erklärungen und Deutungen ablehnt. Massumis Begrifflichkeiten lassen Ambivalenzen zu und evozieren ähnliche Denkbilder wie das ‚wandernde‘ Gedächtnis, allerdings auf Mikroebene. Ferner sind sie gerade dann besonders konstruktiv, wenn es darum geht, Phänomene zu analysieren, die sich erst in ihrer Entstehungsphase befinden: ‚Brüche‘, wie etwa die durch die Schilderung des Massakers von Orscha projizierten Diskurse des Umgangs mit der Vergangenheit, die sich erst nachträglich durchsetzen würden. Ann Rigneys und Astrid Erlls Metapher der *moving memory*, die sich eigentlich auf das ‚bewegliche Gedächtnis‘ bezieht, kommt hier eine zweite Bedeutung zu, nämlich die des ‚bewegenden Gedächtnisses‘. Welche Arten von ‚Störungen‘ oder ‚Brüchen‘ bewegen die Rezipient:innen von *Am grünen Strand der Spree*?

Ähnlich wie heute wurden in den 1950er Jahren mediale Darstellungen historischer Ereignisse oft in Bezug auf ihre ‚Echtheit‘ bewertet. Dies geschieht in der Regel durch eine Gegenüberstellung mit anderen Darstellungen desselben Ereignisses – im Idealfall mit der Fachliteratur, meist aber mit Filmen, Fernsehproduktionen, Belletristik, Publizistik und – nicht zuletzt – mit Zeitzeugenausagen. Der Unterschied zwischen den 1950er und den 2020er Jahren liegt selbstredend darin, dass die damaligen Produzent:innen und Rezipient:innen nur über wenige mediale Vorbilder verfügten, mit denen sie die Schilderung des Massakers hätten vergleichen können. *Am grünen Strand der Spree* konfrontierte die bundesrepublikanische Öffentlichkeit verhältnismäßig früh mit einer massenmedial vermittelten Darstellung des Holocaust. Folglich ist anzunehmen, dass das Bild des Massakers von Orscha nur in geringem Maße prämedialisiert war. Stattdessen richtete sich der Medienkomplex an die Erlebnisgeneration, die größtenteils noch individuelle Erinnerungen an den Krieg hatte. Wie wirkte sich die individuelle Erfahrungsebene auf den damaligen Authentizitätsanspruch aus?

Die Analyse von Authentizitätszuschreibungen und affektiven Wirkungen setzt bestimmte Schritte voraus. Erstens muss ich die Schilderung des Massakers in all ihren Fassungen – vom ersten Manuskript bis zum Fernsehfilm – einem *close reading* unterziehen. Sind Beglaubigungsstrategien, beispielsweise Zeit- und Ortsangaben, oder Verweise auf andere Schilderungen identifizierbar? Wird die Schilderung des Massakers durch Verweise auf den autobiografischen Charakter des Romans legitimiert? Wie wird die Schilderung an andere zeitgenössische Diskurse angepasst bzw. in welcher Form werden diese in die einzelnen Fassungen eingebaut? Da mit Authentizität nicht zwangsläufig die Übereinstimmung der Darstellung mit den realhistorischen Gegebenheiten gemeint ist, sondern vielmehr das, was für ‚real‘ bzw. ‚wahr‘ gehalten wird, sind simultane Erklärungsmuster von zentraler Bedeutung für die Analyse. Taucht ein bestimmtes Bild oder Narrativ auf, das in der Erinnerungskultur bereits vorhanden war, wird es oft als ‚authentisch‘ wahrgenommen, ungeachtet seines tatsächlichen Verhältnisses zu „dem von der Darstellung Unabhängigem“ (Strub 8). Relevant werden Authentisierungsstrategien im Zuge des Produktions- und Rezeptionsprozesses. Im Fall des Medienkomplexes sind dies u.a. die Behauptungen des Autors, das Massaker selbst gesehen zu haben, die Versicherungen des NWRV-Intendanten, es handle sich bei der ersten Folge des Fernsehfilms um eine harte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sowie die zahlreichen Bemühungen des Verlags und der Rundfunkanstalten, die Schilderung des Massakers an den Erwartungshorizont der Rezipient:innen anzupassen.

Etwas schwieriger gestaltet sich die Analyse des affektiven Potenzials von *Am grünen Strand der Spree*, vor allem da dieser Ansatz bisher hauptsächlich in Bezug auf ‚hohe‘ Kunst oder ‚Kanonliteratur‘ verwendet wurde. Die Affekttheorie betont, es gebe einen Zusammenhang zwischen der Unmöglichkeit der sprachlichen bzw. visuellen Repräsentation eines bestimmten Ereignisses und der Entfaltung von Affekten, was den Ansatz für die kulturwissenschaftlichen Holocaustforschung so fruchtbar macht. So schreibt Massumi etwa, die Erfahrung von „Brüchen“, „Störungen“, „Leerstellen“, „Paradoxa“, „Zeitlöchern“ sei prinzipiell nicht darstellbar, aber affektiv vermittelbar.³ Nun aber haben wir es in *Am grünen Strand der Spree* mit einem Roman, Hörspiel und Fernsehfilm zu tun, also mit diskursiv strukturierten Repräsentationen. Trotz zahlreicher Behauptungen bezüglich des gegensätzlichen Charakters von Affekten und Diskursen schließen sie sich gegenseitig nicht völlig aus (Wetherell 351). Zum einen sind ‚Leerstellen‘, die auf

3 In Anlehnung an Massumi entwickelt Dorota Golańska (*Affective*) ein Konzept „affektiver Verbindungen“, die auf die körperliche Begegnung mit memorialer Kunst zurückzuführen sind (Golańska, „Bodily collisions“).

Auslassungen hinweisen, in diskursiven Formen auch als solche zu erkennen. Jede Fassung von *Am grünen Strand der Spree* beinhaltet zahlreiche solcher Stellen. Zum anderen weisen van Alphen und Massumi darauf hin, dass die affektive Wirkung mehrere Sinne gleichzeitig beanspruche: „Der Affekt ist synästhetisch“ (Massumi 228). Es gilt also, die synästhetischen Stellen im Medienkomplex zu identifizieren. Es handelt sich dabei u. a. um die „Visualisierung des Textes“ bzw. die „Visualisierungen im Text“ (Alphen, „Affective“ 27). Im Zuge der Lektüre des Textes müssen die Leser:innen „die Bilder sehen“ können, denn „Texte können nur dann wirken [*affect*], wenn sie visualisiert werden“ (Alphen, „Affective“ 28). Im Roman von Scholz, der ausgebildeter Maler war, lassen sich vielfältige Visualisierungsstrategien finden. Durch die Vertonung und Verfilmung werden weitere Sinne angesprochen, so dass besagte Stellen eine besondere synästhetische Dichte erreichen. Ihre Spuren finden wir anschließend in den Reaktionen der Zuschauer:innen wieder, die von ‚Schock‘ oder ‚Beunruhigung‘ berichteten. Auch das korrespondiert mit der Affekttheorie; so schreibt Massumi (229): „Der negative Affekt wird meist als eine Form des Schocks beschrieben.“ Mit Ruth Leys (435) ist zu ergänzen: „Die Bedeutung von Affekten beruht darauf, dass die bewusst empfangene Botschaft für ihren Empfänger oft weniger wichtig sein kann als seine unbewussten affektiven Resonanzen mit der Quelle der Botschaft.“

Um eine Trennung zwischen zeitgenössischer und gegenwärtiger Perspektive zu gewährleisten, gehe ich auf jede Phase des Medienkomplexes einzeln ein. Dabei ist nicht nur die zeitliche Distanz zwischen der Nachkriegszeit und der Gegenwart von Belang, sondern auch die vergleichsweise kurzen Zeitabstände zwischen der Veröffentlichung des Buches [1955], der Produktion des Hörspiels [1956] und der Ausstrahlung des Fernsehfilms [1960]. Der Generationenwechsel, der sich an der Wende von den 1950er zu den 1960er Jahren vollzog, wirkte sich zweifelsohne auf die gefragten Authentisierungsstrategien aus, denn die jüngeren Rezipient:innen hatten keine individuellen Erinnerungen mehr an den Krieg. Im Unterschied zum geologischen Vorgang, den Reinhart Koselleck zum Ausgangspunkt seiner Zeitschichtenmetapher nimmt, gehe ich nicht von oben [jüngste Schicht], sondern von unten [älteste Schicht] vor. Dies ist letztendlich nur eine stilistische Entscheidung. Die Recherchen, die diesem Buch zugrunde liegen, liefen in der Tat umgekehrt ab. Ich wurde zuerst auf den Film aufmerksam und arbeitete mich in der Entstehungschronologie dann rückwärts vor: So gelangte ich über das Hörspiel, das Buch und die Manuskripte schließlich an die Quellen zur Auflösung des Ghettos von Orscha.

Unzumutbare Stellen

Der Ursprung des fiktiven Tagebuchs von Jürgen Wilms, in dem das Massaker von Orscha beschrieben ist, liegt in der persönlichen Kriegserfahrung des Autors. Über seine Erinnerungen aus Frankreich, wo er bis zum Frühjahr 1941 stationiert gewesen war, sowie vom Vormarsch durch Europa in Richtung Sowjetunion berichtete Scholz nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft nicht viel. Nach der Publikation des Romans sah er sich aber gezwungen, die Schilderung des Massakers zu rechtfertigen. Dem *Spiegel* gegenüber sagte er: „Ich kann über etwas nicht schreiben, was ich nicht gesehen habe.“ (Anonym, „Boccaccio in der Bar“ 46) Auch in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Heinrich-Stahl-Preises betonte der Autor, er habe nur niedergeschrieben, was er selbst beobachtet habe. Er ergänzte zudem, dass der Regisseur des Fernsehfilms, Fritz Umgelter, ebenfalls auf eigene Kriegserfahrungen und Augenzeugenschaft hatte zurückgreifen können; die Szene habe er „so oder fast so, wie es im Buch steht, aufgenommen“. Um seiner Augenzeugenperspektive Glaubwürdigkeit zu verleihen, berichtete Scholz konkreter von seinen Erlebnissen in Orscha:

[...] ich habe mich seinerzeit selbst und aus freien Stücken zum Augenzeugen der Vorgänge in Orscha gemacht und mich, die Salven schon von weitem im Ohr, über das Bahngelände dem Judenfriedhof genähert, der oberhalb des eingeschnittenen Tales eines Fließchens liegt, der Orschitza, auf einem Hügel, wo man hatte ausschachten lassen und wo der entsetzliche Vorgang in voller Evidenz vor meinen Augen geschah. Bis ich fortgejagt wurde. (Rede zum Heinrich-Stahl-Preis 1)

Bereits in Orscha machte Scholz erste Notizen für den Roman, führte aber kein Tagebuch. Der eigentliche Text der Erzählung, die nachträglich mit sechs anderen zum Roman zusammengefügt wurde, entstand nach Kriegsende. In diesem Sinne handelt es sich um eine Variation des ‚autobiografischen Erinnerungsromans‘, wie Astrid Erll (*Kollektives Gedächtnis* 65) diese Gattung bezeichnet. Dass Scholz in seiner Rede auf seine freiwillige Augenzeugenschaft verwies, zeugt von seiner Rechtfertigungsnot, als habe er nachweisen wollen, dass er sich die Ereignisse in Orscha nicht ausgedacht hatte. Die Beschreibung des Geländes in der Rede zum Heinrich-Stahl-Preis lässt sich heutzutage leicht nachprüfen. Ein kurzer Blick auf die topografische Karte von Orscha zeigt, dass der Bahndamm (Abb. 8) tatsächlich parallel zur Orschitza verläuft und der Friedhof am Stadtrand oberhalb des Gleisdreiecks liegt (Topografičeskije karty). In prädigitalen Zeiten konnte diese Beschreibung nur von jenen Soldaten bestätigt werden, die ebenfalls in Orscha stationiert gewesen waren.

Um seine Zeugenschaft zu betonen, macht der Protagonist Wilms Angaben zu Zeit und Ort des Geschehens. Wie in Tagebüchern üblich beginnt jeder Abschnitt



Abb. 8: Blick vom Bahndamm auf den Ort, an dem die Erschießung der Jüd:innen aus Orscha stattfand. Hinter den Bäumen auf dem kleinen Hügel fällt das Gelände in das Orschitzatal hinab. Foto: Andrei Liankevich, 2020.

mit Datum und Ortsnamen. Die Seiten, auf denen das Massaker beschrieben ist, stellen in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar, denn – wie wir aus der Rahmenhandlung erfahren – hin und wieder sind die Zettel von Wilms unleserlich oder fehlen gänzlich. In einer frühen Fassung des Manuskripts erstreckt sich die Szene über siebzehn Schreibmaschinenseiten, auf denen die Erschießung der Jüd:innen in aller Genauigkeit geschildert wird (Scholz, *Märkische Rübchen* 181–197).

Die Gründe für die ursprüngliche Ablehnung des Manuskripts durch den Rowohlt Verlag sind unbekannt. 1970 vernichtete ein Feuer das Archiv des Verlags, so dass wir heute nur über eine kurze, förmliche Absage von Wolfgang Weyrauch an Scholz verfügen, nicht aber über das Gutachten, das er möglicherweise verfasste. Die von Weyrauch gelesene Fassung war noch ein Briefroman mit dem Titel *Märkische Rübchen und Kastanien*, in dem das Tagebuch von Jürgen Wilms erst im zweiten Kapitel enthalten war. Da sich der Tagebuchschreiber in sowjetischer Gefangenschaft befindet, werden seine Aufzeichnungen von dem Spätheimkehrer Hans-Joachim Lepsius nach seiner Rückkehr nach Berlin vorgelesen. Wilms schildert seinen Dienst im polnischen Städtchen Maciejowice, die anschließenden Stationen auf dem Weg gen Osten – die Ortschaften Garwolin und Góra Kalwaria –, die Schlacht bei Brest-Litowsk und schließlich das Massaker in

Orscha. Hinweise auf die Verfolgung der Jüd:innen lassen sich durchweg finden. In Maciejowice macht sich Wilms wegen eines jüdischen Mädchens Vorwürfe, das von der jüdischen Ordnungspolizei verprügelt wird. In Garwolin schäkert er wiederum mit einer jungen polnischen Frau, die antisemitische Bemerkungen macht. In Góra Kalwaria teilt er seine Essensration mit einem jüdischen Jungen. In Brest-Litowsk ist er entsetzt darüber, dass jüdische Männer die Leichen deutscher Soldaten auf dem Schlachtfeld bergen sollen. Den Höhepunkt dieser Erzählung bildet die Schilderung der Geschehnisse in Orscha, wo auch der Grund für Wilms' Fokus auf das Leid der Jüd:innen erläutert wird: Seine große Jugendliebe war Jüdin gewesen.

Der Medienwissenschaftler Peter Seibert argumentiert, dass das Genre des Tagebuchs die Distanz zwischen Erlebtem und Erzähltem minimiere und das epische Präteritum zurückdränge – es „rund[e] nicht ab“, sondern lasse vielmehr fragmentarische Formulierungen zu (Seibert, „Bruch“ 129). Hannes Gürgen (70) nennt das Tagebuch von Jürgen Wilms deshalb einen „dokumentarisch-chronistischen Augenzeugenbericht“. Obwohl die Männer, die dem vorgelesenen Tagebuchbericht lauschen, fast dreizehn Jahre nach dem Massaker von Orscha in der Berliner Jockey Bar zusammenkommen, ermöglicht das Genre des Tagebuchs eine ‚authentische‘ Erzählform im Präsens ohne ‚Gedächtnisverluste‘. Urteilt man alleine nach den fiktiven Aufzeichnungen von Wilms, so mag die Ablehnung des Manuskripts durch Weyrauch überraschend scheinen. Als prominentes Mitglied der Gruppe 47 setzte er sich für eine Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit sowie für eine klare Absetzung von der Sprache des ‚Dritten Reiches‘ in der Literatur ein. Paradoxerweise mag es aber gerade diese Forderung an die Literatur gewesen sein, die mittelbar zur Ablehnung des Romans führte. Die Verfasser der Briefe in Scholz' erstem Manuskript sind erfolgreiche Schauspieler, Produzenten, Musiker, die – mit einer Ausnahme – den Krieg unverseht überstanden haben. Der Vorleser Lepsius diente während des spanischen Bürgerkrieges in der Legion Condor – einer Einheit, die von der NSDAP zur Unterstützung der spanischen Faschisten aufgestellt worden war. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges setzten die Männer ihre Karrieren in der Bundesrepublik fort. In der Rahmenhandlung verharmlosen manche von ihnen das totalitäre System und ironisieren darüber. Als Lepsius seinen Einsatz in Spanien erwähnt, belehrt ihn ein anderer Barbesucher: „Sagen Sie Condor nicht so laut! Hier sind wir zwar mächtig gegen den Kommunismus, dürfen es aber seinerzeit nicht gewesen sein. Gegen den Nationalsozialismus sind wir aber auch, weil er damals immer gegen

die armen Kommunisten... und so weiter. Verstanden?“ (AGSS 20) Dieser Geist der Restauration wird Weyrauch vermutlich nicht zugesagt haben.⁴

Die Lektor:innen bei Hoffmann und Campe, die das Manuskript schließlich akzeptierten, hatten ebenfalls ihre Bedenken. Auf ihre Vorbehalte gegenüber der Komposition des Buches sowie der ausführlichen Beschreibungen der ‚Ostzone‘ bin ich im vorherigen Kapitel *en detail* eingegangen. Auch die Schilderung des Massakers rief Diskussionen hervor. Einer der Mitarbeiter behauptete gar, die Beschreibung sei „irgendwie peinlich“ (Görner, Brief an Scholz). Über den Ausgang der Kontroverse entschied letztendlich Harriet Wegener, Lektorin und Vertraute von Verlagsbesitzer Kurt Ganske, indem sie Scholz mitteilte:

Die meisten haben es nicht gern, wenn Hitlers Judenerschliessungen immer noch einmal aufgetischt werden. Wer im Osten bei der Wehrmacht war, legt Wert darauf, derlei Dinge nur vom Hörensagen gewusst zu haben. Ich bin trotzdem nicht dafür, die Erzählung zu streichen. Sie ist in ihrer Art ausgezeichnet, und die Streichung würde die Substanz des Manuskripts verringern. (Wegener, Brief an Scholz vom 6. Mai 1954)

Was meinte Wegener mit der Behauptung, die Massenmorde der Jüd:innen würden „immer noch einmal aufgetischt“? Das Wort „auftischen“ suggeriert, dass – auch fiktive – Berichte von der Vernichtung der Jüd:innen wenn nicht gänzlich für unwahr, so doch für höchst unwahrscheinlich erklärt wurden, weshalb sie auch nur ‚vom Hörensagen‘ bekannt gewesen seien. Ferner müssen solche Berichte für die sich erinnernden Zeitzeugen dieser Ereignisse schlichtweg unangenehm zu lesen gewesen sein; siehe etwa Görners Bemerkung, Scholz’ Schilderung sei „irgendwie peinlich“ – für ihn als Leser und Zeitzeugen nämlich. Vor diesem Hintergrund war die Vernichtung der osteuropäischen Jüd:innen gewiss kein ausführlich diskutiertes Thema – weder in der Publizistik, noch in Literatur, Film oder Hörfunk.

Hatte Wegener die Veröffentlichung der kontroversen Passage gegenüber ihren Kollegen zwar durchgesetzt, so erlegte sie dem Autor dennoch einige Änderungen auf. In der zweiten Geschichte des Romans erzählt ein Teilnehmer der Männerrunde namens Hesselbarth von seiner Begegnung mit einer russischen Partisanin, die er vor der anstehenden Erschießung warnt. Sie aber kehrt zu ihrer Gruppe zurück und geht freiwillig mit ihr in den Tod. In der ursprünglichen Fassung des Manuskripts schrieb Scholz nicht von einer Russin, sondern einer Jüdin – vermutlich lässt sich auch dieses Detail auf seine biografischen Erinne-

⁴ Gleichzeitig versuchte Ernst Rowohlt namhafte konservative Autoren für seinen Verlag zu gewinnen, um eine möglichst große Spannbreite an Themen und Positionen im Programm anbieten zu können (Oels 179–185).

rungen zurückführen, wenn auch er sich dazu öffentlich nicht äußerte. Wegener veranlasste folgende Überarbeitung:

Das Mädchen in der zweiten Geschichte [...] hat auch jüdisches Blut. Da schon die Freundin von Wilms Jüdin war und die Judenerschießungen berichtet werden, ist das zu viel. Es scheint auch von der Sache her nicht nötig. Ferner könnte die Beschreibung des verwöhnten Gegenbildes zu diesem Partisanenmädchen auch erheblich gekürzt werden. (Wegener, Brief an Scholz vom 6. Mai 1954)

An dieser Stelle offenbart sich Wegeners ambivalente Haltung gegenüber dem Thema der Vernichtung der Juden. Während sie sich dafür einsetzte, die Schilderung des Massakers beizubehalten, verlangte sie hier die Streichung einer jüdischen Figur und zwar mit Bezug auf die antisemitische Formulierung „jüdisches Blut“ (Spörri 2005). Harriet Wegener würde sich selbst und ließe sich auch aus heutiger Sicht sicherlich nicht als Antisemitin bezeichnen. Als überzeugte Demokratin engagierte sie sich in den 1930er Jahren für die Hamburger Jüdinnen im Frauenclub Zonta, weshalb sie mit einem Berufsverbot belegt wurde (Stubbe-daluz). Nichtsdestoweniger färbte die *Lingua Tertii Imperii* auch auf Wegeners Sprachgebrauch ab, was angesichts ihrer Sozialisierung in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus nicht verwundern darf. Wegener erklärte nicht, wieso sie eine weitere jüdische Frauenfigur ablehnte. Uns bleibt nur zu spekulieren, ob sie etwaige Bedenken zukünftiger Leser:innen befürchtete oder mit den Lektoren verhandelt hatte, die Figur der jüdischen Partisanin zugunsten der Schilderung des Massakers von Orscha zu streichen.

Ungeachtet der verlagsinternen Diskussionen über die Beschreibung des Massakers waren die vorgenommenen Kürzungen des Kapitels quantitativ von eher geringem Ausmaß. Mit Blick auf den Inhalt handelte es sich aber um signifikante Änderungen. Der Tagebuch schreibende Wilms behauptet, er habe die Ereignisse während eines genehmigten, zweistündigen Urlaubs heimlich aus der Ferne beobachtet. In den ersten Fassungen des Manuskripts lassen seine Worte eher auf die Perspektive eines Wachmanns, der aus der Nähe zuschaut und lauscht, als auf die eines heimlichen Beobachters schließen, wie folgender angedeuteter Dialog zeigt:

... Na Ihr beiden Hübschen, schön frisch draussen, was? Was haben wir denn? –17 Grad. Ganz schön schon für Oktober... Kinder, entladet bitte nicht auf der Wachstube, sondern draussen. Ich habe zwar diese blödsinnige Vorschrift nicht erfunden, aber... Brennt's noch drüben am Bahnhof...? Soso, zwei Flakfritzen sind verwundet worden. So! Durch Splitter, aha!... na denn macht Euch mal lang. Habt die letzte Tour nachher von 4–6. Ist die beste Wache... Schläft schön. (Scholz, *Märkische Rübchen* 192)

Die Bemerkungen über die „Wache“ sowie der Begriff „Flakfritzen“ – beides fehlt in der Endfassung – legen nahe, dass hier ein einfacher Wehrmachtssoldat spricht. Gesetzt den Fall, dass es sich nicht um eine zufällige Verschiebung der Handlungszeit handelt, stellt sich angesichts des Hinweises auf Frosttemperaturen im Oktober die Frage, ob Scholz alias Wilms nicht zwei bzw. mehrere historische Massaker in eine Erzählung einfließen ließ: die Auflösung des Ghettos im November und frühere Exekutionen, die im Oktober stattfanden.

Unter den Passagen, die im Buch fehlen würden, befindet sich auch eine Schilderung der in der Kälte dampfenden Leichen sowie der jüdischen Männer, die unter deutscher Aufsicht die Leichen übereinanderlegen müssen:

Sind alte Männer unten auf dem Boden des Massengrabes angestellt, in Kaftanen bluttriefend, denn es spritzt, die langen Silberbärte und die Peies bluttriefend; [...] Schwimmt alles vorne und dampft alles. Glitschen manchmal aus, die Alten. Kriegen Fangschuss, wenn sie zu oft ausglitschen und Müdigkeit zeigen. Turnen hinten schon auf der ersten Schicht, turnen über die Brustkörbe und vielen Füße der ersten Schicht. (Scholz, *Märkische Rübchen* 192)

Ähnliche Bilder zeichnen Zeugen, die anderswo in Osteuropa Massenerschießungen beobachteten. In seinem Bericht über die Suche nach Spuren des Holocaust in der Ukraine notiert Patrick Desbois ein Gespräch mit einer älteren Frau:

Augenblicklich erkenne ich, dass sie Unsägliches mitzuteilen versucht, ihr ganzes Leid. Sehr ruhig frage ich sie: „Sie mussten auf den Leichen der Ermordeten gehen?“ Sie erwidert: „Ja, um sie zu stampfen“ [...] Ich begreife: „Mussten Sie das am Ende der Erschießungen tun oder nach jedem Durchgang?“ [...] Sie erzählt: „Nach jedem Durchgang. Wir waren dreißig junge Ukrainerinnen, die die Leichen der Juden mit bloßen Füßen festtrampeln und mit einer dünnen Schicht Sand bedecken mussten, damit sich die anderen Juden darauflegen konnten.“ (Desbois 104)

In einem anderen Gespräch berichtet ein Mann: „In der Grube selbst waren Juden, ebenfalls Männer, die die Leichen auf die ganze Länge der Gruben verteilten. Als die Grube voll war, wurden auch diese Männer erschossen.“ (Desbois 177) So makaber die Schilderung ist, so wahrscheinlich ist es, dass Scholz genau das beschrieb, was er gesehen hatte. Ausgerechnet dieser dramatische Realismus führte vermutlich zur Streichung dieser Stelle. Der Kontrast zur öffentlichen Kriegserinnerung, in der das Heldentum deutscher Soldaten im Vordergrund stand, hätte vermutlich bewirkt, dass die ursprüngliche Schilderung des Massenmords weder für ‚authentisch‘ noch für ‚zumutbar‘ gehalten worden wäre.

Das starke und affektiv wirkende Bild, das hier skizziert wird, ist – aus ästhetischer Perspektive – ein Resultat von Scholz’ synästhetischer Arbeitsweise, die nicht nur für das Tagebuch von Jürgen Wilms, sondern für das ganze Buch charakteristisch ist (Magen). Worte wie „Dampfen“ und „Glitschen“ evozieren

unmissverständlich sinnliche Eindrücke vom Massenmord. Nach der Streichung dieser Stelle entstand indes eine merkbare Lücke. Wilms notiert: „Man muß sie allerdings stapeln, achtzehnhundert Leute stapeln...“ (AGSS 59) und führt im nächsten Absatz das Gespräch der Wachmänner fort, die nun als solche nicht mehr zu erkennen sind: „... Na, ihr beiden Hübschen? Schön frisch draußen, was?“ (AGSS 59) Die Auslassungen sind integraler Bestandteil des Textes und heben den Kontrast zwischen den beiden Bildern zusätzlich hervor: dem Stapeln von achtzehnhundert Leichen und einem belanglosen Gespräch über das Herbstwetter. Der so entstandene Bruch signalisiert ein ‚Zeitloch‘ – wie Massumi es bezeichnen würde –, in dem sich etwas ereignet haben muss, das nicht kommuniziert wurde.

Nicht alle Hinweise auf den Umgang mit Leichen wurden jedoch gestrichen. Wenige Seiten zuvor enthält das Buch eine ähnliche Schilderung, die sich auf die Schlacht bei Brest-Litowsk bezieht. Dort beschreibt der Tagebuchautor, wie die örtlichen Juden auf Befehl der Deutschen die Leichen der Gefallenen bergen mussten:

Da! Da sind die ersten Juden mit Spaten und Zeltbahnen. [...] Es sind schwächliche Männer mit Bärten und Locken an den Schläfen in langen, dunklen Mänteln. [...] Einige mit runden Velourshüten, die meisten mit dunkelblauen, flachen Schirmmützen. Sie machen sich in Gruppen an die Arbeit wie eine dunkle Herde auf seltsamer Weide. Da und dort machen sie halt, wenn sie auf einen Kadaver gestoßen sind oder sonst irgendetwas, was man von hier nicht sehen kann. Dann bugsieren sie die asphaltfarbenen, geschwollenen Leichname mit den Spaten in die Zeltbahnen und schleppen sie in die Wagenkolonne. [...] Es ist sehr schwül und stinkt wie in der Hölle. Manche Leichen sind naß, weil sie geplatzt sind an einer Stelle und sickern aus. Das Blut klebt finster an den Uniformstücken. (AGSS 47)

Der Fernsehkritiker Hans Schmid behauptet, Scholz muss von dem Mord an den Brester Jüd:innen im Juli 1941 durch das Polizeibataillon 307 (Curilla 570 – 575) gewusst haben. Der Verweis des Tagebuchautors auf die Erniedrigung der Juden, die die Leichen deutscher Soldaten bergen mussten, sei, so suggeriert Schmid, eine Synekdoche für dieses Ereignis. Es ist freilich nicht auszuschließen, dass ein Angehöriger des Transportregiments wie Scholz die Erschießung von drei bis vier Tausend Jüd:innen (Curilla 575) beobachtete bzw. von ihr wusste, doch lassen sich weder im Roman noch in anderen Quellen Hinweise finden, mit denen diese Vermutung verifiziert werden könnte. Die Eindrücke, die der Erzähler schildert, gehen über die bloße Konstatierung des Mordes hinaus und geben Einblick in die Mechanismen des Völkermords: die Ausbeutung und Entmenslichung der Opfer. Sowohl die Beschreibung der Leichenbergung in Brest-Litowsk als auch die gestrichene Passage über das Stapeln der Leichen in Orscha verweisen auf die körperlichen und greifbaren Aspekte des Genozids: Kälte im Winter, Gestank im

Sommer. Es werden haptische, ekelerregende Eindrücke hervorgehoben, wie das Kleben, Glitschen und Aufplatzen der toten und blutigen Körper. Diese Art der Beschreibung lässt sich mithilfe der Affekttheorie gut erfassen, in welcher der Körper für die Herstellung von Bedeutungen eine zentrale Rolle spielt. Die Synästhesie ermöglicht die Repräsentation von körperlichen Erfahrungen, steht aber auch für die Wahrnehmung des Körpers als einer „affektiven Umgebung“ (Gołańska, *Affective* 54). In *Am grünen Strand der Spree* betont die synästhetische Schilderung die Anwesenheit des Erzählers an den jeweiligen Orten. Das Gesehene, Gespürte oder Geruchene signalisiert ein ‚authentisches‘, nicht bloß durch ‚Hörensagen‘ vermitteltes Wissen.

Die Streichung der Stelle über die Leichenbergung in Orscha folgt derselben Logik wie Wegeners Forderung, die Jüdin durch eine Russin zu ersetzen. In beiden Fällen scheint das Manuskript ‚zu viel‘ enthalten zu haben. Wiederholungen – sei es in Form eines zweifachen Verweises auf die jüdischen Opfer in der besetzten Sowjetunion oder einer zweifachen Beschreibung der erniedrigenden Praxis der Leichenbergung durch Juden – sind legitime stilistische Mittel, um bestimmte Sachverhalte besonders hervorzuheben. Die Streichung der Wiederholung hat daher weitreichendere Konsequenzen als lediglich eine Straffung des Textes. Diese Fragmentarisierung erweckt den Eindruck, als wollten die Lektor:innen von *Am grünen Strand der Spree* zu aufdringliche Schilderungen vermeiden und sie nur ‚häppchenweise‘ andeuten. Indem bestimmte Motive zwar genannt, aber nicht wiederholt wurden, verhandelten die Lektor:innen die damaligen Sagbarkeitsregeln sowohl mit dem Autor als auch – in weiterer Perspektive – mit den Leser:innen. Auch dies ist ein Zeichen des ‚subkutanen Gedächtnisses‘, das eher bruchstückenhaft als ausführlich vermittelt wird, wie ich im Fazit erläutere.

Diese Strategie der fragmentarischen Andeutung schwieriger Themen offenbart sich auch in einer weiteren Passage des Tagebuchs, die zwar nicht gänzlich gestrichen, aber weitgehend gekürzt wurde. Auf die Erschießungsszene folgt im ersten Manuskript die Beschreibung deutscher Polizisten, die die Habseligkeiten der Opfer durchsuchen:

Die Herren Polizisten sehen ebenso violett wie missvergnügt aus. Macht keinen Spass. Und wühlen freudlos in den Taschen. Finden nichts rechtes. Was sie nicht brauchen können, lassen sie achtlos fallen, wie den Affen beim Erdnussknabbern die trockenen Schlaufen von den fingernden Pfoten fallen. Lassen Photographien fallen, die der Windhauch ein Stückchen mitnimmt, und viel Zwiebeln und Knoblauch. Mehr fällt nicht. Hatten nicht viel auf Erden, die da Schlange stehen. (Scholz, *Märkische Rübchen* 189)

Suggeriert der erste, im Präteritum verfasste Teil des letzten Satzes, die Opfer seien schon so gut wie tot, so signalisiert die Verwendung des Präsens im zweiten Teil desselben Satzes, dass die Durchsuchung in Anwesenheit der Jüd:innen statt-

findet. In Anbetracht des Umstandes, dass die Polizisten in den Taschen „wühlen“, müssen sich die Opfer vorher entkleidet haben. Das Bild, das auf diese Weise entsteht, stellt unschuldige Menschen dar, die von deutschen Männern gedemütigt werden. Ihrer Würde beraubt warten sie auf ihre Erschießung, während ihre Peiniger das Kostbarste zerstören, was sie aus ihrem früheren Leben retten konnten – Familienfotografien, persönliche Erinnerungsstücke. Auch dafür lassen sich in Zeitzeugeninterviews Anhaltspunkte finden. „Was haben die Polizisten mit den Kleidungsstücken gemacht?“, fragt Desbois (121) einen ukrainischen Zeitzeugen, der darauf erwidert: „Sie nahmen sich, was sie wollten“. Ungeachtet von Scholz unbeschönigender, detailgetreuer Schreibweise ist sein Manuskript nicht frei von antisemitischen Klischees. Sein fiktiver Tagebuchautor schreibt von Zwiebeln und Knoblauch, die aus den Kleidern der Jüd:innen auf den Boden fielen. Auch wenn das als Verweis auf Armut und Hunger zu lesen wäre – von Zwiebeln und Knoblauch wird man schließlich nicht satt –, so gehört dieses Bild zum Repertoire judenfeindlicher Topoi. Eingang in die Druckfassung fand diese Stelle letztendlich nicht; dort wird die Durchsuchung der Kleider nur in einem lapidaren Satz erwähnt: „Polizisten, strenge Dienstauffassung, zur Zeit beim Wühlen, stecken sich, was sie brauchen können.“ (AGSS 58) Vom Durchsuchen der Taschen, Fotografien sowie Zwiebeln und Knoblauch ist nicht mehr die Rede.

Neben dem gekürzten Absatz über die plündernden Polizisten sowie der Passage über die Leichenbergungen in Brest-Litowsk ist eine weitere veröffentlichte Stelle über die Erniedrigung der Jüd:innen durch die deutschen Besatzer zu nennen. Während seines Dienstes in Maciejowice fährt Wilms nach Warschau und beobachtet unterwegs den Straßenbau:

Die jüdischen Weiber arbeiteten gleichmäßig und ohne Worte untereinander. Sie waren sehr braungebrannt von der Sonne und ausgemergelt sichtbarlich von Hunger. Wie ausgedörrt. Einige Alte wie aus Leder. Ihre Knochen bewegten sich langsam im Innern eines faltigen Lederüberzuges wie bei Reptilien. Auch die Brüste ledern in den unsäglichen Lumpen. (Hans Baldung Grien) Wer darf Menschen erniedrigen? Wer darf das eigentlich? (AGSS 17–18)

Die Notiz in Klammern verweist auf das Bild *Die Lebensalter* von Hans Baldung Grien [um 1540]. Darauf ist u. a. eine alte, abgemagerte Frau zu sehen, deren Hüfte lediglich von einem Stofffetzen bedeckt ist, die Brüste sind entblößt. Neben ihr steht der Tod in stark faltiger und gealteter Haut. Erneut bedient sich der Erzähler der Synästhesie, um Menschen zu beschreiben, die mehr tot als lebendig sind. Ihre Erniedrigung wird explizit gemacht: „Wer darf Menschen erniedrigen?“, scheinbar um jeglichen Zweifel an der Lesart dieser Stelle zu unterbinden.

Der Literaturwissenschaftler Norbert Puszkar (316) behauptet, Scholz habe den Holocaust als Verbrechen ohne identifizierbare Täter dargestellt. Die wenigen Passagen des Manuskripts, die unmissverständlich auf die deutsche Täterschaft

verwiesen, wurden in der Tat entweder gestrichen oder gekürzt, was die oben rekonstruierten Beispiele des Gesprächs der beiden Wachmänner oder der Polizisten, die in den jüdischen Sachen wühlen, veranschaulichen. Es blieben stattdessen ein lakonischer Verweis auf den „Aufseher zum Straßenbauen“ (AGSS 17) und zwei Bemerkungen über die Polizisten, die die Erschießung beaufsichtigen und als „Kameraden von der grünen Farbe“ bezeichnet werden (58). Auch diese kürzenden Eingriffe vermitteln den Eindruck, als habe man die Leser:innen vor zu intensiv wirkenden Bildern beschützen wollen.

Dem *Spiegel* erzählte Scholz später, er habe den Roman mehrmals umgeschrieben. Die Interviewerin⁵ fasste seine Worte folgendermaßen zusammen: „Ohne besonderes Murren hat Scholz seinen Beinahe-Roman mehrmals umgeschrieben, ehe der Verlag zufrieden war. Nur als ein Lektor zur Schonung bundesbürgerlicher Nerven – wie Scholz sagt – ‚die Juden rausschmeißen‘ wollte, blieb der Autor unnachgiebig.“ (Anonym, „Boccaccio in der Bar“ 45) Der *Spiegel* stilisierte ihn also zum Helden, der die betreffende Passage vor der Kürzungswut der Verlagslektor:innen gerettet habe. Die Zusammenarbeit zwischen Schriftsteller und Verlag hatte sich zwar in der Tat nicht leicht gestaltet – so bemerkte ein Verlagsmitarbeiter: „Scholz ist offenbar ein Autor, der nichts von dem, was er einmal konzipiert oder geschrieben hat, preisgeben kann, mag ihm das nun zum Bewusstsein kommen oder nicht“ (Hoffmann und Campe, Brief an Hermann) –, doch hatte sie in einer allgemein freundlichen Atmosphäre stattgefunden. Erst der Bericht im *Spiegel* löste eine härtere Auseinandersetzung aus, denn die Tatsache, dass die Presse Einblick in den Redaktionsprozess erhalten hatte, stieß beim Verlag erwartungsgemäß auf wenig Wohlgefallen. Besonders irritiert zeigte sich Wegener, deren großes Verdienst in Bezug auf die Durchsetzung der umstrittenen Passage nicht zu leugnen ist (Wegener, Brief an Scholz vom 28. Mai 1956).

Bei einem genauen Blick auf die Überarbeitungen des fiktiven Tagebuchs von Jürgen Wilms wird sichtbar, dass die „bundesbürgerlichen Nerven“ nur bis zu einem gewissen Grade geschont wurden. Die Verschiebung des Tagebuchs an den Beginn des Romans hatte das genaue Gegenteil zum Zweck, die Leser:innen nämlich zu schockieren. Gegen Ende des Redaktionsprozesses folgte ein weiterer Überarbeitungsvorschlag: Wenige Tage bevor das Manuskript an den Satz übergeben werden sollte, schlug ein Lektor einen Schnitt in der Rahmenhandlung vor: „Wie wäre es, wenn man das Buch mit dem starken und außergewöhnlich gut gelungenen Tagebuch beginnen würde?“ (Hoffmann und Campe, Brief an Scholz vom 21. März 1955) Die letzte Fassung beginnt nun mit einem Telefongespräch

5 Der Beitrag im *Spiegel* ist nicht unterschrieben; in der Korrespondenz mit seinem Verlag berichtete Scholz aber, dass seine Gesprächspartnerin Christa Rotzoll gewesen sei.

zwischen dem Werbefachmann Hans Schott und dem Anwalt Dr. Brabender, die ein Treffen in der Jockey Bar vereinbaren. Noch bevor wir die restlichen Teilnehmer der Runde kennenlernen, beginnt das Tagebuch von Wilms – wie nach einem harten Schnitt im Film. Erst nach sechs Seiten unterbricht Hans-Joachim Lepsius die Lektüre und erläutert die Umstände, unter denen ihm Wilms das Tagebuch überreichte. Diese Umstellung zeigt, welch hohe Bedeutung der Verlag dem Kapitel über Wilms schlussendlich zuschrieb. Eingangs noch Diskussionsgegenstand im Hinblick auf Kürzungen oder Streichungen, wurde dem Tagebuch nun, in der Endphase der Redaktion, große Relevanz bescheinigt. Kaum ein anderes Ende dieser Kontroverse hätte den ‚schwingenden‘ und ‚vibrierenden‘⁶ Charakter des damaligen Umgangs mit der ‚schwierigen Vergangenheit‘ besser illustrieren können.

Die Verschiebung des Tagebuchs an den Anfang des Romans hatte zudem eine authentisierende Wirkung. Da die Teilnehmer der Männerrunde in der Jockey Bar die ganze Nacht über viel Alkohol konsumieren, werden sie mit jeder weiteren Geschichte betrunken. Der Literaturwissenschaftler Simon Lang („Coctail Studies“) rechnet jedes im Roman erwähnte Glas minutiös in den Promillegehalt pro Kopf um und kommt zum Schluss, dass die Männer in der Bar am Ende eine schwere Alkoholvergiftung gehabt haben müssen. Dies würde die Authentizität der Geschichten, die im weiteren Verlauf des Romans erzählt werden, selbstverständlich in Frage stellen. Gelegentlich kommentieren die Protagonisten sogar selbst die Konsequenzen ihres Alkoholkonsums für die Glaubwürdigkeit ihrer Geschichten. Lediglich das Tagebuch von Wilms ist davon nicht betroffen, da es zu Beginn des Abends vorgelesen wird.

Neben den vielen Streichungen und Straffungen gab es noch eine nennenswerte Änderung: Der Werbefachmann Hans Schott, der den Abend organisiert, trug in den ersten Fassungen den Namen des Autors, und der Tagebuchautor Jürgen Wilms gehörte dem Kraftwagen-Transport-Regiment 605 an, der Einheit also, in der Scholz seinerzeit diente. In der Endfassung dient der Protagonist Wilms im Infanterie-Regiment 461, was angesichts seiner bildhaften Beschreibung der Schlacht um Brest-Litowsk konsequenter erscheint. Die Wagen des Kraftwagen-Transport-Regiments 605 tauchen lediglich im Hintergrund auf. Ein anderer Erzähler aus der Jockey Bar, Hesselbarth, trägt ebenfalls einige biografische Züge von Scholz: Er ist Maler, arbeitet hauptsächlich in der Werbefilmbranche und war im Krieg zunächst in einem Nachschub-Bataillon an der Ostfront und anschließend in Norwegen stationiert. Auf diese Weise verteilte Scholz

⁶ Mehr zu den Begriffen der Schwingung und der Vibration im Kontext der Erinnerungsforschung schreibe ich in der Einführung.

seine persönlichen Merkmale auf seine Protagonisten, wobei er mit anderen Personen nicht so verfuhr: Er behielt die Namen seiner Kameraden und Vorgesetzten bei, so dass sich mindestens vier von ihnen im Buch wiedererkannten und sich bei Scholz mit Informationen über die übrigen Angehörigen der Kompanie meldeten. Neben seinen Kameraden schrieben auch Mütter von gefallenen Soldaten, die an den genannten Orten und in den erwähnten Einheiten im Einsatz gewesen waren. Es kam sogar zu einem kleinen Missverständnis, zumal Scholz einen seiner ehemaligen Kameraden im Buch sterben gelassen hatte. Das betroffene, reale Vorbild für diese Figur versicherte ihm im Nachhinein, dass er am Leben sei und sich gerne mit Scholz träfe (J.A., Brief an Scholz), woraufhin Scholz entschuldigend erwiderte, er hätte sich „bei diesem literarischen Spiel nicht viel gedacht“ (Brief an J.A.). Zweifellos erzielte dieses „literarische Spiel“ aber einen nicht zu bestreitenden Authentisierungseffekt.

Die detailreiche Beschreibung

Wie wurde das Massaker von Orscha in der veröffentlichten Romanfassung letztendlich geschildert? Der Erschießung geht einer Reihe von Handlungen voraus, die die Leser:innen auf den Kulminationspunkt am Ende des Kapitels vorbereiten sollen. Aus einer Rückblende erfahren wir, dass sich Wilms schon vor Kriegsbeginn Gedanken über die Verfolgung der Jüd:innen machte. Kurz nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wird die Familie seiner Freundin, Ruth Esther Loria, zur Emigration gezwungen. Bei ihrer letzten Begegnung in Deauville, einem französischen Kurort an der Atlantikküste, sagt sie zu ihm: „Du sollst dich nicht an meine Person gebunden fühlen. Ich bin Jüdin, du Deutscher. Wir beide kennen die Gesetze.“ (AGSS 56) Nach seiner Rückkehr nach Berlin verlobt sich Wilms mit Jutta, der Tochter eines adligen Nationalsozialisten. Die eigentliche Handlung des Tagebuchs beginnt im Juni 1941, im polnischen Städtchen Maciejowice – einem Ort, der auf dem Weg von Scholz' Einheit lag und in seinem Buch als Synekdoche für die besetzten Gebiete in Osteuropa dient.

In Maciejowice beobachtet Wilms, wie ein jüdisches Mädchen von der jüdischen Ordnungspolizei verprügelt wird. Seine Eindrücke dokumentiert er sowohl in seinem Tagebuch als auch mithilfe eines Fotoapparates. Jede Fotografie wird nummeriert, aber keine von ihnen bleibt über die Jahre erhalten. Als Wilms Lepsius sein Tagebuch im Kriegsgefangenenlager überreicht, sind die Bilder nicht enthalten. Visuelle Eindrücke hält Wilms aber nicht nur in Fotografien fest, sondern auch in Form von bildhaften Beschreibungen:

Drei Menschen sind auf dem Platz. Drei. Einer barfußig im Löwenzahn mit dem Gesicht gegen die geböschte Wand. Der steht da. Einer steht zehn Meter hinter ihm auf der breiten Pflasterwölbung, Gewehr über die Hüfte, Stahlhemd. Sieht dem an der Wand auf den Rücken. Und ich stehe im leeren Laubengang mit den verschlossenen Luken und Läden und sehe das. (AGSS 14)

Im Anschluss an diese Szene, in der ein deutscher Wehrmachtssoldat einen polnischen Zivilisten tötet, macht der Tagebuchschreiber sieben Fotografien von dem Städtchen und der Landschaft, und fängt dabei insbesondere die Atmosphäre des Ortes ein. Nach der Schlacht von Brest-Litowsk verliert er seinen Fotoapparat, als ein fanatischer Soldat ihn zertritt, zumal Wilms die Beisetzung der Gefallenen fotografiert und ‚Kriegsverluste‘ nicht zu dokumentieren seien. Später erhält Wilms von einem Kameraden eine zweite Kamera.

Erwartungsgemäß identifiziert sich der in vieler Hinsicht ‚typische‘ Wehrmachtssoldat Wilms nicht mit den Tätern. Nach der Erschießung des Zivilisten in Maciejowice notiert er: „Trage die gleiche Uniform wie der im Stahlhelm. Was soll ich hier in Polen?“ (AGSS 14). Der Anblick des von lokalen Männern verprügelten Mädchens erinnert ihn an seine jüdische Geliebte: „Ich hätte dich nicht verlassen sollen, Ruth Esther Loria. Das hätte ich nicht machen sollen. Nicht dürfen“ (AGSS 17). Das Kind sucht bei ihm Schutz und spricht ihn in einer Sprache an, die vermutlich Jiddisch darstellen soll: „Scheener Herr aus Daitschland“ (AGSS 29). Diese Stelle kritisiert später Ruth Klüger (11), denn sie sei dazu angelegt, „die Schuldgefühle des Lesers zu beschwichtigen und Vorstellungen einer degenerierten Judenschaft wieder aufleben zu lassen“. Sicherlich steht das Mädchen aus Maciejowice im unverkennbaren Gegensatz zu Klügers Kindheitserinnerungen in *weiter leben*. Als Holocaustüberlebende konnte die Schriftstellerin nicht akzeptieren, dass jüdische Männer ein jüdisches Kind verprügeln, das schließlich bei einem deutschen Soldaten Schutz sucht. Folglich schreibt sie: „Scholz mischt Mißbilligung für die Nazis mit Verachtung für ihre Opfer. Der Leser kann den Juden in Gestalt des Kindes bemitleiden und ihn gleichzeitig in Gestalt der Erwachsenen ablehnen.“ (Klüger 11)

Interessanterweise kommentiert Klüger lediglich diese Passage und geht auf andere Teile des Tagebuchs nicht ein, konstatiert aber verallgemeinernd, dass Scholz Wilms’ „moralische Überlegenheit“ betone (Klüger 11). Tatsächlich wirkt er auch abseits des von Klüger kritisierten Ausschnitts wie der ‚gute Deutsche‘, der mit den deutschen Gewaltverbrechen nichts zu tun haben möchte. Der Roman reproduziert damit einen Topos, der in der westdeutschen Literatur der 1950er Jahre recht verbreitet war. Neuere Forschungen zur Kritik des Krieges in den Werken erfolgreicher Autoren dieser Zeit, u. a. Alfred Andersch oder Heinrich Böll, offenbaren allerdings, dass besagte Schriftsteller ihre Kriegserinnerungen oft

„ausbesserten“, indem sie sich regimekritischer darstellten als sie es tatsächlich gewesen seien (Döring und Joch; Finlay). Das ist auch der Vorwurf, den Klüger gegen das Tagebuch des fiktiven Soldaten Wilms – und indirekt gegen den Autor Scholz – formuliert. Immer wieder kehrt Wilms in seinen Gedanken zu Ruth Esther zurück und wirft sich Tatenlosigkeit vor. Seine Passivität macht ihn in seinen eigenen Augen zum Mitläufer. Gleichwohl kritisiert er das verbrecherische System, das er mit seiner Uniform repräsentiert, und hinterfragt seine Haltung: „Es ist schwer, anständig zu sein; ich bin’s nicht,“ schreibt er (AGSS 30–31). Folglich urteilen die Männer in der Jockey Bar über Wilms: „Wir wissen ihn moralisch ohne Schuld.“ (AGSS 28)

Um seine Skrupel zu zerstreuen, teilt Wilms seine Fleischdose mit einem jüdischen Jungen, dem er in Gora-Kalwarja [korrekt: Góra Kalwarja, dt. Kalvarienberg] begegnet. In seiner Kompanie kommt es diesbezüglich zu einem Streit zwischen Kameraden, die diese Handlung gutheißen, und jenen, die Wilms mit antisemitischen Parolen beschimpfen, wie Unteroffizier Jaletzki: „Herr Kommerzienrat speisen die Juden. Was?... Belieben hier dreckige Judenlummel zu speisen. Was? Wie? Nie was gehört... von Einstellung... deutscher Soldaten zum Judentum?“ (AGSS 35) In den Aufzeichnungen von Wilms ist Jaletzki der einzige deutsche Antisemit. Später erfahren wir, dass er dem Alkohol frönt, was ihm zusätzliche pathologische Züge verleiht. Im nächsten Ort, in Garwolin, trifft Wilms auf eine Polin: „Sie fährt mit dem Zeigefinger um ihren Hals, was andeuten will, daß man den Juden getrost den Hals abschneiden solle oder könne von ihr aus.“ (AGSS 42) Und auch in Orscha, kurz vor dem Massaker, begegnet er nicht-deutschen Antisemiten. Dort sagen russische Kinder zu ihm: „*Jewreï kaputt! Jiddim kaputt!*“, woraufhin Wilms bemerkt: „*Pogrom* ist ein russisches Wort! Wohlgemerkt!“ (AGSS 53)

Die Deutung dieser Passagen ist keine leichte Aufgabe. Aus historischer Sicht sind die hier geschilderten Ereignisse nicht unwahrscheinlich. Im Juni 1941, als Wilms sein Tagebuch führt, war das Ghetto in Maciejowice noch nicht eingerichtet, der jüdische Ordnungsdienst aber hatte seine Tätigkeit bereits aufgenommen (Spector und Wigoder 780). Auch der Antisemitismus der einheimischen Bevölkerung im Generalgouvernement ist gut erforscht (Grabowski; Engelking und Grabowski), daher hätte Wilms einer antisemitisch eingestellten jungen Frau in Polen durchaus begegnen können. Und dennoch löst die Geschichte vom ‚guten Deutschen‘, der auf seinem Weg hauptsächlich auf nicht-deutsche Antisemiten trifft, bei mir Unbehagen aus. Fast sechzig Jahre nach *Am grünen Strand der Spree* strahlte das ZDF den Mehrteiler *Unsere Mütter, unsere Väter* aus [2013, Regie: Philipp Kadelbach]. Einer der fünf Handlungsstränge des Fernsehfilms ist ähnlich aufgebaut: Ein deutscher Jude, der aus einem Transport nach Auschwitz flüchtet, muss polnische Partisan:innen fürchten; die deutschen Nicht-Jüd:innen sind

aber bis auf wenige Ausnahmen seine Freunde. „So wären die Deutschen gern gewesen,“ kommentiert der Historiker Ulrich Herbert diese Geschichte. So oder so ähnlich ließe sich dieses Urteil auch auf *Am grünen Strand der Spree* übertragen.

Nachdem Wilms sein Essen mit dem jüdischen Jungen geteilt hat, notiert er: „Ich weiß, was den Osten vergiftet: es ist der Pestgeruch, der von dem Elend herweht, das den Juden bereitet wird. [...] Das Judenelend stinkt zum Himmel, Judenelend und Polenelend.“ (AGSS 39) Ungeachtet seiner empathischen Intention beschreibt er den Jungen ganz im Sinne der nationalsozialistischen Rassen-theorie: „Der Kopf wirkte in der Schädel- und Augenpartie entschieden zu groß, die braunen, feuchten Augen geradezu zu übergroß unter der zottligen Pelzmütze; Kinn, Backen und Mund dagegen zu klein vor lauter Elend und Kummer. Verkümmert wörtlich.“ (AGSS 35) Dass die Frauen, die im Straßenbau arbeiten, ihn an Ruth Esther erinnern, erklärt er sich folgendermaßen: „Die Juden haben weniger Typen, weniger als wir. Zeichen von Rasse, mindestens von einheitlicher Rasse; daher sehen sie einander häufig ähnlich.“ (AGSS 18) Der Kontext lässt darauf schließen, dass diese Bemerkungen ebenfalls Mitgefühl ausdrücken sollen. Gleichwohl offenbaren sie, wie sehr die Sprache von Wilms, der sich als selbstkritischer Soldat und unschuldiger Zeitzeuge inszeniert, vom NS-Jargon durchsetzt ist. Er kann sich vom nationalsozialistischen Sprachduktus nicht lösen, und nichts im Text deutet darauf hin, dass es sich hierbei um ein literarisches Mittel zur Betonung der ambivalenten Position des Protagonisten handelt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass hier die unreflektierte Sprache des Autors wiedergegeben wird.

Trotz seines rassistischen Sprachgebrauchs ist Wilms stets darum bemüht, die Verfolgung der Jüd:innen anzusprechen und ihren besonderen Opferstatus zu betonen – darin stellt der Roman vor dem Hintergrund des literarischen Mainstreams der jungen Bundesrepublik eine beachtenswerte Ausnahme dar. Anders als in zahlreichen Werken zeitgenössischer Kriegsliteratur⁷ steht hier nicht das Leid des deutschen Soldaten im Mittelpunkt, der in einem unmenschlichen und grauenhaften Krieg kämpfen muss, sondern vor allem das Schicksal der Jüd:innen. Ähnlich ambivalent ist Wilms' Haltung gegenüber Osteuropa. „Der Osten ist schön,“ schreibt er (AGSS 39) und scheint von den Ländern, die er nun als Besatzer durchquert, im positiven Sinne fasziniert zu sein. Die Haltung des fiktiven Soldaten ähnelt diesbezüglich den persönlichen Äußerungen des Autors: „Eine große Reise. Krieg ist schlimm, sagt man, aber ich hatte Glück und als selten

⁷ Zu nennen sind hier u. a. Heinrich Bölls Erzählung *Wanderer, kommst du nach Spa...* [1950], Erich Maria Remarques Roman *Zeit zu leben, Zeit zu sterben* [1954] sowie zahlreiche populäre Darstellungen der „Generation in Kesseln“ (Ächtler), wie etwa Theodor Plieviers Bestseller *Stalingrad* [1945].

oder nie kämpfender Mann Muße genug, die Länder liebenzulernen“ („Jahrgang 1911“ 110–110). Einerseits bedient er sich hier eines typischen Rechtfertigungsnarrativs über unschuldige Wehrmachtssoldaten, die niemandem etwas zu Leide getan haben sollen (Welzer und Moller und Tschuggnall 82–83), andererseits tritt in dieser Aussage Scholz’ emotionales Verhältnis zu Osteuropa zu Tage. Diese Leidenschaft floss auch in den Text von *Am grünen Strand der Spree* ein: Wilms tauscht mit dem Mädchen aus Garwolin Zärtlichkeiten aus, fotografiert die Landschaft, notiert polnische Wörter und lernt ihre Aussprache. „Im Übrigen wimmelt es in Jürgens Manuskript von Vokabeln, die er offenbar voller Eifer sammelte, wo er ging und stand,“ bemerkt Lepsius beim Vorlesen (AGSS 29).

Den Authentizitätseffekt verstärkt die synästhetische Dokumentation der besetzten Länder. Wilms fotografiert, schreibt, spürt, spricht nach. Die im Text kursiv markierten polnischen und russischen Wörter enthalten sogar korrekte Diakritika und sind zu einem Großteil auch korrekt übersetzt worden. Die wenigen Fehler in Wilms’ Notizen sind keine stilistischen Mittel, die seine Fremdheit in dem besetzten Land signalisieren könnten, sondern einfache Tippfehler. Nach der Veröffentlichung des Romans wies ein Leser darauf hin, dass „irgendwo im Polenfeldzug die Vokabel nogi, noga mit Flüsse übersetzt wird. Sind aber Füße.“ (Leser, Brief an Scholz vom 8. April 1956) Daraufhin antwortete der Autor, dass es sich um einen „ordinären Druckfehler“ handle, und versprach den Fehler in späteren Auflagen zu korrigieren (Brief an Leser [L.E]), was – nebenbei bemerkt – nicht geschah.

Neben der Sprache interessiert sich Wilms auch für die Geschichte und Kultur der besetzten Länder. Er erkennt die polnische Nationalhymne und notiert die erste Strophe und den Beginn des Refrains auf Polnisch (AGSS 41).⁸ Derartige Details waren offenbar nicht nur für den Protagonisten, sondern auch für Scholz als Autor wichtig. In den Manuskripten markierte Scholz die fremdsprachigen Stellen und achtete darauf, dass sie jeden Schritt des Redaktionsprozesses korrekt überstünden. Scholz’ bzw. Wilms’ Gründlichkeit mit Blick auf die osteuropäischen Sprachen zeugt von seiner Wertschätzung für die Region – eine Haltung, die inmitten des Kalten Krieges, als der Roman geschrieben wurde, keinesfalls selbst-

⁸ An dieser Stelle möchte ich nachdrücklich auf meine persönliche Lektüreerfahrung eingehen. Dass polnische Wörter und Ausdrücke dermaßen korrekt in fremdsprachigen Texten wiedergegeben werden, ist selbst heutzutage eine Seltenheit. Oft werden diakritische Zeichen oder Flexionen einfach ignoriert. Das war auch einer der Vorwürfe gegenüber der bereits erwähnten Fernsehserie *Unsere Mütter, unsere Väter*: Die antisemitischen polnischen Partisan:innen sprechen im Film ein schlechtes Polnisch – was sowohl am Drehbuch als auch an den Schauspielern lag – obwohl es 2013 sicherlich kein Problem gewesen wäre, polnischsprachige Schauspieler:innen zumindest für die Synchronisation zu gewinnen.

verständlich war. Es ist daher interessant, dass Wilms nicht auf die historische Bedeutung der beiden wichtigsten Handlungsorte – Maciejowice und Orscha – eingeht. Nach der zweiten Teilung Polens zwischen Preußen, Österreich-Ungarn und Russland fand am 10. Oktober 1794 in Maciejowice eine wichtige Schlacht zwischen dem polnischen und dem russischen Militär statt. Unter der Führung von Tadeusz Kościuszko, der später auch im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg kämpfte, unterlag die polnische Armee den Russen, was die dritte Teilung Polens im Jahr 1795 und die faktischen Nichtexistenz des polnischen Staates zur Folge hatte, der erst nach dem Ersten Weltkrieg seine Souveränität wiedererlangte. Auch bei Orscha hatte eine wichtige Schlacht stattgefunden. 1514 besiegten dort die polnisch-litauischen Einheiten das Heer des Großfürstentums Moskau. Da das Großfürstentum Litauen und das Königreich Polen in einer Union verbunden einen mächtigen Staat bildeten, hatte die Schlacht weitgehende Konsequenzen für die Machtverhältnisse in Ostmitteleuropa. Es mag sich um einen Zufall handeln, dass Scholz gerade diese Städte zu Handlungsorten seines Romans machte, doch sticht der mangelnde Verweis auf die neuzeitlichen Ereignisse angesichts seines sonst sehr präzisen Umgangs mit den regionalen Kulturen, die sein Erzähler beschreibt, ins Auge.

Das Bild des Osteuropafreundes hat auch seine Kehrseite, denn es ist gleichzeitig die Perspektive des Eroberers. Jenseits aller sprachlicher Korrektheit enthält das Buch zahlreiche Bestätigungen antiosteuropäischer Klischees – der Osten stinke, die Menschen dort seien dreckig und unzivilisiert. Die Kinder in Garwolin haben „kleine, schmutzige Zeigefinger“ und lassen „sich die Nasen in den Unterröcken ihrer größeren Schwestern putzen“ (AGSS 41). Sich an seinen früheren Einsatz in Frankreich erinnernd, denkt Wilms an eine Begegnung mit einem emeritierten Professor der Sorbonne zurück, mit dem er sich offenbar auf Französisch unterhielt. In Polen und der Sowjetunion hingegen schreibt er von ungebildeten Menschen, mit denen er hauptsächlich mit Händen und Füßen oder mithilfe von Zeichnungen kommunizieren kann. Seine Haltung erinnert an die eines Kolonialforschers: Er müht sich, mit den ‚Wilden‘ zu sprechen, beobachtet und fotografiert sie, notiert seine Betrachtungen. Obwohl er sich durchaus interessiert zeigt und viel über das Land, in dem er sich nun als Soldat aufhält, erfahren möchte, signalisiert sein quasi kolonialer Standpunkt die realen Machtverhältnisse der Besatzungssituation (Hauck 56). Ähnlich wie die antisemitisch anmutenden Eingriffe und Kommentare der Verlagslektorin zeugt der Text an dieser Stelle von diskursiven Spannungen. Der Erzähler sagt explizit, er möchte die Opfer des nationalsozialistischen Herrschaftssystems würdigen, was ihm aufgrund seines überheblichen, kolonialen Blicks und der Verwendung des NS-Jargons allerdings nur bedingt gelingt. Er zeigt sich bemüht, ‚dialogisch‘ zu

erinnern – um mit Aleida Assmann (*Auf dem Weg*) zu sprechen –, doch der Versuch scheitert.

Die Spannungen, die sich aus diesem ambivalenten Blick auf Osteuropa ergeben, weisen auf kleinste Bewegungen innerhalb des kulturellen Gedächtnisses hin, die ich als ‚erinnerungskulturelle Schwingungen‘ bezeichne. In Analogie zu molekularen Schwingungen, aus denen sich die Struktur der physischen Realität zusammensetzt, kommt erinnerungskulturellen Schwingungen in der Herstellung des kulturellen Gedächtnisses auf Mikroebene eine konstituierende Funktion zu. Weitere ‚Vibrationen‘ in der noch sehr lebhaften Erinnerung an den Ostfeldzug verraten zahlreiche Lücken und Brüche im Text. Dem Übermaß an Worten, die in bildhafter Poetik die Gewaltexzesse beschreiben, stehen kurze Passagen gegenüber, in denen Worte fehlen. Dazu gehört die sehr lückenhafte Schilderung von Wilms’ Fahrt nach Warschau. Hans-Joachim Lepsius versucht aus dem Tagebuch vorzulesen:

... dann ist der Text sehr entstellt und im Zusammenhang nicht mehr zu lesen. Einmal heißt es: ... elegante Stadt. Warum ist man eigentlich in Friedenszeiten nie in solche Städte... gereist, wird es geheißen haben. Dann: ... Müssen unter den Aschkenasi aber auch Sephardim in großer Zahl sein, die aus Spanien und schließlich aus Deutschland hierher abgedrängt wurden(en)... (AGSS 40)

Diese Passage liest sich, als habe das Tagebuch den Eindrücken aus dem Warschauer Ghetto nicht standhalten können – als habe sich das Heft dagegen gewehrt, als materieller Träger dieser Erinnerungen zu fungieren. Die stockende, fragmentarisierte Erzählart evoziert ‚Zeitlöcher‘, die Massumi zufolge Signale für starke Affekte sind. Wir erfahren nicht, was Wilms über das Ghetto notierte. Es bleiben nur die Worte seines Kameraden, der sich in verfremdend wirkendem Dialekt an Jaletzki wendet: „Und wenn du noch wat wissen willst, dann dreh mal ne Bieje durch’t Warschauer Ghetto. Wenn’t dir da nicht grausam tut, wenn du det Elend ansiehst mit eigene Oochen, wie sie da verrecken auf de offene Straße, [...] Dutzende sage ick dir...“ (AGSS 36)

Sowohl die fehlenden Seiten des Tagebuchs als auch die im Dialekt ausgedrückte Betroffenheit über das Ghetto sind Spuren einer Erfahrung, die sich der gehobenen, sprachlichen Beschreibung entzieht. Es handelt sich dabei um ein ‚Er-Fahren‘ im Wortsinne – die Soldaten fahren nach Warschau und spazieren durch das Ghetto, als ob sie eine Sehenswürdigkeit besichtigten. Das ‚Er-fahren‘ meint hier mehr als nur ein Wortspiel: Die epistemische Kategorie der Erfahrung, so Reinhart Koselleck („Erfahrungswandel“ 27–28), sei nämlich ursprünglich auf das aktive Kennenlernen der Welt zurückzuführen. Im Gegensatz zu den Reisen, die in den übrigen Kapiteln von *Am grünen Strand der Spree* geschildert sind, ist der Streifzug durch das Warschauer Ghetto nur lückenhaft beschrieben. Er bildet

eine sichtbare Leerstelle im Text. Das Grauen dieses Ortes wird nicht repräsentiert, sondern lediglich angedeutet und den Leser:innen durch Auslassungszeichen zum Weiterdenken überlassen. Während ich diese Lücken heute mit kanonischen Bildern aus dem Ghetto füllen kann, verfügten die Leser:innen in den 1950er Jahren über keine derartige Hilfsmittel. Der von Gerhard Schoenberger zusammengestellte Bildband *Der Gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945*, in dem u. a. Fotografien aus dem Warschauer Ghetto abgedruckt waren, erschien beispielsweise erst 1960. Eine große Anzahl deutscher Männer hatte dafür aber eigene Erinnerungen an Streifzüge wie den von Wilms.

Nicht nur der Erzähler Wilms, aber auch der Autor Scholz schwieg über das Ghetto. Im Frühjahr 1941 absolvierte er in Warschau eine militärische Fortbildung. Im Gegensatz zu seinem Einsatz in der besetzten Sowjetunion äußerte er sich zu seinen Erfahrungen aus der polnischen Hauptstadt nicht – zumindest nicht öffentlich. Als ihn ein ehemaliger Kamerad an seinen Lehrgang in Warschau erinnerte, ging Scholz auf diese Bemerkung nicht ein (P.G., Brief an Scholz). Ernestine Schlant (20) suggeriert, dass das Schweigen der Deutschen über den Holocaust ein eskapistischer Akt der Täter sei, die auf diese Weise vor dem Übermaß ihres Wissens flüchteten. Im Fall von Scholz ist dieses Schweigen signifikant, gerade im Vergleich zur ausführlichen Beschreibung des Massakers von Orscha. Die Diskrepanz erklärt sich teilweise aus dem Text des Romans: Erst nachdem Wilms in Warschau gewesen war und anschließend Zeuge der Erniedrigung und Ausbeutung der Jüd:innen in Maciejowice, Góra Kalwaria und Brest-Litowsk wurde, entschließt sich der Protagonist, „dem Jahrhundert ins Gesicht zu sehen“ (AGSS 54). Im Gegensatz zu seinen früheren Beobachtungen ist seine Zeugenschaft des Massakers eine bewusste und aktiv unternommene Handlung. Für die Besichtigung der Erschießungsstätte gewährt ihm sein Hauptmann zwei Stunden Urlaub, verbietet Wilms jedoch, die Kamera mitzunehmen.

Die Tatsache, dass Wilms sich selbst dazu entschließt, das Massaker ‚aktiv‘ zu beobachten, unterscheidet ihn von anderen Soldaten, die später behaupteten, sie hätten an den „Judenaktionen nur zufällig teilgenommen“ (Siegling 886). Die Erklärung, man habe nur „etwas gesehen“, es aber nicht „bewußt miterlebt“ wiederholt sich auch in den Aussagen, die Theodor W. Adorno („Schuld und Abwehr“ 161) im Rahmen seines sogenannten Gruppenexperiments sammelte. Scholz' Protagonist handelt hingegen weder zufällig noch unbewusst, sondern entschlossen und selbstständig. Er trifft seine Entscheidung im Anschluss an ein Gespräch, das er mithört, in welchem andere Soldaten von ähnlichen Ereignissen in der Ukraine und im Baltikum berichten. Bemerkenswerterweise sprechen sie in ihren schwäbischen und ostpreußischen Dialekten darüber:

Sie hen die Weiber uszoge und die Mädele a und hen alls müsse die Röck ablege und Hemmed und hen naked gstande bis uf Abend, die all Hex und die jung genauso, die wo lange schwarze Zöpf getrage hen wie d'Zigeuner. [...] Das jeiht durch alle Länder. [...] Se jeben bald all ihr Hab und Gut... bloß daß se möchten entrinnen auf eine Weise... Janze Vermögen jeben se wech... an de Landser... Und jeben de Kinderchen zu die Bauern... und zahlen janze Vermögen zu, daß se se man bloß möchten verstäcken... Das jeiht durch alle Länder... (AGSS 63)

Die wiederholte Verwendung von Dialekten ist ein Mittel der Hervorhebung und Authentisierung, so dass diese Aussagen vor dem Hintergrund des restlichen Textes ins Auge bzw. ins Ohr stechen. Auf diese Weise erfahren wir, dass die Soldaten ‚einfache‘ Männer aus ganz Deutschland waren. Kaum zwei andere Regionen des ‚Dritten Reiches‘ waren weiter voneinander entfernt als Schwaben und Ostpreußen. Gleichwohl hat dieser Sprachgebrauch einen stark verfremdenden Effekt – vor allem für Leser:innen, die der jeweiligen Dialekte nicht mächtig sind. Für diese Leser:innen mag es sogar notwendig sein, sich diese Passagen laut vorzulesen, um sie – besser – zu verstehen. Die dadurch evozierte Tonebene verstärkt den synästhetischen Charakter des Textes und entfaltet jenseits des diskursiv formulierten Inhalts eine weitere Wirkung. Der Austausch über die Erschießungen erfolgt hier nämlich in einer tief verinnerlichten, spontanen und unreflektierten Sprache – so als ob sich das Hochdeutsche dagegen sträubte, derartige Ereignisse zu beschreiben, bzw. der Gebrauch des Hochdeutschen hier eine zusätzliche geistige Anstrengung bedeutet hätte, den die Sprecher angesichts der von ihnen beschriebenen Ereignisse nicht mehr haben aufbringen können. Die Bedeutung dieses Mittels offenbart sich insbesondere in der Gegenüberstellung mit den Übersetzungen: In den englisch- und französischsprachigen Ausgaben wurde dieser Dialog ohne translatorische Entsprechung der Dialekte schlichtweg ins literarische Englische respektive Französische übersetzt (Scholz, *Through the Night* 47; Scholz, *Aux bords verdoyants* 65). Es fehlen auch die durch die Auslassungszeichen markierten Pausen und Momente des Stockens oder Zweifelns. Auf diese Weise kommt dem Dialog über die Gräueltaten an den Jüd:innen in den anderen Sprachfassungen sein affektiver Charakter abhanden, wodurch er zu einer gewöhnlichen Mitteilung reduziert wird.

Sein Tagebuch verfasst Wilms durchgängig im Hochdeutschen; gelegentlich fügt er russische Wörter ein, die er auf dem Ostfeldzug aufschnappt, oder französische, wenn er über seine früheren Reisen und Kriegseinsätze in Frankreich sinniert. Trotz des von einem bestimmten Bildungsniveau zeugenden, gehobenen Sprachgebrauchs zweifelt er immer wieder an seiner Urteilskraft:

Es gibt Ereignisse von solcher Wucht, daß sie die Grenze der Wahrnehmungsfähigkeit überschreiten. Das wußte ich bisher nicht. Du nimmst sie zwar auf, aber nicht mehr wahr;

das heißt, wörtlich, du nimmst sie nicht mehr als Wahrheit, obwohl dein Bewußtsein dir sagt: bitte, da siehst du's ja. Da vollzieht sich's. Du traust deinen Augen nicht. Wie stark muß eine Menschheit erlebt haben, als sie sich die Sprache schuf! [...] Kann von nun ab von gewissen Ereignissen behaupten, ja, ich habe sie gesehen; und von eben diesen gewissen Ereignissen mit dem gleichen Recht behaupten, nein, ich habe sie nicht gesehen. Das ist ebenso wahnsinnig wie richtig. (AGSS 55–56)

Angesichts der Brutalität des Geschehens kann sich Wilms seiner Beobachtungen nicht sicher sein. Moritz Baßler bemerkt dazu:

Die Erschießungen selbst werden in einem inneren Monolog mit zahlreichen Gedankenpünktchen dargestellt, wie man sie schon von Schnitzlers *Leutnant Gustl* her in diesem Modus kennt. [...] In wilder Gedankenflucht vermischen sich die gegenwärtigen Bilder des Massenmords in einem *stream of consciousness* mit Erinnerungen an Wilms' frühere jüdische Geliebte [Ruth] Esther, sich selbst sieht er dabei von außen, in dritter Person [...]. (Baßler 35)

Im Bewusstseinsstrom erkennt Stefan Scherer (122) „die literarische Gestaltung einer *mémoire involontaire*, die im Prozess der Tagebuchaufzeichnung in Erinnerung an die Liebesbegegnungen mit einer Jüdin aufsteigt“. Beide Literaturwissenschaftler identifizieren also Erzähltechniken, die einen bestimmten Zustand evozieren statt ein Ereignis darzustellen. Wohlgemerkt verfasste Scholz das Tagebuch von Wilms noch vor den Debatten über die (Un)darstellbarkeit des Holocaust. Philosophische Texte nahm er nur sporadisch zur Kenntnis, weshalb es durchaus unwahrscheinlich ist, dass er Theodor W. Adornos Essay „Kulturkritik und Gesellschaft“ (30) aus dem Jahr 1951 gelesen hatte, der das berühmte Diktum enthält: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Scholz mag zwar eine von Adornos zahlreichen Reden im Radio gehört haben, die von allen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik gesendet wurden (Schwarz 288), doch deutet nichts darauf hin, dass er sich bewusst mit dem epistemologischen Problem der (Un)darstellbarkeit des Holocaust auseinandergesetzt hätte. Hannah Arendt, die bereits in den frühen 1950er Jahren im Exil ihre Schriften über den Totalitarismus publizierte, war Scholz unbekannt. Erst 1958 klärte ihn sein Verleger über ihre Thesen auf (Bürkle, Brief an Scholz vom 21. April 1958). Wilms' Überlegungen sind also keinesfalls als Stellungnahme zur beginnenden Debatte um geeignete Darstellungsformen des Holocaust zu lesen – sondern als Formulierung einer Lücke im Text, die ein Zweifeln an dem Erzählten zulässt.

Der Einstieg in die Beschreibung des Massakers von Orscha wirkt insofern widersprüchlich, als der oben zitierten Behauptung über die „Grenze der Wahrnehmungsfähigkeit“ die äußerst konkrete und detailgetreue Beschreibung des Massakers folgt. Es wäre aber übertrieben zu behaupten, Scholz habe am damaligen Diskurs der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ gänzlich ‚vorbeigeschrieben‘. Die Kultur des ‚Beschweigens‘ thematisiert er etwa in folgendem Kommentar in

Bezug auf den Männerabend in der Jockey Bar: „Man vermied Fragen zu stellen, die Vergangenes hätten berühren müssen“ (AGSS 21), widmet sich im Grunde genommen aber in allen sieben Geschichten dem Krieg und seinen Folgen. Ferner scheint Scholz an Paul Celans *Todesfuge* anzuknüpfen, wenn Wilms inmitten der Erschießung an seine deutsche Freundin Jutta denkt: „Ich liebe dich nicht mehr, Jutta. Du bist so blond, Jutta. Sandgelb ist dein Haar.“ (AGSS 57) Baßler (34) zufolge sind derartige Widersprüche nicht mehr als ein konsequentes Stilmittel – ein *double bind*.

In bildhafter Sprache geht Wilms auf die Landschaft ein und nennt viele Details, die auf den Tatort und die Jahreszeit schließen lassen: „Hinunter und hinauf durch ein müllgrubenartiges Gelände, das mit geringem Schnee überzuckert lag, in Furchen und Mulden – schwarz wie ein verdorbener Kuchen und dann überzuckert – und das nach dem Judenfriedhof hin anstieg.“ (AGSS 57) Die Beschreibung des Geländes als schwarzer, überzuckerter Kuchen evoziert das Bild von mit Schnee bedeckten Hügeln. Dass der „Judenfriedhof“ gleichzeitig der Tatort ist, können die Leser:innen nur erraten. Erst eine Überprüfung in der jüngsten Fachliteratur vermag diesen Verdacht zu bestätigen. Wilms suggeriert zwar, die Ereignisse hätten im Oktober stattgefunden, doch die Beschreibung des Wetters – neben dem leichten Schneefall erwähnt er tiefe Frosttemperaturen von minus sechzehn bzw. siebzehn Grad (AGSS 55, 59) – weist auf einen späteren Zeitpunkt hin. Ferner spricht Wilms von „achtzehnhundert Leuten“ (AGSS 59), die ermordet wurden. Ort und Zeit des Geschehens sowie die Zahl der Opfer stimmen also mit den historischen Quellen überein. Die Orschaer Jüd:innen wurden nämlich im Rahmen von zwei Exekutionen im Oktober 1941 ermordet, wohingegen die Auflösung des Ghettos am 26. und 27. November auf dem jüdischen Friedhof erfolgte. Zeugen sprachen von 1.750 bis 2.000 Toten.⁹

Scholz' Protagonist kommentiert ferner die Größe der Grube: „10x10 Meter, Tiefe rund vier Meter. Erstaunlich, wie viele in eine Ausschachtung passen. Vierhundert Kubik. [...] Wenn man sie stapelt!“ (AGSS 59) Die sowjetische Kommission verzeichnete zwar größere Maße, aber sie nahm ihre Tätigkeit erst nach Kriegsende auf – bis dahin wurden in Orscha weitere Menschen ermordet und begraben. Ebenso irrt Wilms in Bezug auf das Stapeln der Leichen nicht, wenn auch die Schilderung der konkreten Vorgehensweise aus dem Manuskript entfernt wurde. Das Aufeinanderlegen der Leichen war ein typischer Tatvorgang. In vielen Fällen mussten sich die Opfer selbst auf die Leichen legen, wo sie dann auch erschossen wurden. „Die Opfer stiegen [...] in der Grube die Erdrampe hinunter. Dort waren

⁹ Genauere Angaben über den Ablauf der Auflösung des Ghettos von Orscha mache ich im Prolog.

vermutlich wie in Babij Jar ‚Packer‘ postiert, die die Opfer auf ihre toten Vorgänger legten. Ihr Leiden wurde durch einen [...] Genickschuss beendet.“ (Rhodes 321) In seinem Tagebuch muss sich Wilms zum Hinschauen auffordern: „Sieh hin zum Donnerwetter noch einmal!“ (AGSS 58). Was nach einem moralischen Impetus klingt, ist auch ein klares Signal für Wilms’ unmittelbare Augenzeugenschaft: Um das Stapeln der Opfer zu beobachten, muss er nah an der Grube gestanden haben.

Eine Besonderheit des realhistorischen Massakers von Orscha war die Verwendung von Fässern. Da sich in unmittelbarer Nähe Betriebe befanden, in denen Fleisch gepökelt und Ernteerträge eingelegt wurden, handelt es sich vermutlich um Silos oder Bottiche. Die Täter füllten diese mit Leichen, die nicht mehr in die zuvor ausgehobenen Gruben passten. Belege dafür finden sich sowohl im Bericht der sowjetischen Kommission als auch in den Verhörprotokollen der Angehörigen der Einsatzkommandos. Die im Bericht der sowjetischen Kommission erwähnten Bottiche (russ. *čan*, Oršanskoja Gorodskaja Komisija 4) deutet der Lokalhistoriker Aleksandr Rozenberg (51) als Pökelfässer. Gerhard Schulz (1915) vom Einsatzkommando 8, das den Mord verübte, sprach hingegen von Sauerkrautfässern, während Scholz Wilms „Betonröhre“ verzeichnen lässt: „Rahn hat erzählt, die letzten hätten nicht mehr hineingepaßt, und man hätte sie in Betonröhren gesteckt [...], nackt und kopfüber oder wie sich’s gerade machte, fast alles junge Mädchen“ (AGSS 59). Die Erwähnung dieser Tatsache in Wilms’ Tagebuch stellt den endgültigen Bezug zu den Ereignissen in Orscha im Winter 1941/42 her. Die Verwendung von Bottichen war keineswegs eine reguläre Praxis der Einsatzkommandos. Damit der fiktive Tagebuchschreiber Wilms davon berichten kann, muss der realhistorische Autor Scholz es in Orscha gesehen haben. In diesem Sinne ist dieses Zitat ein weiteres Indiz für seine unmittelbare Augenzeugenschaft. Als Authentisierungsstrategie wirkt es allerdings nur für diejenigen, die von derartigen Grausamkeiten wussten bzw. wissen.

Vor dem Hintergrund der zahlreichen Angaben, die sich auf historische Tatsachen zurückführen lassen, sticht eine sehr signifikante Abweichung hervor. Die realhistorischen Täter in Orscha waren Angehörige des Einsatzkommandos 8, unterstützt von einigen Wehrmachtssoldaten und – vermutlich – Einheimischen. Scholz’ Protagonist hingegen berichtet von „lettischen Zivilisten“, die es zu diesem Zeitpunkt an diesem Ort aber nicht gab (Ezergailis):

Rückten immer gruppenweise vor, vier, vielleicht fünf Personen, familienweise, sippenweise, gaben sich die Hände und hielten sich fest aneinander, die Kinder in die Röcke der Mütter gekrallt, lösten sich miteinander von der großen Menschengruppe ab und schritten bis zum Rand vor. Mußten dann auseinandertreten, jeder zu seinem Schützen. Lettische Zivilisten waren das mit weißen Binden. Zivilisten mit Binden und Waffen sehen immer wüst aus, chaotisch. Hatten Maschinenpistolen. Gaben Einzelfeuer. Ins Genick jeweils, ins Genick. Kleine Peitschenschläge. Ging schnell. Winkten schon die Nächsten heran, die gleichfalls

einander nach den Händen griffen, sich gleichfalls von der Schlange ablösen und zum Rand vorschritten. Ein jeglicher zu seinem Schützen. Deutsche Polizisten führten die Aufsicht in alten, grünen Uniformen. Ich stand oben am Grabenstand, sah das und glaubte es nicht. Auf der Stelle unglaublich! (AGSS 58)

Einige Seiten weiter schreibt Wilms: „Lettische Volksgardisten [...] legen die Hebel auf Dauerfeuer um. Schießt jeder sein Magazin leer: rrrrrrrrrrscht.“ (AGSS 61) Angesichts der sonst penibel realistischen Darstellung ist diese Intervention sehr augenfällig. Da Wilms an anderen Stellen seines Tagebuchs großen Wert auf die Unterschiede zwischen den osteuropäischen Ethnien und Sprachen legt, kann es sich hier kaum um einen Irrtum handeln. Folglich drängt sich der Verdacht auf, der Erzähler habe die Identität der Täter bewusst verschleiern wollen – allerdings erwähnt Wilms auch andere Tätergruppen beiläufig. Bevor er sich zur Erschießungsstelle begibt, warnt ihn sein Hauptmann: „Da war neulich in dings-pa-lings, in eh... weiß nicht mehr wo, ein Überneugieriger, den zwang die SS mitzutun, d. h. mit zu schießen auf das, worauf er in seinem Leben nicht hätte schießen wollen. Und schoß das arme Schwein... schoß mit als Komplize! ... Allgemein verständlich?“ (AGSS 55). Von der unverhohlenen Entmenslichung der jüdischen Opfer abgesehen, macht der Hauptmann hier deutlich, dass die SS für die Erschießungen zuständig war und die Wehrmacht kooperierte, wenn auch nur in Einzelfällen und unter Zwang. In Wilms' Schilderung schießen jedoch keine SS-Männer, sondern lettische Zivilisten. Dieses Motiv ist schon in der ersten Manuskriptfassung enthalten, so dass es sich nicht um einen Eingriff des Verlags handelt. Wollte der Autor die Täterschaft der Deutschen vertuschen oder zumindest herunterspielen? Handelte er aus Solidarität mit den Veteranen? Im Gegensatz zu vielen anderen schriftstellerischen Entscheidungen, die er kommentierte, äußerte er sich zu diesem Motiv nie öffentlich.

Die Erwähnung der Bottiche sowie der Täterschaft der Letten nehme ich zum Anlass für einen kurzen Exkurs über Literatur als historische Quelle, zumal Scholz dies auch selbst thematisiert. „Geschehen und erzählt, meine Herren, ist durchaus noch nicht dasselbe,“ sagt der Schauspieler Peter Koslowski in der Rahmenhandlung (AGSS 257). Moritz Baßler (10) sieht diese Bemerkung als Signal für ein „medial gebrochenes“ Verhältnis zur historischen Wahrheit im Roman. Der Bezug zur Realgeschichte in einem fiktionalen Roman ist in der Tat kein einfacher. Von Zeitzeugen geschriebene Literatur kann die Geschichtsschreibung freilich ergänzen; so ist es keine Seltenheit, dass Historiker:innen literarische Texte einleitend oder anekdotisch zitieren, um die Aufmerksamkeit ihrer Leser:innen zu wecken oder ihre eigene Belesenheit zu demonstrieren. Als Quelle wird Literatur insbesondere dann herangezogen, wenn es um die Diskurs- und Ideengeschichte geht. Wie sinnvoll ist es aber, anhand von fiktionalen Literaturtexten realhisto-

rische Geschehnisse zu rekonstruieren? Eher nicht, würden die meisten Historiker:innen antworten. Im Fall der Bottiche scheint *Am grünen Strand der Spree* aber tatsächlich eine hilfreiche Quelle darzustellen, da es sich um eine Ausnahmep Praxis handelt. Sie kommt in den Aussagen von Tätern (Schulz G. 1915) und Opfern bzw. Zeugen (Oršanskoja Gorodskaja Komisija 4) marginal vor und findet nur kryptisch Erwähnung. Scholz lässt Wilms aber eindeutig schreiben, man habe die Bottiche genutzt, weil die Leichen nicht mehr in die Gruben passten. Diese Stelle hat daher einen hohen Erklärungswert. Inwiefern behält das fiktive Tagebuch aber seine Glaubwürdigkeit bei, wenn wir eine Seite zuvor von lettischen Zivilisten lesen? Schließlich lässt sich am Motiv der Letten erkennen, dass Scholz es mit dem dokumentarischen Charakter seines Buches nicht so genau nahm. Der Literaturwissenschaftler Michał Głowiński argumentiert, literarische Texte seien zwar gute Quellen, wenn man die jeweilige Realität ihrer Autoren verstehen will; man müsse aber bedenken, dass ein Schriftsteller oft mit mehreren Intentionen an ein Werk herangehe. So scheint es sich auch in diesem Fall zu verhalten: die ‚authentische‘ Schilderung der Bottiche schließt die ‚unauthentische‘ Schilderung der Letten nicht aus. Beide Motive verweisen nämlich auf unterschiedliche Gegenwart – des Kriegs im Winter 1941/42 und der Nachkriegsrealität der 1950er Jahre. So real die Entsorgung der Leichen in Orscha war, so wahrhaftig waren auch spätere Versuche, die deutsche Täterschaft herunterzuspielen. Beides wird im Text ersichtlich, allerdings auf zwei unterschiedlichen Zeitebenen.

Darüber hinaus ist es gewiss kein Zufall, dass gerade das Motiv der Letten die „Grenze zwischen Faktum und Fiktion“ (Young, J.E. 92) markiert. Wenige Tage nach der Auflösung des Ghettos von Orscha exekutierte in einer der größten deutschen Mordaktionen in der Sowjetunion ein lettisches SS-Kommando in Kooperation mit deutschen Einsatzkommandos tausende Jüd:innen in den Wäldern rund um Riga (Ezergailis 239; Angrick und Klein 346 – 360). Gleichzeitig gibt es im Buch einen – wenn auch sehr diskreten – Verweis auf einen anderen Ort, an dem lettische Einheiten ebenfalls an der Ermordung von Jüd:innen beteiligt waren, nämlich in Borissow (Miron und Shulhani 66). Ein Kamerad von Wilms erwähnt die Gräueltaten, die er dort beobachtete. Die Präsenz der Letten im Text ist daher ein wichtiges Signal für die ‚Wanderungen‘ des Gedächtnisses in den Nachkriegsjahren. Für die breite Öffentlichkeit der frühen 1950er Jahre war die Kollaboration der Letten ein noch unbekanntes Thema. Erst 1958 kam es punktuell auf, als die *FAZ* einen Brief eines ehemaligen Generalmajors veröffentlichte, der auf die lettische Beteiligung am Massenmord in Borissow hinwies, um die Berichterstattung der Zeitung über den Ulmer Einsatzgruppenprozess zu „berichtigen“ (Gersdorff). Breitere Aufmerksamkeit erregte die Mittäterschaft der Letten in den 1970er Jahren im Zuge des Prozesses gegen Victor Arājs, den Anführer des lettischen Kommandos (Knop). Scholz, der nie im Baltikum gewesen

war, wusste von den lettischen Kollaborateuren aller Wahrscheinlichkeit nach vom Hörensagen – entweder, als seine Einheit den Fluss Beresina bei Borissov passierte, oder später, als sich die Nachrichten über die Ereignisse in Riga verbreiteten. Die Abwesenheit der Letten in Orscha muss natürlich nicht bedeuten, dass es dort keine einheimischen Mithelfer gab. Wie an vielen anderen Orten in der besetzten Sowjetunion (Desbois 221) konnten auch dort lokale Polizisten an der Ermordung der Jüd:innen beteiligt gewesen sein. Das Verschweigen des Einsatzkommandos, das zweifelsohne für die Organisation und Durchführung der Exekution verantwortlich war, erweckt allerdings den Eindruck, als habe Scholz die Rolle der Deutschen verschleiern wollen.

Die Entlastungsversuche waren, wie ich bereits andeutete, in der Erinnerungskultur der 1950er Jahre nichts Ungewöhnliches. In den Verhörprotokollen der Ermittlungen gegen die Führung des Einsatzkommandos 8 belasten die meisten Angeklagten und Zeugen andere Angehörige ihrer Einheiten, rechtfertigen sich mit der Ausführung von Befehlen oder behaupten, dass Einheimische für die Erschießungen zuständig gewesen seien, beispielsweise der „russische Ordnungsdienst“ (Schulz G. 1915) oder die „weissruthenischen Polizeimeister“ (de Vries A. 16). Da die Ermittlungen unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfanden, gelangten derartige Aussagen nur selten in die Medien. In diesem Sinne stand die Schuldabwehrstrategie von Wilms in keinem kausalen Zusammenhang mit den Aussagen der Angehörigen des Einsatzkommandos, die den Mord verübt hatten. In einem breiteren Sinne aber haben wir es doch mit einer Remedialisierung von Rechtfertigungsnarrativen zu tun, denn sowohl der literarische Text als auch die Verhörprotokolle – sowie vermutlich tausende Gespräche in der Kneipe am Stammtisch bzw. zuhause am Küchentisch – geben einen Einblick in die Art und Weise, wie die Männer der Erlebnissgeneration über die Geschehnisse im Ostfeldzug sprachen und wie sie die Schuld von sich wiesen.

Unter den Motiven, die immer wieder im Zusammenhang mit den Massendenen in den besetzten Ostgebieten genannt werden, ist die Grausamkeit gegenüber Kindern und Eltern, die den Tod ihrer Töchter und Söhne mitansehen mussten, hervorzuheben. Diesbezüglich scheint sich Orscha nicht von anderen Tatorten zu unterscheiden.¹⁰ Ausgerechnet dort aber ließ das Komitee für die Aufrechterhaltung der Erinnerung an die Opfer des Holocaust in der Republik Belarus ein Denkmal für die ermordeten jüdischen Kinder der Stadt errichten (Belarus Holocaust Memorial; Stiftung Denkmal). Auch Wilms beschäftigt sich mit ihrem Schicksal. Mit emotionaler Dringlichkeit beschreibt er an einer Stelle

¹⁰ Zur Ermordung der Kinder von Orscha siehe: Walkhoff 1176; Vinnitsa 303.

eine Mutter, die dabei zusehen muss, wie ihr Baby ermordet wird, sowie an anderer die Tötung eines Kleinkindes:

Liest du zum Beispiel – ich meine nur zum Beispiel – an den Mienen dieser jungen Frau da, die jetzt vorschreitet, das ab, worüber sie sich klar ist? Liest du an ihren Mienen, daß man ihr jetzt das Baby entreißt, daß sie ihr Baby durch die Luft fliegen sieht... schwupp in die Grube? [...] Stille. Tapfen zwei bloße, kleine Füße nach vorn zu den Schützen, blaugefrorene, kleine Füße über den gelben Sand. Sanftes Geräusch von auftretenden bloßen Füßen. Die bräunlich graue Haut um den Mund des Kindes faltet sich. Lächelt das Kind? Es geht allein. Hat keine Hand, sie zu ergreifen, oder daran zu halten. Die Schützen schieben neue Magazine ein. Das Kind tritt an den Rand der Grube. Seine halblangen, ungebundenen Haare wehen auf vom Wind, vom Aufwind über der Grube, sträuben sich. Das Kind macht einen Schritt zurück, will nicht in die Grube sehen, will nicht in die Grube gehen. [...] Tritt einen Schritt zurück, das Kind, tritt einen Schritt zur Seite, weiß nicht wohin, will nicht voran, kann nicht zurück, taumelt, hebt die Arme, tanzt... regt die elfenbeinernen Glieder über dem Rande der Grube im grauen, baumelnden Kleidchen, wendet das Köpfchen hierhin und dorthin, flattert die kleine, graue Taube, und sinkt zusammen zum zierlichen Bündel. [...] Das Bündelchen ist ohnmächtig. [...] Die Schützen sind auf ohnmächtige Delinquenten nicht vorbereitet. [...] Einer der Schützen beugt sich über das Kind. Die Kleine wird noch während ihrer Ohnmacht erschossen. (AGSS 60 – 62)

Hans Walkhoff wiederum, ehemaliger Angehöriger des Einsatzkommandos 8, das die Massenmorde in Orscha und den umliegenden Orten durchführte, machte bezüglich der Erschießung von Säuglingen folgende Aussage:

Wir mußten zusehen, wie der SD einige Personen mit Genickschuß erledigte. Zu diesem Zweck hatten sie sich eine Frau mit einem Säugling und einige Männer aufgespart, die in die Grube steigen mußten. Die Frau mußte ihr kleines Kind auf den Leichenberg legen, das dann von einem SS-Mann vom Grubenrand aus erschossen wurde. Anschließend wurden die Frau und die Männer, die auch schon in der Grube standen, durch Genickschuß erledigt. (Walkhoff 1176)

Der Angehörige des Einsatzkommandos schließt diesen Teil seiner Aussage mit der Bemerkung: „Es war *für mich* ein furchtbarer Anblick.“ (Walkhoff 1176)¹¹ Es ist bezeichnend, dass das Motiv der absichtsvoll sadistischen Tötung von Kleinkindern in zwei so unterschiedlichen Textsorten – einem fiktionalen Roman und dem Protokoll einer Ermittlung – präsent ist. Derartige Grausamkeiten sind in der Forschungsliteratur gut belegt; so findet sich in den Aufzeichnungen von Desbois folgende Erinnerung eines Zeitzeugen: „Manche waren noch nicht ganz tot, nur verwundet. Die Kinder wurden gleich in die Grube geworfen. [...] Die, die Mütter im Arm hatten oder an der Hand hielten, wurden lebend hineingeworfen.“ (Des-

11 Eigene Hervorhebung.

bois 178) Es kam sogar vor, dass unmittelbare Täter von ähnlichen Vorfällen berichteten. Der im Prolog zitierte Angehörige des Einsatzkommandos 8, Lorenz Bauer (1989), sagte beispielsweise aus: „Die Säuglinge und Kinder wurden uns meist in die Grube gelegt und dann erschossen.“ Anders als die ehemaligen Angehörigen des Einsatzkommandos, die kaum auf Details eingingen, beschreibt Wilms die Tat wie in einer Nahaufnahme. Der Erzähler konzentriert sich auf das Gesicht des Kindes und seine Bewegungen. Die genaue Beschreibung erweckt den Eindruck, als betrachteten wir den Mord des Kindes in Zeitlupe. Dieses stilistische Mittel hat weitgehende Konsequenzen für die Lesart dieser Passage, zumal Großaufnahmen oft affektiv wirken und die lineare Zeit zum Stillstand bringen (Bal 9). In diesem Zeitraffer wird das Bild der bloßen Kinderfüße, das eine Vorstellung von Unschuld evoziert, der Grausamkeit der Täter gegenübergestellt.¹²

Die Beschreibung des Kindermordes schließt die Schilderung des Massakers ab. Gegen Ende wirft Wilms ein Zigarettenetui, das ihm Ruth Esthers Bruder geschenkt hat, in die Grube – als „Grabbeigabe“ (AGSS 62). Diese Geste ist insofern fragwürdig, als es dieses Ritual in der jüdischen Kultur nicht gibt. Danach wird Wilms von den Feldgendarmen entdeckt und rennt zurück. In der dritten Person schreibt er über sich: „Er rennt, er rennt, der feige Herr aus Deutschland... hat einst so im D-Zug geweint, als er ausfuhr aus der Gare de l'Est für immer.“ (AGSS 63) Die Bemerkung über den Zug verweist auf sein letztes Treffen mit Ruth Esther in Frankreich. Die gesamte Beschreibung des Massakers durchziehen Gedanken an seine ehemalige Geliebte, und letztendlich gesteht Wilms, dass er sie immer noch liebe, und bedauert, ihr nicht geholfen zu haben. Diese persönliche Ebene wirft ein interessantes Licht auf seine Motivation, „dem Jahrhundert ins Gesicht zu sehen“. Schon während er die jüdischen Frauen beim Straßenbau in Polen beobachtet, notiert er: „Eine, auf den Spaten gestützt vom Typus wie Ruth Esther Loria. Ich erschrak sehr. Himmel, was täte man eigentlich, wenn...?“ (AGSS 18) Der Gedanke, das Schicksal der Jüd:innen in Osteuropa hätte auch seine Geliebte treffen können, taucht in Wilms' Tagebuch immer wieder auf. Seine Aufmerksamkeit für die Verfolgung der Jüd:innen ist also kein Akt reiner Empathie, sondern ein Resultat seiner Gefühle für Ruth Esther. Er versucht, für seine frühere Untätigkeit zu büßen, indem er sich dazu zwingt, den Gräueltaten zuzuschauen. Die Übereinstimmungen mit der Liebesgeschichte zwischen Scholz und Felicitas Lourié sind dabei mehr als offensichtlich: von der Berliner Adresse in der Liechtensteinallee über die Emigration der Familie Lourié nach Frankreich bis hin

¹² Das Motiv der Gegenüberstellung von kindlichen Opfer und grausamen Tätern beobachtet Tobias Ebbrecht (*Geschichtsbilder* 286) auch in mehreren Holocaustfilmen.

zu dem Ort, wo die Liebenden voneinander Abschied nahmen, entsprechen die Angaben aus dem Buch jenen aus Scholz' Biografie.

Nachdem Wilms von der Erschießungsstelle zurückkommt, meldet er seinem Hauptmann: „Auf Wache nichts neues.“ (AGSS 63) Mit dem Verweis auf Erich Maria Remarques Weltkriegsroman bricht die Erzählung ab und kehrt zur Rahmenhandlung in der Jockey Bar zurück. Harriet Wegener bemängelte diesen harten narrativen Schnitt: „Sodann liest man jetzt die erschütternde Anfangsgeschichte und ist danach etwas erstaunt über die geringe Reaktion der Zuhörer.“ (Wegener, Brief an Scholz von 25. Mai 1955) Was folgt, ist nämlich ein belangloses Gespräch über Wilms' Liebesgeschichten. Wegener ließ den Autor aber auch wissen, dass ihre Kollegen anderer Meinung seien und sie deren Sichtweise letztendlich akzeptiere. Bestand sie einerseits also darauf, die Beschreibung des Massakers im Text zu belassen, so gab sie andererseits nach, wenn es darum ging, das Massaker in der Erzählstruktur auch nicht weiter zu kommentieren. Anscheinend wollten die männlichen Beteiligten den Eindruck erwecken, als wüssten die Versammelten am Tisch nur zu gut, wovon Wilms berichtete.

Unter den in *Am grünen Strand der Spree* gesammelten Erzählungen stellt der Bericht des abwesenden Jürgen Wilms eine bemerkenswerte Ausnahme dar. Tatsächlich nimmt mit jedem weiteren Kapitel die Düsterei des Romans ab. Hesselbarths Geschichte über die russische Partisanin thematisiert zwar ebenfalls die Brutalität des Krieges – die Erschießung der Partisan:innen findet aber im Wald statt, und der Erzähler hört nur die Schüsse. Weiter folgen die eher optimistische Geschichte aus dem Offizierskasino in Norwegen, die Familiensaga der Bibienas, die sich im 18. Jahrhundert abspielt, ein langes Kapitel über das mysteriöse Dorfleben im Spreewald, Anekdoten über das Musizieren in einem amerikanischen Kriegsgefangenenlager und schließlich eine fröhliche Liebesgeschichte während einer Italienreise. Jede dieser Geschichten ist von den saloppen Gesprächen in der Bar durchwoben. Und obwohl das ursprüngliche Manuskript weitgehend chronologisch gegliedert gewesen war und mit der Schachtelerzählung über die Bibienas anfang, rechtfertigte der Autor selbst später die Komposition des „farbigen Gebildes [...] von schwarz bis rosa.“ (Scholz, Brief an Stark vom 4. Januar 1958) Letztendlich überlagern so die heitere(re)n Geschichten das Tagebuch von Wilms.

Das so konstruierte Narrativ birgt ein starkes Identifikationspotenzial. Obgleich die Literaturwissenschaft nach dem *affective turn* oft von Empathie statt von Identifikation spricht, empfiehlt Erin McGlothlin („Empathetic Identification“ 257–259) letzteren Begriff für die Analyse der ‚Täterliteratur‘. Empathie sei ein positiv besetzter, emotionaler Zustand, während mit dem Begriff der Identifikation eine breitere Beziehung zwischen Leser:in und Literatur beschrieben werden könne. McGlothlin trifft diese Behauptung mit Blick auf die jüngere Literatur,

deren Leser:innen zur zweiten oder dritten Nachkriegsgeneration zu zählen sind. Die zeitgenössischen Leser:innen von *Am grünen Strand der Spree* hingegen hatten ähnliche Erfahrungen wie Jürgen Wilms. Ihre Identifikation mit den Romanfiguren erfolgte also auf der Grundlage einer Erlebnisgemeinschaft, wofür die Rahmenhandlung und das Tagebuch auch mit zahlreichen ‚nützlichen‘ narrativen Mustern aufwarteten, die das Erzählen über Kriegsverbrechen salonfähig machten. Der Bericht aus Orscha zeigt, wie ein ehemaliger deutscher Soldat ein Massaker schildern kann, ohne sich dabei selbst jedwede Schuld zuweisen zu müssen. Wilms kann so als mitleiderregender Mann dargestellt werden, der sich zum Zeitpunkt des Treffens in der Jockey Bar in sowjetischer Kriegsgefangenschaft befindet. Er ist fassungslos – ein typischer Affekt in Repräsentationen des Holocaust (Diner) – und überwältigt nicht von Schuldgefühlen, sondern von Scham: „Schwieg. Schäme mich. Lief. Lebe. Schwieg... schäme mich... lief... lebe...“ (AGSS 56–57) Im Hinblick auf die von Theodor Heuss ausgelöste Diskussion um eine ‚Kollektivscham‘, auf die er in zwei Reden – 1949 anlässlich einer Feierstunde der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit sowie drei Jahre später zur Eröffnung der Gedenkstätte Bergen-Belsen – einging, ist dieses Motiv nicht überraschend (Hestermann 59).¹³ Dennoch schaffte es Scholz, das Thema geschickt zu drehen, zumal Wilms sich nicht für seine Taten schämt, sondern für seine Untätigkeit. Das macht ihn als Identifikationsfigur so attraktiv: Hätten alle deutschen Soldaten nichts getan, gäbe es nichts, wofür man sich schämen müsste.

Trotz Wilms' ambivalenter Haltung und der ‚schonenden‘ Darstellung der Täter kann nicht hinreichend betont werden, dass *Am grünen Strand der Spree* – im Unterschied zu den bekanntesten literarischen Darstellungen des Holocaust dieser Zeit – die Vernichtung der Jüd:innen außerhalb der Konzentrationslager und noch vor der Wannseekonferenz am 20. Januar 1942 thematisiert. Für den damaligen Umgang mit der Kriegsvorgangeneheit ungewöhnlich betont das Tagebuch den besonderen Opferstatus der Jüd:innen und liefert die bis dato wahrscheinlich umfangreichste Beschreibung eines Massenmordes. Der Literaturwissenschaftler Norman Ächtler („Sieh in die Grube...“ 95) sieht darin ein „Irritationspotential“ für das gesellschaftliche Kommunikationssystem der 1950er Jahre. Vor dem Hintergrund des erinnerungskulturellen Diskurses der 1950er Jahre

13 Die inzwischen sehr umfangreiche Literatur über die Schamkultur konzentriert sich vordergründig auf die unmittelbare Nachkriegszeit. Dazu gehört u. a. Jeffrey Olicks *In the House of the Hangman* (270–320), in dem er die Verknüpfung des Scham- und Schuld diskurses diskutiert. Aleida Assmann und Ute Frevert (97–139) reflektieren den ‚schambehafteten‘ Umgang mit dem Erbe von 1945. Ulrike Weckel (*Beschämende Bilder*) analysiert in diesem Duktus die deutschen Reaktionen auf die *reeducation*-Kampagne der Alliierten.

fällt zudem auf, dass der Erzähler neben den „lettischen Zivilisten“ auch „deutsche Polizisten“ nennt, die die Exekution durchführen. Mit einem wörtlichen Zitat des jüdischen Mädchens in Maciejowice fordert Wilms sich selbst zur Zeuenschaft auf: „Sieh in die Grube, scheener Herr aus Daitschland!“ (AGSS 58), wodurch er eine außergewöhnliche Verbindung zwischen den deutschen Tätern und den jüdischen Opfern herstellt. Das Tagebuch entzieht sich daher einer eindeutigen Interpretation und lässt sich weder ausschließlich als Fortsetzung der Tätermentalität noch als Bruch mit dem ‚kollektiven Schweigen‘ deuten. Der Text lässt beide Lesarten zu. In der Tat ist diese Vielstimmigkeit charakteristisch für die Erinnerungskultur der frühen Nachkriegszeit, in der sich Sagbarkeitsregeln erst etablieren mussten. Diese miteinander konkurrierenden Interpretationsmöglichkeiten stellen freilich auch eine Herausforderung für die Leser:innen dar, zumal sie das Tagebuch mit teils widersprüchlichen Sichtweisen auf die Kriegsverbrechen konfrontiert. Hier lohnt eine Rückbesinnung auf Ernst van Alphen's Frage, was die Darstellungen der Gräueltaten mit uns ‚machen‘. In diesem Fall führen sie uns zwischen verschiedenen Bildern hin und her, die kaum miteinander in Einklang zu bringen sind. Sie lassen Zweifel aufkommen und lassen uns – mich zumindest – ratlos mit dem Buch in der Hand zurück. Gerade in dieser Wanderung zwischen unterschiedlichen Deutungsangeboten offenbaren sich aber die schwingenden Bewegungen der Erinnerungskultur.

Schweigende Reaktionen

Welche Wirkung hatte das Tagebuch von Jürgen Wilms auf die damaligen Leser:innen? Die Quellen zur Entstehungsgeschichte von *Am grünen Strand der Spree* bieten die seltene Möglichkeit, einen Bogen zwischen werkimmanenten Analysen und den zeitgenössischen Reaktionen der Leser:innen zu spannen. Hierfür stehen über hundert Rezensionen und ungefähr fünfzig Briefe zur Verfügung.¹⁴ Diese Quellen sind im statistischen Sinne selbstverständlich nicht repräsentativ. Sie spiegeln aber die Mehrdeutigkeiten und Vielstimmigkeit des Buches und seiner Rezeption wider. Ulrike Weckel („Plädoyer“) zufolge sind derartige Texte zudem viel aussagekräftiger als sozialwissenschaftliche Umfragen.

¹⁴ Die Briefe sind im Hans Scholz Archiv an der Akademie der Künste aufbewahrt. Die genaue Zahl an Leserbriefen lässt sich nur schwer ermitteln, da manche von ihnen gleichzeitig unter andere Kategorien fallen, z.B. Briefe von Freunden, die sich zu dem Buch äußern. In einigen Fällen sind nur die Durchschläge der Antworten des Autors erhalten, nicht aber über die Briefe selbst, die ihm geschrieben wurden.

An dieser Stelle ist ein Metakommentar zu den Begrifflichkeiten angebracht. „Mangels besserer Alternativen“, wie Weckel („Plädoyer“ 121) behauptet, stehen uns die Begriffe ‚Rezeption‘ und ‚Aneignung‘ zur Verfügung, die aber in unterschiedlichen theoretischen Ansätzen zu verorten sind: Hat der erste Terminus einen literaturwissenschaftlichen Hintergrund, der im deutschen Sprachraum von Rezeptionsästhetiker:innen wie Hans Robert Jauss oder Wolfgang Iser geprägt wurde, so ist der zweite Begriff eher auf kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien zurückzuführen, in denen es um den Umgang von Rezipient:innen mit kulturellen Texten geht, für die Weckel exemplarisch die Arbeiten von Michel de Certeau und Stuart Hall anführt. Aus diskursanalytischer Sicht löste das breite Medienecho von *Am grünen Strand der Spree* keine ‚Diskussion‘ oder ‚Debatte‘ aus – die Rezensent:innen schrieben ihre Texte, ohne aufeinander Bezug zu nehmen. Im Kontext des *affective turn* stellt sich allerdings die Frage, wie einzelne Kulturtexte und -bilder wirken und – vor allem – welche Reaktionen sie auslösen. Diese Reaktionen sollen im Folgenden untersucht werden.

Entgegen den Vermutungen von Norman Ächtler führte das Buch zu keiner sichtbaren „Irritation“ des bundesrepublikanischen Diskurses. Die elfseitige Passage über das Massaker von Orscha wurde von den Leser:innen weitgehend überlesen bzw. verschwiegen. Fangen wir mit den Leserbriefen an: Sie beschränkten sich in der Regel auf allgemeine Worte der Anerkennung oder Nachfragen zu bestimmten Stellen. Der Großteil der Korrespondenz bestand aus mehr oder weniger ausführlichen Lobreden über die gelungene Darstellung Berlins in der Rahmenhandlung, die glaubhafte Konstruktion der Protagonist:innen sowie die beachtenswerte Komposition der Geschichten. Lediglich ein Leser ‚bedankte‘ sich für die „Nestbeschmutzung“ und eine Leserin aus Ost-Berlin verglich das erste Kapitel mit dem antifaschistischen Diskurs der DDR (Leser:innen, Briefe an Scholz vom 20. Mai und 1. Oktober 1956). Als Ausnahme muss auch die Forderung eines Referenten auf dem Kongress der Deutschen Volksbibliothekare in Essen gewertet werden, der angesichts des „kontroversen“ Inhalts die Einstellung der Buchauslieferung forderte (Schwerbrock). Meist blieb unklar, worauf sich die Meinungen bezogen. Die Lyrikerin, Übersetzerin und Journalistin Alix Rohde-Liebenau schrieb etwa: „*Am grünen Strand der Spree* ist das einzige authentische Buch dieser Zeiten. Ich möchte fast sagen, dass Sie mit diesem Buch Ihr Leben verschenkt haben.“ (Rohde-Liebenau, Brief an Scholz vom 2. Mai 1956) Ob die Autorin das Buch als Ganzes, den Plauderton in der Rahmenhandlung, das Tagebuch von Wilms oder eine andere Stelle meinte, ist nur schwer zu sagen. Auch Pitt Severin aus der Redaktion der *Quick* schrieb seinem Freund Scholz, dass ihn das Buch „erschütterte“. Es ist nur anzunehmen, dass damit die Beschreibung des Massakers gemeint war, zumal die *Quick* eines jener Medien war, die regelmäßig Fortsetzungsromane über heldenhafte Soldaten druckten (Schorntsheimer). Das

Kapitel blieb selbst von Felicitas Wild, geb. Lourié – die Vorbildfigur für Ruth Esther Loria, unkommentiert, obwohl sie sich den Roman kurz nach seiner Veröffentlichung zuschicken ließ. Erst einige Jahre später ging sie sehr allgemein auf die Passage ein, als sie versuchte, Scholz zu einer Stellungnahme gegen die antisemitische Schmierwelle von 1959/60 zu überreden (Wild).

Obwohl die Schilderung der Erschießungsszene kaum nennenswerte Reaktionen hervorrief, wurde dem Tagebuch eine hohe Authentizität zugesprochen. Unter den Briefen, die Scholz erhielt, befinden sich einige, die von Müttern gefallener Soldaten verfasst wurden. Für sie hatte das Tagebuch von Wilms einen dokumentarischen Wert, mithilfe dessen sie sich erhofften, mehr über das Schicksal ihrer Söhne zu erfahren. Eine von ihnen schrieb: „Dieser Gedanke, daß der Name [...] gleich fallen müsste, war beim Lesen so blitzschnell aufgetaucht und beim Umblättern der Seite eigentlich schon wieder vergessen gewesen. Umso stärker traf mich dann die Tatsache, daß auf der anderen Seite plötzlich wirklich zweimal hintereinander dieser Name stand.“ (Leserin. Brief an Scholz vom 24. Juli 1956) Eine Antwort von Scholz ist nicht erhalten, doch angesichts der Anzahl deutscher Soldaten im Ostfeldzug wird es sich wohl um eine zufällige Übereinstimmung der Namen gehandelt haben. Eine andere Frau erkannte den Ortsnamen wieder, wo ihr Sohn als vermisst gemeldet worden war, und wollte wissen, ob Scholz ihn kannte. Andere Leserinnen berichteten dem Schriftsteller von den Kriegserlebnissen ihrer gefallenen Söhne und fragten, ob er ihre Geschichten nicht als Stoff für ein nächstes Buch nutzen wolle. Wenn auch die Mütter sichtlich aus Verzweiflung handelten, lagen sie mit ihrer Vermutung, dass der Roman auf den eigenen Kriegserlebnissen des Autors basiere, nicht ganz falsch. Auch die ehemaligen Kameraden von Scholz, die sich in dem Buch wiedererkannten, zeigten sich ob ihrer literarischen Verewigung zufrieden – und das obwohl einer von ihnen in der Romanhandlung ums Leben kommt.

Auch in der Tages- und Wochenpresse fand die Beschreibung des Massakers fast keine Beachtung. Kaum ein Kritiker widmete dem Tagebuch von Wilms mehr als zwei Sätze. Die Liste der Rezensionen eröffnete am 20. Oktober 1955 Hans Schwab-Felisch in der *Zeit*. In seiner Zusammenfassung des Buches äußerte er sich sehr positiv über die Komposition und die Rahmenhandlung, ging auf die erste Geschichte aber nur in wenig sagenden Worten ein: „Scheußlichkeiten und Verbrechen und die Hilflosigkeit, der Irrtum des Pflichteifers und seine Tragik, Anstand und Bössartigkeit, Trauer, viel Trauer.“ Werner Wilk vom *Tagesspiegel* erwähnte das Massaker nicht einmal ansatzweise. Starkritiker wie Friedrich Luft oder Karl Korn folgten dem Beispiel dieser Schewigerhetorik. In einer sehr allgemeinen Formulierung schrieb ersterer für die *Welt*: „Da steht unversehens eine ganze arge Epoche des doppelten Gewissens wieder auf, ein Dilemma in Feldgrau [...] Plötzlich atmet man tiefer. Unversehens tippt der Autor an eine Wirklichkeit.

Schicksal stöhnt auf, und man hört unter Berliner Edeljargon und Remidemi plötzlich die Stille der Wahrheit.“ Luft lobte Scholz hauptsächlich dafür, dass er „den Jargon getroffen“ habe („Das große Berliner Palaver“). Korn wiederum widmete dem Massaker in seiner ansonsten recht umfangreichen Rezension nur einen Satz: „Es endet damit, daß der arme Gefreite Wilms, von Angst und Gewissensnot gehetzt, Zeuge einer jener gräßlichen Szenen der Judenerschießung im Osten wird.“ (Korn, „Berliner Dekameron“) In der lokalen Presse lassen sich ebenfalls nur vereinzelte Hinweise auf die Beschreibung des Massakers finden. Die meisten dieser Besprechungen konzentrierten sich vor allem auf die Gespräche in der Bar als auf die einzelnen Episoden, so etwa im *Forum* – hier stellvertretend für andere Zeitschriften: „Vier Männer, Mitglieder eines Berliner Jockey Clubs, treffen sich nach Krieg und Gefangenschaft in den Ruinen von Berlin wieder. Vier Übriggebliebene, deren Schicksal das von Millionen repräsentiert.“

Dieser allgemeine Ton dominierte die übrigen Rezensionen. Obwohl Scholz zahlreiche Rechtfertigungsnarrative eingebaut hatte, die eine Diskussion der Beschreibung des Massakers ermöglicht hätten, wurde es kaum thematisiert. Ein Ausnahmebeispiel war die Rezension von Richard Biedrzyński in der *Stuttgarter Zeitung*, in der er zur Erschießungsszene zwar nicht explizit Stellung nahm, aber umfangreich daraus zitierte. Die ausbleibenden Reaktionen können als Zeichen für Sprachlosigkeit, stillschweigende Akzeptanz oder Desinteresse an diesem Thema gedeutet werden. Da sich Aussagen, die es nicht gibt, nur schwer analysieren lassen, entzieht sich diese Modalität einer näheren Untersuchung. Insgesamt 130 Ausschnitte aus deutschen, österreichischen und schweizerischen Zeitungen und Magazinen befinden sich im Hans Scholz Archiv in der Akademie der Künste in Berlin. Lediglich neunzehn davon kommentieren die Beschreibung des Massakers. Die *Ostfriesen-Zeitung* schrieb: „Da wird ein Kriegstagebuch aus dem Polenfeldzug verlesen, heitere und bedenklich stimmende schwere Stunden werden lebendig. Es ist nicht alles erfreulich zu lesen, was da fast brutal nüchtern über Judenvernichtungen berichtet wird, manche Wehrmachtseinrichtung auch recht einseitig dargestellt.“ (Fd) Das *Wiesbadener Tageblatt* notierte: „Ein düsterer Bericht, der doch zugleich lösend wirkt.“ In der Hörfunkbesprechung des NWDR wurde das Buch mit folgenden Worten empfohlen: „Das reicht vom Lieblichsten bis zum Finstersten, vom Blick mitten in das grausige Medusenantlitz dieses Jahrhunderts bis zum tröstlichen Widerschein einer höheren Heiterkeit.“ (Rittermann)¹⁵ Diese äußerst kurzen Kommentare erwähnen das Tagebuch meist vor

15 Von außerordentlichem Interesse ist hier die Verwendung der Medusa-Metapher, die Siegfried Kracauer wenige Jahre später in seiner *Theorie des Films* zum Ausgangspunkt der Reflexion über

dem Hintergrund des Gesamtwerks. Das Thema der Vernichtung der Jüd:innen schien denkbar unbequem, aber keine Überraschung zu sein. Keinesfalls aber zeugen diese knappen Texte von einer gesellschaftlichen „Irritation“.

Es fällt auf, dass sich große überregionale Zeitungen wie die *Zeit*, der *Tagespiegel*, die *FAZ* oder die *Süddeutsche Zeitung* bereits in den ersten Monaten nach Erscheinen des Romans zu Wort meldeten. Auf diese Weise erreichte das Buch in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit eine gewisse Präsenz, die durch weitere Besprechungen in der Lokalpresse verstärkt wurde. Im März 1956 wurde Scholz schließlich der Fontane-Preis verliehen. Im Urteil des Preisgerichts, dem u. a. Literaturkritiker angehörten, die zuvor das Buch rezensiert hatten, wurde die Beschreibung des Massakers nicht erwähnt. Als ausschlaggebend wurden stattdessen Scholz' Stil, seine Schilderung der Westberliner Atmosphäre in der Rahmenhandlung sowie die geschickte Verknüpfung von sieben scheinbar unterschiedlichen Geschichten in einem Werk angegeben (Preisgericht). Unter den Dokumenten der Jury findet sich allerdings auch die ebenso enthusiastische wie umfangreiche Rezension des Schweizer Kritikers Arnold Künzli („Symposion an der Spree“), der ausführlich aus dem Tagebuch von Wilms zitierte. Der Preis löste eine neue Welle von Empfehlungen in zahlreichen Lokalzeitungen aus, in deren Zuge Christa Rotzoll auch das besagte Gespräch mit Scholz für den *Spiegel* führte („Boccaccio in der Bar“). Die meisten Rezensent:innen werden das Buch wahrscheinlich aber nur ‚überflogen‘ haben, denn in der Regel paraphrasierten sie lediglich den Ankündigungstext des Verlags mehr oder weniger wortgetreu. Das Massaker war darin nicht erwähnt gewesen.

Im Sommer 1956 druckte die *FAZ* den Roman ab. Glaubt man dem Ankündigungstext, muss es Scholz' erzählerische Leistung gewesen sein, die Mitherausgeber Karl Korn dazu veranlasst hatte, *Am grünen Strand der Spree* in das Feuilleton aufzunehmen: „Diese Chronik ist so persönlich erlebt, so überraschend aus den merkwürdigsten Begebenheiten komponiert, so echt und so jugendlich frisch, so elegant und so wahrhaftig erzählt, daß man die Zeit, die wir alle mehr oder weniger durchgemacht haben, unversehens neu erlebt.“ (Korn, „Unser neuer Roman“) Korn versprach also ein authentisches Erlebnis, das selbst von Zeitzeugen angenommen werden würde. Ob die Leser:innen die Lektüre auch so wahrnahmen, kann nicht mehr verifiziert werden, da zwar einige Leserbriefe bei der *FAZ* eingingen, aber weder veröffentlicht noch aufbewahrt wurden. Nach dem Abdruck des Feuilletonromans erschienen weitere Besprechungen in Kultur- und Parteizeitschriften. Wenn auch die Autor:innen dieser Texte nicht verraten, ob sie

das Verhältnis zwischen Film und Realität machte. Indirekt stellte dieser Abschnitt eine der ersten Theorien der (Un)darstellbarkeit des Holocaust dar (Koch und Gaines).

die Zeitungsfassung oder das Buch lasen, so lässt die zeitliche Abfolge vermuten, dass der Abdruck in der *FAZ* durchaus eine Rolle für die durchgängige Präsenz des Romans in der Öffentlichkeit des Jahres 1956 spielte.

Unter den Reaktionen auf den Feuilletonroman finden sich auch solche, die von den Zeitungsorganen der SPD veröffentlicht wurden. Sie sind insofern bedeutend, als sie unmittelbar auf das Tagebuch von Wilms aufmerksam machen und das politische Potenzial der Schilderung des Massakers von Orscha offenlegen. Den sozialdemokratischen Kommentatoren gelang es jedoch nicht, aus dem Buch ein Politikum zu machen, zumal ihre Meinungen allzu sehr auseinander gingen. Die *Europäische Zeitung*, das SPD-nahe Blatt der „jungen Generation“, zitierte ebenso enthusiastisch wie ausführlich aus dem Tagebuch und nannte es eine „Mahnung“. Demgegenüber entrüstete sich der Kommentator der Parteizeitung *Vorwärts* über die Unbesonnenheit der Männer in der Jockey Bar in Bezug auf den Nationalsozialismus und kritisierte Sätze aus der Rahmenhandlung wie: „Wenn’s nach mir gegangen wäre, ich hätte überhaupt nur einen generellen Schlußstrich unter das gesamte Naziwesen gezogen, grundsätzlich nicht gefragt und von jeglichen Maßnahmen abgesehen.“ (J.F.W)

Die mit Abstand umfangreichsten Besprechungen des Tagebuchs von Wilms erschienen Ende 1956 und Anfang 1957, also fast anderthalb Jahre nach der Erstveröffentlichung von *Am grünen Strand der Spree*. Joachim Kaiser und Helmut Kreuzer nahmen in *Texte und Zeichen* respektive in den *Frankfurter Heften* vermutlich Bezug auf die Fassung der *FAZ*, denn in den recht detaillierten Inhaltsangaben fehlt die Episode aus dem amerikanischen Kriegsgefangenenlager, die aus der Zeitungsausgabe gekürzt wurde. Kaiser – wohlgemerkt ein Mitglied der Gruppe 47 – hatte am Tagebuch von Wilms Folgendes zu beanstanden:

Der Tagebuchschreiber berichtet, was polnischen und russischen Juden von den Deutschen angetan wurde, er selbst leistete sich kleine Aktionen des Mitleids. [...] Wilms, so heißt der Tagebuchschreiber, bleibt nur ein Zuschauer. 1939 hat er eine Jüdin geliebt und verlassen, ein unklares Schuldgefühl erfüllt ihn nun, und wie eine Buße nimmt er es auf sich, den Massenerschießungen des SD zuzuschauen. Aber er kann nicht mehr tun, als hilflos wütend fortzurennen, damit der SD den lästigen Zeugen nicht erwischt, auch er findet trotz allem keine andere Lösung, als, wenn auch mit schlechtem Gewissen, weiter ein Soldat des Führers zu sein. (Kaiser 538 – 539)

Interessanterweise schreibt Kaiser von „Massenerschießungen des SD“ – die lettischen Schützen scheint er übersehen zu haben. Hier ist allerdings anzumerken, dass die Struktur der Einsatzgruppen und die Zuständigkeit des SD Mitte der 1950er Jahre keinesfalls zum Allgemeinwissen gehörten. Kaiser projizierte hier also seine guten Kenntnisse der jüngsten Geschichte auf das Tagebuch von Wilms. Auf eigene Erfahrung konnte er sich dabei nicht berufen, da er erst 1928 zur Welt

gekommen war und am Ostfeldzug nicht teilgenommen hatte. Er war nicht Teil der Erinnerungsgemeinschaft der Kriegsveteranen, sondern repräsentierte gewissermaßen die Nachkriegsgeneration. Im weiteren Verlauf seiner langen Besprechung konzentriert Kaiser seine Kritik – wie andere Rezensent:innen – auf die Rahmenhandlung. Im Gegensatz zu den meisten seiner Vorgänger beurteilt Kaiser die Gespräche in der Jockey Bar jedoch äußerst kritisch. Er wirft den Teilnehmern der Runde Zynismus vor und bemängelt die Verknüpfung des lockeren Tons mit ernstesten Themen: „Da war ein böser Krieg, in dem lauter feine Kerle verwickelt wurden, sie kamen alle in ein scheußliches Schlamassel, aber sie verloren nicht den Humor und das gute Herz.“ (Kaiser 540) In einer späteren Radiosendung nannte er *Am grünen Strand der Spree* sogar als Beispiel für die Kulturindustrie im Sinne Adornos und Horkheimers (Bf.).

Der damals frisch promovierte Literaturwissenschaftler Kreuzer ging in seiner Kritik noch weiter. In den *Frankfurter Heften* widmete er dem Tagebuch von Wilms etwa zwei Drittel seiner ausführlichen Rezension, die sich über fünf dicht bedruckte Seiten erstreckte. Sein Ausgangspunkt ist der unerwartete Erfolg des Romans angesichts der Tatsache, dass er sich mit den „heikelsten zeitgeschichtlichen Themen“ auseinandersetzt. „Die Frage nach den Ursachen dieses Sachverhalts ist lautgeworden,“ schreibt Kreuzer (57), nur blieb sie unbeantwortet, denn es fand keine öffentliche Debatte über das Tagebuch statt. Wenn also der Literaturwissenschaftler behauptet, das Thema sei „lautgeworden“, können wir nur annehmen, dass er damit Diskussionen innerhalb des akademischen Feldes meinte. Womöglich unterhielten sich Germanist:innen im Wintersemester 1956/57 auf Konferenzen, Seminaren und am Mittagstisch über das Buch von Scholz, zumal viele von ihnen in der vorangegangenen Sommerpause den Feuilletonroman in der *FAZ* gelesen haben dürften. Diese mutmaßlichen Gespräche mündeten aber in keine wissenschaftliche Publikation – zumal sich die damalige Germanistik bekanntlich auf den literarischen Kanon konzentrierte (Hempel-Küter 132–133). Unser Zugang zu diesem unterschwelligen Diskurs, der sich womöglich ‚subkutan‘, d. h. unterhalb der Oberfläche der Medienöffentlichkeit entwickelte, ist daher nur sehr begrenzt. Könnten wir die damaligen Gespräche der Germanist:innen oder gar ihre Diskussionen mit ihren Studierenden heute belauschen, würde sich daraus vermutlich ein noch komplexeres Bild der ‚Schwingungen‘ innerhalb der Erinnerungskultur ergeben.

Kreuzer kritisiert die Kurzsichtigkeit des Großteils der Rezensent:innen und solidarisiert sich mit Kaiser in seinem negativen Urteil über *Am grünen Strand der Spree*. Ähnlich wie der Literaturkritiker der Gruppe 47 stellt er Wilms' Motivation infrage: „[Er] wird ohnmächtiger Zeuge einer Massenerschießung. Sein Abscheu und sein Mitleid [...] rechtfertigen seine Machtlosigkeit, entlasten ihn und mit ihm den Leser.“ (Kreuzer 58) Polemisch führt Kreuzer fort: „Wer schlägt die Juden?

Antwort: die Juden. [...] Wer war Antisemit? [...] Antwort: die Anderen. [...] Wer mordet: Antwort: lettische Zivilisten.“ (Kreuzer 58–59) Während Kaiser die Letten offenbar übersah und von „Massenerschießungen des SD“ schrieb, erkennt Kreuzer die zentrale Problemstelle des Tagebuchs:

Es ist gleichgültig, ob die Einzelzüge des Bildes, das Scholz entwirft, für sich genommen faktisch möglich waren oder nicht. Entscheidend ist, daß die Methode, nach der Scholz diese Züge absichtsvoll arrangiert, unvermerkt ein falsches ‚Klima‘ schafft und dem Leser ein verlogenes Gesamtbild suggeriert. [...] Die Vernichtungsaktionen des letzten Krieges sind kein Gegenstand für einen Unterhaltungsroman, in dem die Sektpfropfen knallen. (Kreuzer 59)

Mit Ausnahme von Joachim Kaiser und später Ruth Klüger bemängelte niemand mehr dieses „Klima“, was darauf schließen lässt, dass sich die meisten Leser:innen und Rezensent:innen an der Darstellung des von den Letten verübten Mordes nicht weiter störten – sie hielten dieses Bild für authentisch. Trotz ihrer harten, aber präzise argumentierten Kritik lösten weder Kaiser noch Kreuzer eine Debatte aus. Scholz reagierte auf die beiden kritischen Rezensionen gelassen, und im Verlag gingen vereinzelte Briefe ein, die den Autor verteidigten. Auch darauf ging Kreuzer ein:

Es befällt einen der Verdacht, daß der Siegeszug des Scholzchen Buches nur möglich wurde, weil es nicht nur Vorzüge, sondern auch bestimmte Mängel aufweist, die einer bestimmten Schicht des Publikums besonders teuer sind: es umgeht oder verfälscht wesentliche Probleme und Phänomene und hat einen kräftigen Stich ins Kitschige. (Kreuzer 57)

Mehr oder weniger direkt kommentiert der Kritiker nicht nur den Roman, sondern auch den ‚Erwartungshorizont‘ der deutschen Leser:innen und Rezensent:innen, die das Tagebuch von Wilms übersehen (wollten) bzw. es in seiner Form akzeptierten. Die fehlende Reaktion sowohl der Rezensent:innen als auch der Protagonisten in der Rahmenhandlung kann zweifach gedeutet werden. Einerseits signalisiert sie die von der affektiven Wirkung des Tagebuchs ausgelöste Sprachlosigkeit; andererseits kann es sich um Gleichgültigkeit handeln. Eine „Irritation“ löste das Buch allenfalls bei den ‚professionellsten‘ Leser:innen wie Kaiser, Kreuzer und Klüger aus. Konnten sich die meisten Rezipient:innen mit dem Tagebuchschreiber scheinbar gut identifizieren, so warf die literarische Elite dem Text mangelnde Authentizität vor. Die Frage, ob eine weitgehend selbstkritische literarische Abrechnung mit den deutschen Kriegsverbrechen, wie sie Kreuzer forderte, damals überhaupt hätte publiziert werden können, bleibt offen.

In vollem Umfang offenbarten sich die diskursiven Spannungen und erinnerungskulturellen Schwingungen schließlich anlässlich der Verleihung des Heinrich-Stahl-Preises der jüdischen Gemeinde in Berlin an Scholz im April 1960.

Scheinbar war es dem Schriftsteller doch gelungen, einen Dialog zwischen Tätern und Opfern zu initiieren. Mit dem Preis wurden Persönlichkeiten geehrt, „die sich um die jüdische Gemeinschaft in Deutschland seit 1945 verdient gemacht hatten“ (Riffel 45).¹⁶ Die Feierlichkeiten fanden nur wenige Schritte von Scholz' Wohnung statt, im Sitz der jüdischen Gemeinde in der Fasanenstraße, wo einst seine Freundin Felicitas Lourié die Synagoge besucht hatte. Nachdem die Nationalsozialisten 1938 die Synagoge zerstört hatten, wurde das Gebäude kurz vor Scholz' Ehrung neu eingeweiht. Heinz Galinski, der Vorsitzende der Gemeinde, würdigte den Autor für „seine rücksichtlose Darstellung des Grauens, die für eine menschlichere Zukunft gewirkt und damit auch dem Wunsch der 30.000 Juden in Deutschland gedient hatte“ (zit. n. Anonym, „Berliner Senat“). Die jüdische Presse ergänzte, Scholz würde die Juden „nicht in den Schleier des Vergessens hüllen“ und zerre „mit schriftstellerischer Gewandtheit an dem Gewissen jener, welche die jüngste Vergangenheit mit einer leichtfertigen Handbewegung aus dem Wege räumen möchten“ (Ben Arie). Trotz des großen Lobes der jüdischen Leser:innen in Deutschland und Israel mangelte es Scholz an Takt, es auch würdevoll zu erwidern. In einem Interview mit dem *Tagesspiegel* ließ er etwa verlautbaren, es gehe „in seinem schriftstellerischen Werk um die Deutschen, da es hoffentlich nicht mehr nötig sei, um das Schicksal der Jüd:innen in Deutschland besorgt zu sein. Erste Aufgabe für uns Deutsche sei eine Selbstanalyse durch Wahrhaftigkeit.“ (E.R.) Zwar gibt der Aufruf zur „Selbstanalyse“ an sich keinen Anlass zur Kritik – die Unbekümmertheit in Bezug auf die Jüd:innen aber, die Scholz hier wenige Wochen nach dem Höhepunkt der Antisemitismuswelle von 1959/60 äußerte, war mindestens ein Fauxpas.

Ungeachtet von Scholz' unangemessenen Äußerungen nach seiner Würdigung, die ebenfalls keinerlei weitere Reaktionen hervorriefen, zeugt die Verleihung des Heinrich-Stahl-Preises an den Schriftsteller von einer zunehmenden Dialogbereitschaft in der Bundesrepublik. In der Anerkennung seiner Leistung durch jüdische Leser:innen werden auch die ‚Schwingungen‘ der Erinnerungskultur sichtbar. Durchaus problematische Inhalte, auf die Kaiser oder Kreuzer hinwiesen, würdigten die Überlebenden des Holocaust in der Adenauerära als ein Zeichen der Annäherung. In diesem Sinne konnten sie Scholz dafür auszeichnen, die bundesrepublikanische Öffentlichkeit auf das dramatische Schicksal der Jüd:innen aufmerksam und die Abwesenheit dieser Opfergruppe im gesellschaftlichen Diskurs sichtbar gemacht zu haben (Puszkas 323).

¹⁶ Benannt war die Auszeichnung nach dem ehemaligen Vorsitzenden der jüdischen Gemeinde in Berlin, der diese Funktion von 1933 bis zu seiner Deportation nach Theresienstadt 1942 ausgeübt hatte.

Die gestraffte Vertonung

Der Erfolg des Buches führte schließlich zur Entstehung des Hörspiels. Aufgrund der vergleichsweise schlechteren Quellenlage im Historischen Archiv SWR und der begrenzten Rezeption des Hörspiels fällt seine Analyse im Vergleich zu Roman und Fernsehfilm weniger ausführlich aus. Dies entspricht allerdings nicht der Stellung der Radioinszenierung in der Geschichte von *Am grünen Strand der Spree*. Denn obwohl sie in der Öffentlichkeit verhältnismäßig wenig Beachtung fand, spielte sie für den Werdegang des Medienkomplexes – vom Roman zum Fernsehfilm – eine herausragende Rolle. Das Hörspiel war gewissermaßen ein notwendiges Intermezzo für die spätere Verfilmung.

Die erste Hörspielfolge – *Einer fehlt in der Runde* – wurde am 21. August 1956 im SWF1 gesendet und ein halbes Jahr später als eigenständige Sendung unter dem Titel *Das Tagebuch des Jürgen Wilms* wiederholt. Obgleich sich das Genre des Episodenromans gut für eine fünfteilige Sendereihe eignete, musste die Vorlage selbstverständlich stark überarbeitet werden. Gemeinsam mit dem Dramaturgen Manfred Häberlen schrieb Scholz das Drehbuch und übernahm, unter der Regie von Gert Westphal, auch die Rolle von Hans Schott – dem Veranstalter des Männerabends in der Bar. Beides betonte der Südwestfunk [SWF] mit Nachdruck (Presse und Information vom 23. Juli 1956). Nachdem der Schriftsteller wenige Monate zuvor dem *Spiegel* erzählt hatte, er habe sich beim Schreiben des Romans darauf bezogen, was er auch selbst gesehen habe (Anonym, „Boccaccio in der Bar“), stellte seine Beteiligung am Hörspiel eine weitere Authentisierungsstrategie dar. Seine Stimme vermittelte nun zwischen der Jockey Bar und den Hörer:innen. Da Authentizität im Hörfunk auf dem Verhältnis zwischen Sprecher und Text beruhe – so der Radioforscher Alexander Badenoch (80) –, konnte die Hörfunkinszenierung auf diese Weise den Eindruck erwecken, als handle es sich in vielerlei Hinsicht um eine persönlich erlebte Geschichte des Schriftstellers.

Gleichzeitig spielt für den Authentizitätseffekt sowie für die affektive Wirkung von Radiosendungen der Bezug zu den Hörer:innen eine wesentliche Rolle – etwa durch die Erzeugung einer gewissen Intimität, insbesondere, wenn schwierige Themen angesprochen werden. In dieser Hinsicht eignete sich das monologisch und in erster Person verfasste, fiktionale Tagebuch eines Soldaten, der die Erlebnisse vieler Männer seiner Generation repräsentierte, gut für eine Hörfunkadaption. Diesen Zusammenhang zwischen Hörsinn, Innerlichkeit und Erinnerung betont Manuela Gerlof (11) mit Verweis auf die 1954 von Erwin Wickert vorgelegte, produktive Theorie der „inneren Bühne“, die auf der Vorstellungskraft der Hörer:innen beruht. Vor diesem Hintergrund prägte das Hörspiel der 1950er Jahre ein „Wortkult“ (Siegert 290) – insbesondere im sogenannten literarischen Hörspiel, das in der Nachkriegszeit u. a. auf der Grundlage von Texten von Günter

Eich, Friedrich Dürrenmatt oder Ingeborg Bachmann entwickelt wurde, in dem die Sprache im Vordergrund stand, während andere Geräusche seltener vorkamen. Klingelte das Telefon, hupte ein Auto oder klapperte das Besteck, so waren das in der Regel keine Geräuschkulissen, sondern vereinzelt eingesetzte Symbolfiguren, die Wichtiges zu bedeuten bzw. vorzuheben hatten. Der Verzicht auf Alltagsklänge charakterisiert auch das Werk von Westphal (Siegert 290–291), dessen Hörspiele „vom Wort getragen [sind], die Dialoge bis in die sublimsten Schwingungen durchgearbeitet, und selbst das scheinbar nebensächlichste Geräusch hat dramaturgisch einen Sinn“ (Alt).



Abb. 9: Aufnahmen für den ersten Teil des Hörspiels *Am grünen Strand der Spree* beim SWF in Baden-Baden, 1956. Von links nach rechts: Else Hackenberg (Sekretärin), Regisseur Gert Westphal (Dr. Brabender) und Autor und Darsteller Hans Scholz (Schott). ©SWR/Hans Westphal.

Wie eine Fotografie von den Aufnahmen in Baden-Baden belegt (Abb. 9), arbeiteten die Sprecher – mit Ausnahme einer Frau handelte es sich allesamt um Männerrollen – in *Am grünen Strand der Spree* mit Requisiten. Auf dem Bild sehen wir, wie Gert Westphal und Hans Scholz die Szene des Telefongesprächs spielen, in der sich die Männer zum Abend in der Jockey Bar verabreden: Sie halten sich Telefonhörer ans Ohr, und die Sekretärin, die das Gespräch unterbricht, um ein Dokument unterschreiben zu lassen, kommt mit einer Mappe hinzu, auf der Westphal dann seine Unterschrift setzt. Handelt es sich auch um eine im Theater

gewöhnliche Spieltechnik, sind im fertigen Hörspiel natürlich weder die Telefonhörer noch die Dokumentenmappe zu sehen (bzw. zu hören). Die Sprecher hätten sich bequem ans Mikrofon setzen und den Text mit viel geringerem Aufwand vorlesen können. Dieses Verfahren ermöglichte es hingegen, dass sich die Schauspieler möglichst intensiv in ihre Rollen hineinversetzen konnten – zumal Scholz auch über keine schauspielerische Ausbildung verfügte. Möglicherweise hätte das Einspielen des Drehbuchtextes ohne Einsatz von Requisiten und Bühnenbild nicht überzeugend genug gewirkt. Es geht also um den Effekt des ‚Authentischen‘, worin Gustav Frank (164) in seiner Interpretation von *Am grünen Strand der Spree* eine Abkehr vom anspruchsvollen, literarischen Hörspiel erkennt.

Ungeachtet der Verwendung von Requisiten blieb Westphal der Ästhetik der „Geräuscharm“ (Siegert 290) treu. In seiner Analyse zeigt Frank auf, dass das Hörspiel paradoxerweise weniger Geräusche enthält als die literarische Vorlage, in der zahlreiche Onomatopöien zum Einsatz kommen. Dazu gehören Hinweise auf Musik, Klänge aus der Bar, Schüsse, Schreie, Flugzeuglärm usw. Nur wenige davon sind in die Radioinszenierung eingeflossen. Hieran zeigt sich, dass die Beschreibung des Massakers

am radikalsten den Mitteln des ‚literarischen Hörspiels‘ unterworfen wird: Kein ‚Lärm‘ darf eindringen, kaum sind noch Schnitte oder Brüche bemerkbar [...], kein Hinweis mehr auf die Medialität und ihre Funktion. Was stattdessen laut wird, ist die Stimme eines individuellen Gewissens. (Frank 167)

Die akustische Dominanz der Sprache liegt allerdings darin begründet, dass wir es mit einem Tagebuch zu tun haben, das vorgelesen wird. Für die Rahmenhandlung komponierte Hans-Martin Majewski ein leichtes Jazzstück, den *Jockey-Bounce*. Es eröffnet alle Folgen von *Am grünen Strand der Spree* und ertönt fast jedes Mal im Hintergrund, wenn sich die Männer in der Bar unterhalten. Die Melodie signalisiert auf unaufdringliche Weise die Übergänge zwischen der Rahmenhandlung und den einzelnen Geschichten. Die erste Überleitung von der Rahmenhandlung in die Diegese des Tagebuchs verläuft dabei fließend: Wir hören zunächst das Telefongespräch zwischen Schott und Brabender, die über die Heimkehr von Lepsius sprechen und den Abend planen. Die nächste Szene findet in der Bar statt, wo Lepsius von seiner Begegnung mit Wilms im Kriegsgefangenenlager berichtet und anschließend aus dem Tagebuch vorliest. Die Begegnung im Kriegsgefangenenlager beinhaltet einen kurzen Dialog zwischen Lepsius und Wilms, so dass wir beide Stimmen hören. Hier wechselt die Vorleserrolle von Lepsius auf Wilms. Für das Hörspiel stellten Scholz und Häberlen die ursprüngliche Reihenfolge der Szenen wieder her, die vom Verlag noch in letzter Minute geändert worden war – statt nach dem Telefongespräch direkt in das Tagebuch

einzu steigen und erst während des Vorlesens in die Bar zu wechseln, hören wir die Geschichte nun in beinahe chronologischer Reihenfolge.

Die Änderungen für die Hörfunkadaption beinhalteten Kürzungen, Straffungen und Verschiebungen – ergänzt wurde hingegen kaum etwas. Die Zeit- und Ortsangaben werden jeweils vorgelesen, so dass der Tagebuchcharakter gewahrt wird. Nach den Etappen in Maciejowice, Góra Kalwaria, Garwolin und Brest-Litowsk gelangt Wilms nach Orscha. Während sich Wilms im Roman an Ruth Esther erinnert und gleichzeitig den Mord an den Jüd:innen beobachtet, werden diese zwei Ebenen im Hörspiel voneinander getrennt. Die Beschreibung des Massakers wird nur einmal durch einen längeren Gedanken an Ruth Esther unterbrochen. Diese Kondensierung in eine nun stringendere Erzählung entfernt es allerdings – nach den Kriterien von Jörn Rüsen (248–250) – von der historischen Authentizität, denn die narrative Kohärenz wird hier durch eine Trennung des Vergangenen vom Gegenwärtigen hergestellt. Gerade diese Sperrigkeit kann und muss Rüsen zufolge narrativ zum Ausdruck gebracht werden, wenn über den Holocaust erzählt wird. Nur so können die Grenzen des Erzählens und die Unerzählbarkeit des Holocaust markiert werden – unabhängig davon, ob es sich um historiografische oder um künstlerische Narrative handelt. Diese Auffassung steht ganz im Sinne des *affective turns*. Insbesondere Ernst van Alphen und Ruth Leys vertreten den Standpunkt, dass der Holocaust durch einen geordneten Diskurs prinzipiell nicht zu erfassen sei. Während das Buch die Erfahrung von Wilms hauptsächlich durch Leerstellen und Brüche in der Erzählung vermittelt, wirkt das Hörspiel durch seine geordnete Form weniger affektiv, obwohl gerade das Radio als Medium geeignet gewesen wäre, ein Gefühl von Nähe und Intimität zu erzeugen.

Ebenso tragen die zahlreichen Straffungen zur Minderung der affektiven Wirkung bei. Zu den gestrichenen Fragmenten gehört beispielsweise Wilms' Bemerkung über das Stapeln der Opfer. Die Hörer:innen erfahren weder, wie viele Jüd:innen ermordet wurden, noch, dass sie sich erst ihrer Kleidung hatten entledigen müssen. Konsequenterweise erscheint daher, dass auch die Szene der Leichenbergung in Brest-Litowsk wesentlich kürzer ausfällt als im Buch. Nach den ersten Sätzen bricht der Bericht kurz ab, und die Stimme von Lepsius lässt vernehmen: „Hier ist die Seite abgerissen.“ Wir erfahren nicht, dass Wilms' Fotoapparat kurz darauf zerstört wird, was ebenfalls von narrativer Stringenz zeugt, denn das Motiv des Fotografierens kommt im Hörspiel gar nicht vor. Entfaltet sich das synästhetische Potenzial des Romans hauptsächlich an der Schnittstelle zwischen Text und Bild, so weist das Hörspiel weitgehend eine medienimmanente Kohärenz auf: Visuelle Motive werden größtenteils zurückgenommen, ausgewählte akustische Elemente hingegen ausgebaut. Diese Änderungen tragen schließlich dazu bei, dass die Ambivalenzen und narrativen Schwingungen, die das Tagebuch im Roman charakterisieren, im Hörspiel kaum noch präsent sind. Die Inszenierung

wirkt ‚abgerundet‘ und ‚aufpoliert‘, wodurch die Schilderung des Massakers ihre ursprünglich ‚authentische‘ Wirkung verliert.

Akustische Effekte kommen im Rahmen des Tagebuchs von Wilms erst in der Erschießungsszene zum Einsatz. Zunächst hören wir das Gespräch der Soldaten, die sich in unterschiedlichen Dialekten über die Morde an den Jüd:innen unterhalten, wobei sie mehr gegeneinander anreden als miteinander sprechen – eine bloße Aneinanderreihung von Satzketten. Die Phrasen werden langsam und deutlich artikuliert, so dass sie trotz der Dialekte verständlich bleiben. Anschließend hören wir das Geräusch eines Flugzeugs – das Motiv kommt im Buch ebenfalls vor und trennt, als Ersatz für die Zeitangabe, den Abschnitt in Brest-Litowsk von dem in Orscha. Da derartige akustische Effekte bis dahin kaum genutzt werden, sind sie als starkes Signal zu deuten: einerseits, um die Aufmerksamkeit der Hörer:innen zu wecken, und andererseits zur Herstellung des Übergangs in die nächste Szene.

Hier stehen im Drehbuch nun Regieanweisungen wie „Klagen der Juden, Einzel- und Dauerfeuer der Maschinenpistolen“ (Scholz und Häberlen 47). Die Klagen spielte Regisseur Westphal als entferntes und langes Heulen ein, bei dem kaum zu erkennen ist, ob es sich um einen menschlich erzeugten Laut oder um den Wind handelt. Passend dazu wurden vier Sätze vom Ende der Erschießungsszene an den Anfang verschoben: „Das Geschrei turnt auf der ganzen Schlange entlang. Die ganze Schlange schreit eine Weile lang vom Kopf bis zum Schwanz unten, eine wehklagende Schlange. Dann schweigt die Schlange wieder... Die Nächsten, vorwärts los“ (Scholz und Häberlen 45). Die lebendige ‚Warteschlange‘ kommt hier als Metapher zum Einsatz, mit der die wartenden Jüd:innen entmenslicht werden. Was im Roman an einer wenig exponierten Stelle stand, gewinnt durch die Umstellung der Szenen hier an Bedeutung. Neben den Schüssen sind im Hintergrund auch Stimmen zu hören, die sich an die Jüd:innen richten. Im Drehbuch ist von „Rufen der Schützen und Polizisten“ die Rede, und im Hörspiel hören wir zunächst die russischen Wörter „*bystro*, *bystro*, *dawaj*, *dawaj*“ und anschließend ihre deutschen Entsprechungen „schneller, schneller“. Zwar waren die deutschen Täter in der Lage, ihre Opfer in der Sowjetunion mit rudimentären Versatzstücken auf Russisch anzusprechen, doch suggeriert die Sprachwahl in diesem Kontext eher die Beteiligung lokaler Helfer an dem Verbrechen. Die „lettischen Zivilisten“ sind auch im Hörspiel enthalten, wenngleich Westphal Fragmente über den Antisemitismus der lokalen Bevölkerung kürzte – so kommen die antisemitischen Parolen der Kinder im Hörspiel nicht vor. Ferner konnte mit den Wörtern *bystro* und *dawaj* auch eine unterschwellige Wirkung intendiert worden sein, da sie zu jenen russischen Phrasen gehörten, die deutsche Soldaten während des Ostfeldzugs oder in der Kriegsgefangenschaft womöglich oft zu hören bekommen hatten. In Anbetracht der Tatsache, dass diese Phrasen im

Roman nicht vorkommen, ist ihre Verwendung im Hörspiel nicht als Verweis auf die literarische Vorlage zu deuten, sondern als Remedialisierung der Kriegsrealität.

Zum Ende der Erschießungsszene schildert Wilms die Ermordung des jüdischen Mädchens. Sein Monolog wird von einem einzigen, lauten Schuss unterbrochen, der den Tod des Kindes signalisiert. Auch in der Hörspielfassung wirkt diese Passage ob ihrer Überdeutlichkeit außergewöhnlich. Das Heulen, die Schreie und Schüsse im Hintergrund gehen in einen monotonen Gesang über. In dem sonst realistischen Hörspiel, in dem die Handlung stets authentisiert wird – durch Zeit- und Ortsangaben oder die korrekte Verwendung von Dialekten und Fremdsprachen – hat das melodische Stöhnen im Hintergrund eine entfremdende Wirkung. Die letzten Abschnitte der Erschießungsszene wirken wie ein Traum, so als sei das alles gar nicht geschehen. Nachdem zunächst mehrfach stilistische Mittel verwendet wurden, um die Authentizität der Darstellung hervorzuheben, erfolgt nun ein ‚Rückzug‘, der es durchaus erlaubt, das Massaker als Fantasieerzeugnis von Wilms zu deuten.

Die Rezeption des Hörspiels beschränkt sich auf vereinzelte und teils sehr widersprüchliche Besprechungen. Zum einen wird die Inszenierung als „Hörspielereignis“ (Alt) gepriesen; die *Zeit* nennt sie „hervorragend“ und die *Rheinische Post* einen „Erfolg“. Zum anderen bemängeln die Rezensent:innen die Straffungen, vor allem in der Rahmenhandlung; so behauptet etwa die *Kölnische Rundschau*: „Das Beste des Buches, das etwa in der treffsicheren Fixierung einer Stimmung, einer historischen Situation, einer bestimmten, menschlichen oder gesellschaftlichen Atmosphäre wirksam wird, ging in der Hörfolge fast völlig verloren“ (Epl.). Das *Badische Tageblatt* klagt wiederum über die Überarbeitungen des Textes, der in der Hörspielfassung an Authentizität eingebüßt habe:

Wiewohl er sich, vielfach in Dialogform gehalten, dem Funk gerade anzubieten scheint, ist die Erzählungsart von Scholz so prass von innerer Lebendigkeit, so eigenartig in ihrer inneren Form, so wenig real faßbar, daß – und man muß wieder sagen: merkwürdigerweise – Mikrophon und Lautsprecher für dieses Unfaßbare wie ein Filter wirkten und eben nur wenig mehr als das Direkte und Faßbare durchließen. (W.)

Die zeitgenössischen Rezensent:innen wurden also auf genau jene Eigenschaften des Hörspiels aufmerksam, die auch aus heutiger Perspektive ins Auge bzw. ins Ohr stechen. Obwohl das Medium großes Potenzial für ein intimes, affektgeladenes Gespräch mit den Hörer:innen barg, scheint die gestraffte Inszenierung der Romanvorlage diese Gelegenheit verpasst zu haben – ganz abgesehen davon, dass die ‚Treue‘ zur literarischen Vorlage im bundesrepublikanischen Diskurs der Nachkriegszeit als wichtigstes Bewertungskriterium einer Adaption galt (Scholz A.-M. 2).

In Anbetracht der lediglich neun vorliegenden Besprechungen des Hörspiels lässt sich kein Vergleich zu den ausführlichen Reaktionen auf das Buch ziehen,

zumal nur zwei Rezensent:innen auf das Tagebuch von Wilms hinwiesen. In der *Kölnischen Rundschau* konzentrierte sich der Autor auf die Gesprächssituation, in der über „bitterste Erinnerungen“ berichtet wird:

Wer nur Opfer des Geschehens war, will vergessen. Viele Soldaten und Gefangene, die heimkehrten, schweigen finster, wenn einer sie fragt. [...] Nicht so die Teilnehmer der feuchtföhlichen Zechrunde in der Berliner Jockey Bar. [...] Was die fünf Freunde [...] sich da zum Teil an Hand Aufzeichnungen Dritter zu berichten haben, gehört mit zu dem Gewagtesten, was aus jenen bislang berichtet wurde. (Epl.)

Der allgemeine Ton, in dem die deutschen Kriegsverbrechen zwar angedeutet, aber nicht explizit genannt werden, erinnert an die Rezensionen des Buches. Es fällt allerdings auf, dass bereits im ersten Satz von Opfern die Rede ist: Fünf Freunde treffen sich, um ihre Sorgen im Alkohol zu ertränken und sich den Kummer von der Seele zu reden. Auf diese Weise wird *Am grünen Strand der Spree* in das für die Zeit typische Opfernarrativ eingerahmt (Taberner und Berger; Niven, *Germans*; Moeller, „The Politics“; Assmann, *Der lange Schatten* 193–204). Die tatsächlichen Opfer – in diesem Fall die sowjetischen Jüd:innen – werden übergangen, während das Leid des Kriegsgefangenen und des Heimkehrers in den Vordergrund gerückt wird.

Die erweiterte Verfilmung

Nachdem der NWRV-Intendant Hanns Hartmann im Sommer 1959 die Lizenz für *Am grünen Strand der Spree* erworben und Fritz Umgelter mit der Regie beauftragt hatte, begannen die hastigen Arbeiten am Drehbuch. Zusammen mit Reinhart Müller-Freienfels teilte Umgelter den Stoff in fünf Folgen auf und folgte dabei weitgehend dem Hörspiel. Hatten Scholz und Häberlen Hesselbarths Geschichte über seine Begegnung mit der russischen Partisanin jedoch ganz gestrichen, so integrierten die Filmemacher das Motiv in ihr Drehbuch. Im Unterschied zum Hörspiel wurde die Darstellung des Massakers nicht gestrafft, sondern erheblich ausgebaut, so dass sie nun 22 von insgesamt 96 Minuten der ersten Folge umfasste.

Der Übergang zwischen der Barszene und den Aufnahmen aus dem Tagebuch von Wilms erfolgt mithilfe einer Blende. Aus dem Off liest zunächst Lepsius und dann Wilms das Tagebuch vor. Die Blende sowie die akustische Klammer, die den Wechsel zwischen zwei Welten ankündigen, gehören zu den Elementen der Filmsprache, die in der Regel Analepsen bzw. Retrospektionen markieren. In diesem Sinne vollzieht sich die Überleitung zum Tagebuch im Modus eines Erinnerungsfilms (Erll und Wodianka). Mitten in der Tagebucherzählung beginnend, in Maciejowice, beschreibt Wilms den Ort: „Der Marktplatz steigt gewölbt

und schräg an, gepflastert mit Katzenköpfen“, währenddessen die Kamera den steinigen Boden auf dem leeren Marktplatz zeigt. Weiter berichtet Wilms vom wolkenlosen Himmel, während die Kamera nach oben schwenkt und den Himmel zeigt. Diese narrative Redundanz mag irritieren, doch dient sie als Hilfsmittel, um in das Genre des Tagebuchs einzuführen. Erst nach wenigen Minuten verstummt die Stimme von Wilms – und die im Tagebuch geschilderten Ereignisse werden nun ausschließlich mit filmischen Mitteln präsentiert. Zweimal wechselt das Setting in die Bar, um anschließend wieder in den Ostfeldzug zurückzukehren. Gelegentlich spricht Wilms erneut aus dem Off, wodurch die Tagebuchform stets präsent bleibt.



Abb. 10: Wilms' Blick durch die Kamera, während er seinen Kameraden Franz Hapke fotografiert. Abbildungen 10–19 sind Screenshots aus der ersten Folge der Miniserie *Am grünen Strand der Spree*.

Sowohl im Roman als auch im Film – nicht aber im Hörspiel – wird Wilms beim Fotografieren präsentiert. In der Buchvorlage erwähnt er bereits auf den ersten zwei Seiten seines Tagebuchs achtzehn Fotografien aus Maciejowice. Während die Bilder in der Erzählung der Buchfassung nicht mehr vorhanden sind, werden sie im Fernsehfilm jeweils im Moment der Aufnahme gezeigt – der Ort Maciejowice wird zum Teil durch das Objektiv des Fotoapparates dargestellt, und die

Schnappschüsse selbst werden durch einen kurzen, eingefrorenen Moment und eine Einrahmung signalisiert (Abb. 10). Diese ‚Rekonstruktion‘ der Fotografien bedeutet allerdings den Verlust von Intermedialität und Synästhesie. Die akustischen Motive aus dem Romantext gehen natürlicherweise in den Soundtrack über, während der Schwarzweißfilm keine Hinweise auf die Farben, Gerüche oder haptische Signale gibt. Auf den textuellen Charakter des Tagebuchs wird nur in der Rahmenhandlung verwiesen, indem Hans-Joachim Lepsius es als „Manuskript“ bezeichnet. Der Fernsehfilm wird an die diskursiven Ordnungen der klassischen Filmsprache¹⁷ angepasst – die Zuschauer:innen sollen sich nicht auf die mediale Spezifik der Darstellung, sondern auf den Handlungsablauf konzentrieren. Diesen Eingriff kommentierte der Rezensent der *Frankfurter Rundschau* (24. März 1960) folgendermaßen: „Wer den Roman gelesen hat, mag sich über die Schärfe gewundert haben, die er auf dem Bildschirm gewann.“¹⁸ Mit dieser noch stärker als im Hörspiel forcierten ‚Abrundung‘ verliert die filmische Umsetzung des Stoffes von Scholz einen Großteil seiner ursprünglichen ‚Brüche‘ und ‚Schwingungen‘. Erst in der finalen Erschießungsszene gibt Umgelter manche Prinzipien der klassischen Filmsprache auf – bis dahin aber befolgt der erste Teil von *Am grünen Strand der Spree* die diskursiven Regeln des Kriegsfilmgenres.

Während Wilms fotografiert, erhält er den Befehl, die Post der Einheit zu zensieren. Was im Roman in nur einem Satz beschrieben ist: „Es ist ein Befehl eingetroffen, wonach alle Post in die Heimat durch die Kompanie zensiert werden soll“ (AGSS 15), baute Umgelter zu einer fünfminütigen Szene aus, in der nicht nur Post *in*, sondern auch *aus* der Heimat gelesen wird. Diese Pflicht ist eine Strafe für Wilms dafür, dass er am Tag zuvor seine Hemden in einer jüdischen Wäscherei waschen ließ. Vor der Schreibstube diszipliniert der jüdische Ordnungsdienst die jüdische Zivilbevölkerung, was Wilms’ Vorgesetzter Hauptmann Rahm beobachtet und unverzüglich verbieten lässt: „Widerlich, sollen aufhören. Juden schlagen die Juden.“ Diese Bemerkung fehlt im Roman, weshalb ihre Einführung im Fernsehfilm zu einer signifikanten Verschiebung führt. In der Buchvorlage war es Wilms, der die Maßnahmen des jüdischen Ordnungsdienstes beobachtete, während niemand eingriff. Bei Umgelter hingegen tut dies ein deutscher Offizier. Die Deutschen werden demnach beinahe als Beschützer der Jüd:innen in Maciejowice dargestellt. Dieses Motiv wiederholt sich kurz darauf, als das jüdische Mädchen Wilms anstarrt, ihn als „scheener Herr aus Daitschland“ anspricht und sich von

17 Mit „klassischer Filmsprache“ meine ich Regeln wie eine lineare Erzählstruktur, das Folgen der Blickrichtung, ein möglichst unsichtbarer Schnitt, die Synchronisation von Bild und Ton usw. Mehr dazu u. a. in David Bordwells Standardwerk *Narration in the Fiction Film*.

18 Sofern nicht anders angegeben, stammen die Zeitungszitate aus der Sammlung des Westdeutschen Rundfunks: „Im Urteil der Presse: ‚Am grünen Strand der Spree‘“.

ihm Schutz erhofft. Die in Bezug auf die historische Realität von Helmut Kreuzer und später Ruth Krüger kritisierten ‚Schieflagen‘ des Buches werden so im Film noch stärker betont.



Abb. 11: Der jüdische Junge in Góra Kalwaria.

In der Szene in Góra Kalwaria wird die Wehrmacht erneut beinahe als Wohlfahrtsorganisation inszeniert. Die Einheit von Wilms macht eine Marschpause und verzehrt ihre Marschverpflegung. Der Koch verteilt zusätzliche Portionen an einige polnische Kinder; nur der jüdische Junge, dem Wilms später seine Fleischbüchse schenkt, wartet abseits der Gruppe (Abb. 11). Als er sich der Feldküche nähert, vertreibt ihn eine polnische Frau mit dem Ruf „Żyd, Jud!“ und zeigt mit dem Finger auf ihn. Für Scholz war Góra Kalwaria vermutlich nur ein Ortsname, ein kurzer Zwischenhalt auf dem Marsch in die Sowjetunion. Es handelt sich aber – bis heute – um eines der wichtigsten und lebendigsten Zentren der jüdischen Kultur in Polen. Auch fielen die Jüd:innen aus Góra Kalwaria der deutschen Vernichtungspolitik äußerst früh zum Opfer. Anders als etwa in Maciejowice, wo die Jüd:innen erst im Herbst 1941 separiert wurden, errichteten die deutschen Besatzer bereits im Juni 1940 ein Ghetto in Góra Kalwaria (Prajs). Acht Monate später wurde es aufgelöst, was in diesem Fall eine Deportation ins War-

schauer Ghetto bedeutete. Zum Zeitpunkt des Vormarsches der deutschen Truppen in Richtung Sowjetunion gab es also keine Jüd:innen mehr in der Stadt. Aus heutiger Sicht kann das Bild des einsamen jüdischen Jungen aus Góra Kalwaria, der in *Am grünen Strand der Spree* zahlreichen polnischen Kindern gegenübergestellt wird, als Symbol der Vernichtung dieser Kultur interpretiert werden. Dass auch er bald sterben würde, deutet sich in der Frage eines Soldaten an: „Wieviel Tage gibt's du ihm noch?“. Tatsächlich wird diese Frage gegen Ende des Films beantwortet, als der Junge aus einem Viehwagen in Orscha aussteigt und dort ermordet wird.

Die Figur der Frau, die den Jungen als Juden denunziert, entstammt dem Handlungsstrang über das polnische Mädchen aus Garwolin. In die Szene in Góra Kalwaria wurde zudem das Motiv der lokalen Schönheit integriert, das im Buch an anderer Stelle zum Einsatz kommt: Die ältere Schwester des jüdischen Jungen, zu der sich Wilms sichtlich hingezogen fühlt, dankt ihm für sein Verhalten und schenkt ihm eine Packung saure Gurken. Im Buch kommt dieses Requisit erst in der Geschichte von Hesselbarth vor, der bei seiner ersten Begegnung mit der russischen Partisanin ebenfalls Gurken geschenkt bekommt. Während also die zweite Binnengeschichte des Romans aus dem Hörspiel ganz gestrichen wurde, integriert sie Umgeliter in abgewandelter Form in die erste Episode – mit weitgehenden dramaturgischen Konsequenzen. Vermutlich unwissentlich kehrt der Regisseur zur ursprünglichen Fassung des Romans zurück, in der das Mädchen als Jüdin beschrieben war. Gewiss handelt es sich dabei um eine Verdichtung der Handlung (Schmid), doch führt die Streichung des in der Buchvorlage geschilderten Flirts mit der Polin dazu, dass beinahe alle Haupt- und Nebenfiguren im Film entweder Deutsche oder Jüd:innen sind.

Nach der Rast in Góra Kalwaria setzt die Einheit den Marsch gen Osten fort. Die Schlacht bei Brest-Litowsk wird durch Archivaufnahmen aus der Wochenschau eingeleitet. Seibert („Medienwechsel“ 81) behauptet, es handle sich dabei um eine weitreichende Authentisierungsstrategie, nicht zuletzt insofern, als die anschließende Schlachtszene der Ästhetik der Archivaufnahmen angepasst wurde. Der Sinn der „bruchlosen“ Montage bestehe laut Seibert darin, den „fiktionalen Bildern Authentizität zu erborgen, die Unmittelbarkeit des Zeugnisses zu insinuieren, wie es ja vom Text her auch das ‚Tagebuch‘ prätendiert“ (Seibert, „Bruch“ 138). Was Seibert in seiner Interpretation allerdings auslässt, ist Wilms' Kommentar. Aus dem Off spricht er zu den Archivaufnahmen kurze, rhythmische Sätze im Duktus der Wochenschausprecher, die hier aber als Gegenstimme zur NS-Propaganda fungieren:

Längs der Straße alles voll zurückgelassenen Geräts. Vier von der Kompanie gefallen. Jaletzki verwundet. Brest-Litowsk, hieß es, ist am 24. genommen. Die deutsche Fahne weht über der

Zitadelle. Pustekuchen. Nichts ist. Um die Zitadelle wird noch gekämpft. 2. Juli. Brest-Litowsk. Zum Kotzen. Die Front ist schon an der Beresina und wir mucksen hier herum ohne jeden Sinn. Kommen nicht voran.

Wenn also der Sinn dieser Archivaufnahmen in der Authentisierung der Darstellung besteht – und dieser These möchte ich nicht widersprechen –, dann geht es weniger um die Authentisierung der fiktionalen Bilder durch dokumentarische Aufnahmen als vor allem um die ‚authentische‘, d.h. der propagandistischen Berichterstattung gegenüber gestellte Perspektive des einfachen Landers. Paradoxerweise sind es die Worte einer fiktiven Figur und eben nicht die archivischen Filmaufnahmen, die der Erzählung Authentizität mehr verleihen sollen.

Im Vergleich zur literarischen Vorlage baute Umgelter die Schlachtszenen in Brest-Litowsk wesentlich aus. Im *Münchener Merkur* (24. März 1960) hieß es sogar, die Kriegsszenen seien als „Beweis soldatischer Anständigkeit“ eingeführt worden, um einen moralischen Ausgleich zur Erschießungsszene zu schaffen. Wir sehen schießende Männer, Verwundete und Tote. Der Regisseur ergänzte die Handlung auch um Luftwaffenangriffe und Kämpfe gegen sowjetische Panzertruppen. Anschaulich zeigt die Szene das Heldentum deutscher Soldaten neben der Brutalität des Krieges – so markiert ein Infanterist das Gelände, auf dem sich die Truppen aufhalten, mit einer NS-Flagge, während die Flieger der Luftwaffe wild um sich schießen und dabei auch die eigenen Leute treffen. Die im Buch nur kurz erwähnten Panzerkämpfe baute Umgelter ebenfalls zu einer langen Szene aus, in der Wilms heldenhaft einen sowjetischen Angriff abwehrt. Die Fremdartigkeit der ‚Iwans‘ – wie die Soldaten der Roten Armee im Volksmund bezeichnet wurden – wird durch ihre asiatisch anmutenden Gesichtszüge betont. Die deutschen Männer greifen sie tapfer und entschlossen an, adressieren aber auch mehrfach die Verlogenheit des NS-Systems und die Sinnlosigkeit des Kampfes. Als Gegensatz zu den im Grunde sympathischen Männern aus der Kompanie von Wilms fungiert der junge, fanatische Soldat, der dessen Fotoapparat vernichtet. Es entsteht dabei das Bild von mehrheitlich anständigen Männern, die in einen Krieg geschickt wurden, in dem sie zwar ehrenhaft, aber widerwillig kämpfen müssen. Ausnahmen, wie der Fanatiker oder der Antisemit Jaletzki, bestätigen die Regel. Dieses Narrativ finden wir in beinahe allen westdeutschen Kriegsfilmen und -romanen der 1950er Jahre wieder.¹⁹ Insofern griff Umgelter auf ein bewährtes

19 Die Forschungsliteratur zur Darstellung des Zweiten Weltkrieges in der Literatur und im Film der 1950er Jahre ist inzwischen sehr umfangreich. Für die literaturwissenschaftlichen Arbeiten vgl. stellvertretend die Publikationen von Norman Ähtler sowie den von Ursula Heukenkamp herausgegebenen Sammelband *Schuld und Sühne?*. Eine Online-Bibliografie der wissenschaftli-

Muster zurück, das damals kaum hinterfragt wurde und durchaus als ‚authentisch‘ galt. Dass er die Handlung um Luftangriffe und Panzereinsätze ergänzte, hatte einerseits mit der Popularität derartiger Szenen im damaligen Kriegsfilm zu tun und ging andererseits auf seine eigene Kriegsbiografie zurück. Das Flak-Regiment 411, in dem er diente, war nämlich der 3. Panzerarmee unterstellt und nahm ebenfalls an den Kämpfen um Brest-Litowsk teil (Tessin Bd. 10, 116). In der Diskussion, die auf die Ausstrahlung des Films folgte, führten sowohl Hans Scholz als auch Hanns Hartmann die Erfahrungen von Umgelter als Beleg für die Authentizität der Darstellung an.

Nach der Szene in Brest-Litowsk, in die Umgelter zum Schluss die Bilder der Juden bei der Leichenbergung einbaute, wechselt die Handlung nach Orscha, wo sich die Soldaten über die Mordaktionen unterhalten. Das Gespräch läuft ähnlich ab wie in Roman und Hörspiel – im Hintergrund sehen wir aber Jaletzki, der einsam an einem Tisch sitzt und das Gespräch schweigend mitanhört. Während die übrigen Soldaten in mehr oder weniger direkter Form Mitleid mit den Opfern äußern, wird Jaletzki wiederholt die Rolle des isolierten Nazis zugeschrieben. Im Hintergrund hängen Mäntel von Sanitätern an Kleiderhaken – die Kamera verweilt auf weißen Armbinden mit rotem Kreuz. In anderen Szenen sind Wandkruzifixe, Grabkreuze oder lange Nahaufnahmen von Gurtschnallen mit der Aufschrift „Gott mit Uns“ zu sehen. Die mehrfache Präsentation christlicher Symbole in der Verfilmung des Tagebuchs von Wilms sieht der Medienwissenschaftler Lars Koch (84) als Signal einer „umfassenden abendländischen Sinnkrise“ und erklärt, nicht der einzelne Soldat werde als für den Mord verantwortlich dargestellt, sondern das gottlose Zeitalter selbst (Koch 85). Damit passt sich der Film an zeitgenössische Deutungsmuster an, die beispielsweise in Heinrich Bölls oder Erich Maria Remarques Kriegsprosa popularisiert wurden. Der Krieg wird verurteilt, die Soldaten bleiben aber mehrheitlich schuldlos.

Im Anschluss an das Gespräch der Soldaten beantragt Wilms zwei Stunden Urlaub bei seinem Vorgesetzten, um „dem Jahrhundert ins Gesicht zu sehen“. Die beiden unterhalten sich zunächst in der Stube und dann vor der Tür – es liegt zwar Schnee, doch vom Dach rinnt Wasser. Die im Roman enthaltenen Bemerkungen über den Dauerfrost sind – so ist zu vermuten – wegen Tauwetters während der Dreharbeiten ausgelassen worden. Wilms begibt sich zur Erschießungsstelle. Auf dem Weg dorthin versteckt er sich hinter diversen Gegenständen, um nicht von den Wachmännern entdeckt zu werden (Abb. 12). Er wird angehalten und weggeschickt. Gegenüber dem nächsten Wachmann behauptet er,

chen Arbeiten zu deutschen Kriegsfilmern der 1950er Jahre hat Hans Jürgen Wulff zusammengestellt.



Abb. 12: Wilms versteckt sich auf dem Weg zur Erschießungsstelle.

vom „Transportbegleitkommando“ zu sein, und wird schließlich durchgelassen. Wilms' Anschleichen zur Erschießungsstelle wird im Fernsehfilm wesentlich ausführlicher dargestellt als in Roman und Hörspiel. Die beiden ersten Fassungen von *Am grünen Strand der Spree* reduzieren die Wegschilderung auf zwei kurze Sätze, ohne die Wachmänner zu erwähnen. Mit der Erweiterung dieses Motivs suggeriert Umgelter viel stärker als Scholz und Westphal vor ihm, dass ‚durchschnittliche‘ Soldaten keinen Zugang zu den stark bewachten Erschießungsstellen gehabt hätten. Sich auf diesen scheinbar gefährlichen Weg begebend, wird Wilms in der Fernsehfassung so zum Helden stilisiert, der für die Wahrheit kämpft. Diese Inszenierung liefert ein Erklärungsmuster, nach welchem es für ‚einfache‘ Wehrmachtssoldaten beinahe unmöglich war, solche Massenerschießungen mitbekommen zu haben. Die Szene trug daher zum stark verbreiteten Narrativ über die unschuldigen Wehrmachtssoldaten bei, die von den Kriegsverbrechen an der Zivilbevölkerung nichts gewusst haben wollen.

Auf seinem Weg zur Erschießungsstelle läuft Wilms an Ruinen zerstörter Häuser entlang (Abb. 13). Immer wieder sehen wir Mauerreste im Vordergrund und Wilms' Gestalt dahinter huschen. Umgelter führt also Bilder ein, die durchaus eine historische Grundlage haben, obwohl die entsprechenden Vor-Bilder weder



Abb. 13: Ruinen in Orscha.

im Roman noch im Hörspiel enthalten sind. Der Regisseur greift auf die Ruinen als Ikonen der Kriegszerstörung zurück, die sowohl symbolisch als auch sehr konkret gedeutet werden können, denn wie viele andere Orte in der Region wurde Orscha während des Angriffs der Deutschen im Sommer 1941 beinahe komplett ausgebombt. In den Ruinen begegnet Wilms einheimischen Kindern. Auch dieses Motiv ist für damalige Filme nichts Ungewöhnliches – so sei nur auf die Kinderfiguren in deutschen und internationalen ‚Trümmerfilmen‘ verwiesen wie *Irgendwo in Berlin* [1946] von Gerhart Lamprecht oder *Deutschland im Jahre Null* [1948] von Roberto Rossellini. Bei Umgelter spielen die Kinder Krieg, indem sie so tun, als würden sie einen Juden erschießen. Zur Kenntlichmachung der Rollen trägt eines der Kinder einen Davidstern auf dem Mantel (Abb. 14). Anders als im Buch, wo Scholz russischsprachige Kinder beschreibt, sprechen sie im Film Polnisch: „Chodź tutaj, Żydzie, ja ciebie zastrzelę. Ja ciebie też zastrzelę. [...] Żydom puff, Żydom kaput, Żydom pogrom“ [Komm her Jude, ich erschieße dich. Ich erschieße dich auch. [...] Den Juden puff, den Juden kaputt, den Juden Pogrom]. Was auf den ersten Blick nach einer Verwechslung der slawischen Sprachen aussieht, ist zugleich eine Vorbereitung auf das, was Wilms gleich sehen wird: den Transport und die Erschießung polnischer Jüd:innen.



Abb. 14: Russische Kinder spielen Krieg.

Anders als in Buch und Hörspiel, in deren Erzählungen einheimische Jüd:innen erschossen werden, sehen wir im Film, wie Menschen aus einem Zug aussteigen und zur Erschießungsstelle geführt werden. Unter ihnen befinden sich der Junge aus Góra Kalwaria und seine Schwester, die Wilms eine Packung eingemachte Gurken schenkte. Es handelt sich dabei um eine in vielerlei Hinsicht signifikante Änderung, denn während es sich bei den Opfern im Roman um namenlose Jüd:innen handelte, werden sie hier von dem Mädchen repräsentiert, zu dem sich Wilms hingezogen fühlte. Er möchte sie retten, zieht sie aus der Reihe hervor und rät ihr, zu fliehen, doch sie kehrt zu ihrem Bruder zurück. Auf diese Weise integrierte Umgelter Hesselbarths Geschichte über die russische Partisanin in den Film. Die dadurch entstandene Verdichtung verknüpft die unterschiedlichen Handlungsstränge miteinander und führt das bewährte Filmmotiv eines Rettungsversuchs in letzter Minute ein. So nachvollziehbar Umgelters Entscheidung aus dramaturgischer Sicht ist, so groß sind aber auch ihre narrativen Konsequenzen. Das Mädchen, das im Buch gerettet werden soll, ist eine Partisanin, wohingegen der Film einen Deutschen zeigt, dem es nicht gelingt, eine Jüdin zu retten. Umgelter suggeriert also, „was Deutsche hätten tun können, um den Holocaust aktiv zu verhindern, anstatt sie kollektiv dafür zu beschuldigen, dass

sie aktiv beteiligt waren,“ konstatiert Kobi Kabalek (100). Ferner thematisiere der Regisseur, was er offensichtlich als gescheiterte Erinnerung im Nachkriegsdeutschland wahrgenommen habe: Indem er nämlich das moralische Scheitern des „Durchschnittsdeutschen“ zur Sprache gebracht habe, beabsichtige er das Scheitern der Erinnerung zu „korrigieren“ (Kabalek 100). Der Ausbau des Rettungsmotivs in der Filmfassung von *Am grünen Strand der Spree* ging zudem mit einem diskursiven Wandel einher: Mitte der 1950er Jahre wurden selbst die Träger des Titels der Gerechten unter den Völkern nicht öffentlich gewürdigt. Zu Beginn des darauffolgenden Jahrzehnts änderte sich die Lage allerdings. Der Berliner Senat gewährte beispielsweise 700 Retter:innen von Jüd:innen eine kleine Zusatzrente (Berghoff 105; Riffel). Ihre Ehrung fand zu denselben Feierlichkeiten statt, während derer Scholz der Heinrich-Stahl-Preis verliehen wurde. Dass Umgelter auch auf diesen diskursiven Wandel bewusst einging, ist hingegen zu bezweifeln, zumal aus den Produktionsunterlagen hervorgeht, dass das Motiv der gescheiterten Rettung lediglich auf eine dramaturgische Verdichtung des Stoffes zurückzuführen war.

Für das plötzliche Erscheinen der Menschen aus Góra Kalwaria in Orscha musste der Film eine Erklärung liefern, so dass das Motiv des Transports eingeführt wurde (Abb. 15). Der Güterzug gehört zudem zu den stärksten und wohl bekanntesten Ikonen des Holocaust (Stier 32–67). An der Wende der 1950er und 1960er Jahre stand dieses Bild zwar noch vor allem für Flucht und Vertreibung bzw. die Heimkehr aus der Kriegsgefangenschaft, doch war den Zuschauer:innen der Miniserie der Zug als Symbol für die Deportationen sicherlich geläufig. Er tauchte bereits im Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* [1956] von Alain Resnais auf, der 1956 in zahlreichen westdeutschen Kinos und im April 1957 im Deutschen Fernsehen lief (Knaap 85). Umgelter zeigt die Eisenbahnwagen im Hintergrund und montiert Nahaufnahmen von Gleisen und Prellböcken in die Szene. Auf diese Weise hebt er die Bahnstrecke als Infrastruktur hervor, anstatt nur die Symbolik des Güterwagens zu fokussieren. Letztere nahm erst in den folgenden Jahrzehnten zu (Bredenkamp 58–62) – so sind heute restaurierte Güterwagen beispielsweise zentrale Erinnerungsobjekte im United Holocaust Memorial Museum in Washington D.C. und im Museum des Zweiten Weltkriegs in Danzig.

Ein zentrales Detail unterscheidet jedoch die Züge in *Am grünen Strand der Spree* von vergleichbaren Bildern: In Nahaufnahmen sind an den Seiten der Eisenbahnwagen die kyrillischen Buchstaben CCCP sowie Hammer und Sichel zu sehen – es handelt sich also um die sowjetische Eisenbahn. Die Jüd:innen steigen aus, gehen die Schienen entlang und passieren – gleichsam Opfer der Konzentrationslager – ein Tor, an dessen Spitze ein großer fünfarmiger Stern befestigt ist. In dem Schwarzweißfilm ist seine rote Farbe nur zu erahnen. Umgelter verdreht also die übliche NS-Ikonografie und ersetzt sie durch sowjetische Symbole. Was er



Abb. 15: Die Ankunft des Transports.

damit bezweckte, lässt sich heute kaum noch rekonstruieren. Ging es lediglich um die Markierung des geografischen Raumes, in dem sich die Ereignisse abspielten, oder strebte er mitten im Kalten Krieg eine gezielte Diffamierung der Sowjetunion an? Ähnliche Motive kommen auch in Umgelters *So weit die Füße tragen* vor. Der ein Jahr zuvor gedrehte Mehrteiler erzählt vom langen Heimweg eines deutschen Soldaten aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft. Die für die Fahrtszenen verwendeten Eisenbahnwagen erinnern an diejenigen, die in der Erschießungsszene in *Am grünen Strand der Spree* zum Einsatz kommen, wodurch sich der Eindruck einer sowjetischen Beteiligung am Holocaust verstärkt. Hinzu kommt der Aspekt der Opferkonkurrenz: In Osteuropa symbolisierten bereits in den 1950er Jahren Bilder sowjetischer Eisenbahnwagen die Deportationen in den Gulag (Bredenkamp 61). Bei vielen deutschen Zuschauern können sie hingegen Assoziationen mit der eigenen Leiderfahrung in der Kriegsgefangenschaft geweckt haben.

Eine weitere Holocaustikone sind die Schuhberge (Abb. 16). Schmid und Stiglegger (50) argumentieren, die nackten Körper der Opfer hätten im Fernsehen der frühen 1960er Jahre nicht gezeigt werden können, weshalb sie synekdochisch über das Entkleiden angedeutet wurden. Wir sehen, wie die Opfer ihre Schuhe



Abb. 16: Berge von Schuhen der Opfer.

einer nach dem anderen ablegen. Auch in diesem Fall handelt es sich um keine neue Ikonografie, denn so wie die Eisenbahnbilder waren Bilder von Schuhbergen Teil der *reeducation*-Kampagnen der Alliierten – etwa im Film *Todesmühlen* [1945] – und auch Resnais nutzte das Motiv in seiner Dokumentation.²⁰ Auch im Museum-Auschwitz waren die Schuhberge seit den ersten Nachkriegsjahren fester Bestandteil der Dauerausstellung. Mit der Nutzung dieser Bilder stützt sich Umgelter einerseits auf bereits bestehende Symbole und entwickelt sie andererseits weiter. In diesem Sinne wirkt der Fernsehfilm wie ein Katalysator für die Holocaustikonografie, auf die später mehrere Filme, darunter die Miniserie *Holocaust* [1978] von Gerald Green und Marvin J. Chomsky, zurückgreifen werden (Stiglegger 47). Um es mit den Begriffen von Astrid Erll auszudrücken: Die Erschießungsszene in *Am grünen Strand der Spree* ‚remedialisiert‘ die vorhandenen

20 Bilder von Schuhbergen als Ikone der Vernichtung verwendeten zum ersten Mal der Regisseur Aleksander Ford sowie sein Kammermann Roman Karmen in dem Film *Majdanek – Friedhof Europas* (1944), der unmittelbar nach der Befreiung des Vernichtungslagers Majdanek durch die Rote Armee gedreht wurde (Drubek-Meyer 146). Ob Umgelter oder seine Kameramänner diesen Film gesehen haben, kann nicht geklärt werden.

Holocaustbilder und ‚prämedialisiert‘ spätere Darstellungen der Vernichtung der Jüd:innen. Gleichwohl verschiebt Umgelter ihre Bedeutung, zumal Schuhberge bis dahin zur Ikonografie der Konzentrationslager gehörten. Ihre Verwendung in der Erschießungsszene mag daher symbolisch vermitteln, dass die Kriegsverbrechen in Osteuropa ähnlich systematisch waren wie die gezielte Ermordung der Menschen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern. „Als sichtbare Überreste der Zerstörung“ verweist die Materialität der Schuhe auf „den Sinn der Abwesenheit, die die Shoah hinterlassen hat; sie stellen den Holocaust metonymisch dar. Sie sind sozusagen Teile eines Ganzen.“ (Stier 15)

Wilms folgt den Schüssen. Er passiert Soldaten und Polizisten, die den Transport überwachen und die Munition vorbereiten. Indem Umgelter diese ‚Vorbereitungsphase‘ im Vergleich zur Buchvorlage wesentlich ausbaute, konnte er die ‚Maschinerie der Vernichtung‘²¹ veranschaulichen, wie Christian Hißnauer darlegt:

Diese Sequenz vermittelt visuell sehr eindrücklich den Massenmord, der hier, in seiner stumpfen Ausführung an monotone Fließbandarbeit erinnernd, inszeniert wird: Hinter einem LKW laden die lettischen Soldaten ihre Maschinenpistolen nach. Die Kamera löst sich in einer Kranfahrt von ihnen, schwenkt über den Armeelaster, erfasst die lange Reihe jüdischer Opfer, die sich ruhig und langsam in Richtung Exekutionsplatz bewegt. Weitere lettische Volksarmisten geraten ins Bild, die sich hinter den LKW begeben, um dort ihre Magazine mit neuen Patronen zu füllen. Die Kamera hat eine Kreisbewegung ausgeführt, die sie noch zweimal wiederholt. Im Hintergrund hört man fortwährend Maschinengewehrfeuer. (Hißnauer, „Der ‚Fernsehroman‘“ 75)

Im Vergleich zum Drehbuch weist der Film jedoch eine signifikante Änderung auf. Dort ist zu lesen: „Zwei *jüdische* Männer laden eine Kiste ab und stellen sie ab auf einen Stapel von Kisten. Man kann die Aufschrift der Kisten lesen: Pi 9 mm 1939. Das Ganze wirkt wie ein Fließband.“²² (Umgelter und Müller-Freienfels 82) Die aus heutiger Sicht inakzeptable Suggestion, Juden hätten Juden erschossen, wurde im Film nicht umgesetzt. Stattdessen sind es deutsche Polizisten, die die Pistolenpatronen aus deutschen Kraftfahrzeugen an die Schützen verteilen. Der Eindruck einer routinierten Handlung – von „notorischer Ordnung und Ruhe“ (Stiglegger 49) – bleibt allerdings bestehen. Letztendlich sind es aber nicht-deutsche Täter, die die Opfer erschießen, denn auch Umgelter übernahm das Motiv der lettischen Volksarmisten, obgleich sie in der Fernsehfassung nicht eigenständig handeln. Die Aufsicht über die Erschießung führt ein „affektiert wir-

²¹ Es ist bemerkenswert, dass Raul Hilbergs klassisches Werk *The Destruction of the European Jews*, in welchem er die Begriffe *machinery of death* und *machinery of destruction* etablierte, etwa zur selben Zeit erschien wie Umgelters Film, allerdings in den USA.

²² Eigene Hervorhebung.

kender“ SS-Mann (Stiglegger 50), den es in der Romanvorlage nicht gab. Der SS-Mann sitzt am Rande der Grube, raucht eine Zigarette und gibt den Schützen wortlose Anweisungen, wie sie die Opfer zu platzieren und wann sie zu schießen haben (Abb. 17). Er sieht dabei aus, als ließe er die Menschen für eine Fotografie aufstellen – ein typischer „Exzesstäter“ (Hirschfeld 11). Zwar ist dieses Motiv für Holocaustdarstellungen nicht untypisch (Ebbrecht, *Geschichtsbilder* 251), doch gehört *Am grünen Strand der Spree* ob seines Entstehungszeitpunkts zu jenen Filmen, die das diesbezügliche Bildrepertoire erst prägten. Umgelter schuf somit einen der ersten, wenn nicht *den* ersten SS-Mann in der Filmgeschichte, der eine Erschießung von Jüd:innen anordnet. Natürlich sind Behauptungen über erste Erwähnungen oder Verwendungen eines bestimmten Motivs riskant – es besteht immer die Möglichkeit, ein wenig bekanntes Werk übersehen zu haben. Mit sehr großer Wahrscheinlichkeit – und wie bereits mehrfach erwähnt – handelt es sich bei dem Medienkomplex allerdings um die erste ausführliche Darstellung einer von den Deutschen verübten Massenerschießung in Osteuropa. Insofern ist es eine logische Konsequenz, dass die Ergänzung dieser Szene um den SS-Mann Pioniercharakter hat. Auf diese Weise tragen – dem damaligen ‚Trennungscode‘ (Koch L. 87) entsprechend – nicht die Wehrmachtssoldaten, sondern dieser einzelne SS-Mann die Verantwortung für den Massenmord. Ein wichtiger Hinweis für die intendierte Deutung dieser Figur ist der Schmiss im Gesicht des Schauspielers Helmut Fölnbacher – ein Zeichen der Mitgliedschaft in konservativen, oft nationalistischen Studentenverbindungen. Ferner standen Gesichtsnarben spätestens seit dem Hollywoodklassiker *Narbengesicht* [1932] für ‚böse Menschen‘. Nach seiner Stellungnahme zur Ergänzung der Handlung um den SS-Mann gefragt, erklärte Scholz („Der Autor“), ihn als eine „Bereicherung des Ganzen“ gesehen zu haben. Obwohl dem SS-Mann eine unmissverständliche Alibifunktion zukommt, hat Umgelter durch seine Ergänzung die Holocaustikonografie tatsächlich ‚bereichert‘.

Gleichzeitig führt Umgelter ein Requisit ein, das die Trennung der Figuren in ‚böse‘ SS-Männer und Kollaborateure einerseits sowie ‚gute‘ Wehrmachtssoldaten andererseits abschwächt. Die Schützen tragen nämlich weiße Armbinden mit der Aufschrift: „Lettische Volksarmee. Im Dienste der Deutschen Wehrmacht“, die in einer dreizehn Sekunden langen Nahaufnahme zu sehen sind (Abb. 18). Lars Koch (87) schreibt dazu: „Der Film deutet auf diese Weise an, daß die Wehrmacht als ausführende Gewalt der verbrecherischen ‚Lebensraumpläne‘ strukturell in den nationalistischen Unrechtsstaat verwickelt war.“ Hans Schmid geht in seinem Urteil sogar noch weiter: „Darum hat Umgelter vorher die Binden mit dem Roten Kreuz an den Mänteln der Sanitäter gezeigt: um visuell zu verknüpfen, was im Nachkriegsdeutschland fein säuberlich getrennt wurde.“ Die Symbolverschiebung gegenüber der literarischen Vorlage ist hier von wesentlicher Bedeutung,



Abb. 17: Der psychopatische SS-Mann hat das Kommando über die Erschießung der Jüd:innen.

denn bei Scholz besteht die Mitschuld der Wehrmacht einzig in der Mitwisserschaft: Weder Wilms noch seine Waffenbrüder können behaupten, von den Erschießungen nichts gewusst zu haben. Umgelter geht hingegen einen entscheidenden Schritt weiter und unterstellt der Wehrmacht, zumindest symbolisch, eine Mitverantwortung am Holocaust.

In den letzten Minuten der Erschießungsszene sehen wir, wie das Geschwisterpaar aus Góra Kalwaria in die Grube steigt. Sie blicken gen Himmel, der SS-Mann gibt den Schützen das Zeichen zum Schießen. Wilms steht am Rande der Grube und beobachtet die Ermordung dieser beiden Jüd:innen (Abb. 19). Aus dem Off hören wir die Stimme von Wilms: Er bekennt sich zu seinen Gefühlen für Ruth Esther und behauptet, seine deutsche Freundin nicht mehr zu lieben. Seine Gedanken werden von den Klängen des jiddischen Lieds *Bei mir bist du scheen* begleitet, das er gemeinsam mit Ruth Esther zu hören pflegte. Umgelter nutzt eine Aufnahme der Andrew Sisters, die trotz der geltenden Verbote für jüdische Musik im Nationalsozialismus zu hören war und auch nach Kriegsende nichts an ihrer Popularität verlor (Nimmo 76; Badenoch 70). Das damalige Publikum war sicherlich in der Lage, das Lied ohne Weiteres zu erkennen, was in Verbindung mit den Bildern der Exekution eine durchaus ‚verstörende‘ Wirkung haben konnte.



Abb. 18: Armbinden der lettischen Schützen.

Für das Zusammenspiel der einzelnen Elemente dieser Szene ist auch die Positionierung von Wilms von Belang. Im Roman steht er – den auf autobiografischen Erlebnissen gründenden Beschreibungen von Scholz folgend – unterhalb des Hügels und schaut dem Massenmord aus der Ferne zu. Vereinzelte Hinweise darauf, dass Wilms womöglich doch näher an der Grube stand, baut der Autor sehr dezent ein. Scholz stilisiert seinen Protagonisten als typischen *bystander* (Hilberg), als Zuschauer. Diese Rhetorik des passiven ‚Durchschnittsdeutschen‘, der nichts Schlimmes getan habe, dominierte den Diskurs über den Zweiten Weltkrieg in der frühen Bundesrepublik. Selbst ehemalige SS-Männer, die vor deutschen Ermittlungsbehörden aussagten, rekurrten auf dieses Motiv. „Bei einem Besuche in Mogilew habe ich an einer Judenexekution zufällig als Zeuge teilgenommen,“ gab etwa Hans Siegling (886) im Landeskriminalamt Kiel zu Protokoll. Die Behauptung, ‚Zeuge‘ gewesen zu sein, funktionierte als Unschuldargument, denn die Kategorien der Zeugen- und Täterschaft schließen sich sowohl in juristischer als auch in epistemischer Auffassung in der Regel gegenseitig aus. Eine Person, die einer Tat verdächtigt wird, darf beispielsweise nicht als Zeuge vereidigt werden. Seit dem Ende der 1950er Jahre traten zudem zunehmend Holocaustüberlebende öffentlich als Zeugen auf (Wieviorka). Wer



Abb. 19: Jürgen Wilms an der Grube.

sich unter diesen Umständen als ‚Zeuge‘ bezeichnete, wies folglich jegliche Schuld von sich und deutete an, er bzw. sie zähle vielmehr zu den Geschädigten.²³

Zurück im Film wird Wilms in einer Nahaufnahme – aus der Froschperspektive – am Grubenrand stehend gezeigt. Mag er sich in seinem Monolog weiterhin konsequent als Zeuge und Zuschauer der Erschießung darstellen, so steht er ausgerechnet dort, wo nur Täter stehen konnten. Er nähert sich dem Tatort auf außergewöhnlich kleine Entfernung. Das bemerkte ein Zuschauer, der das Bild der ‚sauberen‘ Wehrmacht verteidigte: „Auch etwas stark übertrieben, denn ein Wehrmachtsangehöriger wäre nie bis zum Rand der Grube durch die Sperren gekommen,“ erklärte er in einer Umfrage (Infratest 6). Heutige Zuschauer:innen dürften das anders deuten, denn spätestens seit den zwei Ausstellungen über die Verbrechen der Wehrmacht wissen wir, dass die Anwesenheit eines Wehrmachtsangehörigen am Rande einer Erschießungsgrube keinesfalls ein ‚über-

²³ Mehr zur Zeugenschaft im Kontext von *Am grünen Strand der Spree* und der Massenerschießungen während des Ostfeldzugs schreibe ich in meinem Aufsatz „Ich war gezwungen zuzusehen“. Zu Holocausttätern, die sich als Zeugen inszenieren“.

triebenes' Bild darstellt. Die zwischenmontierten Nahaufnahmen der Armbinden der Letten, die „im Dienste der deutschen Wehrmacht“ schießen, erinnern ferner daran, dass Wilms als Angehöriger eben der Wehrmacht eine Mitschuld an dieser Tat trägt. Damit suggeriert der Film die Mittäterschaft von Wilms in einer viel aufdringlicheren Weise als es der Roman oder das Hörspiel taten. In dieser Hinsicht ist Umgelters Fassung von *Am grünen Strand der Spree* ihrer Zeit weit voraus. In seinen Studien zum Umgang mit dem Holocaust im westdeutschen Fernsehen belegt Wulf Kansteiner („Hidden in Plain View“), dass die Darstellung der ‚Durchschnittsdeutschen‘ als passive Zeugen des Holocaust bis in die späten 1960er Jahren eine gängige Rhetorik war. Etwaige Behauptungen, ‚Durchschnittsdeutsche‘ hätten auch Täter sein können, tauchten hingegen erst in den Fernsehsendungen der 1970er und 1980er Jahre auf. *Am grünen Strand der Spree* läutet also Motive ein, die viel später Einzug in das bundesrepublikanische Fernsehen bzw. Öffentlichkeit hielten.

An den langen Nahaufnahmen der Armbinden und den Bildern von Schuhen oder bloßen Füßen ist nachzuvollziehen, wie Umgelter in der Erschießungsszene allmählich die Regeln der klassischen Filmsprache aufgibt und die lückenhafte, gebrochene Sprache von Scholz' Text umzusetzen versucht. Von der narrativen ‚Abrundung‘, die den Fernsehfilm bis dahin charakterisiert, wird in der zweiten Hälfte der Erschießungsszene Abstand genommen. Der Regisseur kontrastiert die Detailaufnahmen mit Panoramaeinstellungen von Menschenmassen, die ihrem Tod entgegen gehen. Die Kamera schwenkt schnell hin und her und wechselt zwischen den Perspektiven der Opfer und Täter. Einmal sehen wir den SS-Mann und die Schützen aus der Froschperspektive, kurz darauf blickt Wilms von oben auf die Opfer hinunter. Die Tonspur besteht aus den ineinander verwobenen Geräuschen der Maschinenpistolensalven, dem Monolog von Wilms und dem Lied der Andrew Sisters. Umgelter ‚erspart‘ den Zuschauer:innen dabei den Anblick des getöteten Kindes, das Scholz in der Romanvorlage so genau beschrieb. Der Regisseur zeigt auch keine Leichen. In jenem Augenblick, in dem die Jüd:innen erschossen werden, schwenkt die Kamera woanders hin – auf die lettischen Schützen oder auf Wilms.

Am Ende der Szene, als Wilms das Zigarettenetui als „Grabbeigabe“ in die Grube wirft, wird er von einem Polizisten gesehen und vertrieben. Er rennt, bis er seine Kompanie wiederfindet. Die Meldung bei seinem Offizier – „Auf Wache nichts Neues!“ (AGSS 63) – verschiebt Umgelter in der Chronologie des Films aber um mehrere Wochen, vielleicht Monate nach hinten. Wir sehen Wilms in der Wachstube, an seiner Uniform das Eiserne Kreuz geheftet, das ihm inzwischen verliehen wurde. Rückblickend erinnert er sich an die Exekution in Orscha und an Ruth Esther. In einer halbnahen Einstellung sehen wir, wie er sich an den Tisch setzt und schreibt; im Off hören wir seine Gedanken. Auf diese Weise betont

Umgelter, dass es sich bei der vorangegangenen Schilderung des Massakers um eine individuelle Gedächtnisarbeit handelt. Da wir uns aber immer noch ‚im Tagebuch‘ befinden, ist es eine ‚Erinnerung in der Erinnerung‘. Umgelter verwendet nach dem Ende der Erschießungsszene also ein ähnliches Stilmittel wie Westphal im Hörspiel. Indem er den subjektiven Charakter der Erinnerung herausstellt, relativiert er gewissermaßen die zuvor eingeführten Authentisierungsmaßnahmen. Seinen Bericht schließt Wilms mit einer Paraphrase der polnischen Nationalhymne ab: „Jeszcze Niemcy nie zginęły. Noch ist Deutschland nicht verloren, solange wir leben“. Die Bedeutung dieser Worte erklärt aber schon wieder Lepsius, nachdem die Szene zurück in die Jockey Bar wechselt.

Die Forscher:innen, die sich bisher mit *Am grünen Strand der Spree* befasst haben, sind sich in der Interpretation des Tagebuchs von Wilms, gerade in seiner filmischen Fassung, sehr uneinig. Während die einen Umgelters Fassung als erinnerungskulturellen Umbruch werten, sehen andere eine geschickte Fortsetzung des Geschichtsrelativismus der 1950er Jahre. Für Knut Hickethier („Der Zweite Weltkrieg“ 94) ist die Darstellung der Ermordung von Jüd:innen eine fernsehistorische Zäsur; seine Auffassung teilen Hans Schmid, Marcus Stiglegger und Fabian Bähr. Laut Peter Seibert breche der Fernsehfilm gar mit dem Bildertabu. Kobi Kabalek interpretiert die mehrdeutige Erschießungsszene als Versuch, historische Tatsachen mit dem Erinnerungsdiskurs der Nachkriegszeit zu verknüpfen. Für Lars Koch hingegen ist die Fernsehfassung des Tagebuchs von Wilms lediglich eine weitere Ausdrucksform der bundesrepublikanischen Geschichtskultur, die darauf abziele, „die Auseinandersetzung mit dem Vernichtungskrieg an der Ostfront für den direkt oder indirekt betroffenen Fernsehzuschauer letztlich doch moderat zu gestalten“ (Koch L. 80). In dieser Multiperspektivität seiner Rezeption besteht auch die Spezifik des Medienkomplexes, in dem er zum einen die mühsame Herausbildung und Verhandlung von Sagbarkeitsregeln und zum anderen die Verflechtung verschiedener Aspekte der Erinnerungskultur auf Mikroebene illustriert. Aus diesem Grunde möchte ich mich auf kein bestimmtes Urteil in Bezug auf den Fernsehfilm festlegen: Je nachdem, worauf wir unsere Aufmerksamkeit lenken, liefert *Am grünen Strand der Spree* nämlich Stoff für unterschiedliche, teils auch sehr widersprüchliche Lesarten.

Im Roman signalisierten die ‚Leerstellen‘ Themen, die erst nach seiner Veröffentlichung punktuell in die Öffentlichkeit gelangt waren. 1958 zitierten Journalisten der *FAZ* und der *Süddeutschen Zeitung* Gerichtszeugen, die während des Ulmer Einsatzgruppenprozesses von besagtem Massenmord berichteten. Sie erzählten, wie deutsche Männer die Wertsachen der Jüd:innen eingesammelt hatten; wie die Jüd:innen dazu gezwungen worden waren, ihre eigenen Gräber auszuschaufeln und sich zu entkleiden; wie sie dem Tod ihrer Familienmitglieder und Nachbar:innen zugesehen hatten, bevor sie selbst leblos in die Grube gefallen

waren (Anonym, „Massenerschießungen“; Anonym, „Richter“; Wohner; Kramer). Da das Gerichtsverfahren ein ähnliches Verbrechen zum Gegenstand hatte wie das von Scholz beschriebene und von Umgelter verfilmte, hätte die Berichterstattung aus Ulm einen relevanten Referenzrahmen für den Fernsehfilm darstellen können. Die Ergebnisse der Rezeptionsanalyse vorwegnehmend, muss ich diese Hypothese hier bereits widerlegen. Hinweise auf den Ulmer Einsatzgruppenprozess lassen sich unter den zur Verfügung stehenden Reaktionen auf den Film kaum finden.

Affektive Reaktionen

Sind Bilder des Holocaust im Fernsehen für heutige Zuschauer:innen nichts Ungewöhnliches mehr, so stellte die Ausstrahlung von *Am grünen Strand der Spree* für die meisten westdeutschen Bürger:innen eine erste Gelegenheit dar, derart ausführliche Aufnahmen der Shoah im eigenen Wohnzimmer zu sehen. Welche Reaktionen lösten diese affektiv beladenen Bilder aus? Maßen Männer, die einige Jahre zuvor am Ostfeldzug teilgenommen hatten, den Film an ihren eigenen Erinnerungen? Gab es Unterschiede zwischen den Reaktionen in der Presse und solchen, die abseits der medialisierten Öffentlichkeit erfasst wurden?

Umgelters Strategie, den Film an gängige Ästhetiken und Erzählmuster anzupassen, zeigte offenbar Wirkung. Zahlreiche Rezensionen²⁴ maßen der Erschießungsszene absolute Glaubwürdigkeit und Authentizität bei: „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,“ schrieb beispielsweise die *Allgemeine Sonntagszeitung* (3. April 1960). Die Rezensent:innen attestierten dem Film eine „innere Wahrheit“ (*Der Kurier*, 23. März 1960). Es wiederholten sich Beschreibungen wie „kompromisslose Ehrlichkeit“ (*Der Tagesspiegel*, 24. März 1960), „schonungslose Realistik“ (*Westfalen-Blatt*, 25. März 1960) oder „entsetzliche Lebensnähe“ (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 23. März 1960). Der *Telegraf* (24. März 1960) betonte die Authentizität der

²⁴ Kurz nach Ausstrahlung des Films gab der WDR eine Sammlung von Pressebesprechungen heraus, was in der Geschichte des westdeutschen Fernsehens ein absolutes Novum darstellte. Obwohl die Herausgeber:innen eine „nahezu lückenlose Zusammenstellung“ versprochen (Westdeutscher Rundfunk, „Im Urteil“ 41), waren in besagtem Band nur 70 von insgesamt etwa 150 Kommentaren abgedruckt. Eine solche Auswahl ist insofern nachvollziehbar, als es sich bei den meisten ausgelassenen Texten um kurze Notizen, Abdrucke aus anderen Zeitschriften oder Paraphrasen aus der Presseankündigung des Senders handelte.

Darstellung in einem fiktiven Dialog: „Jüngere Menschen fragen erschüttert: ‚Ist das wirklich so gewesen?‘ Und die Antwort muß lauten: ‚Ja!‘.“ Die FDP-nahe Zeitschrift *Das freie Wort* (2. April 1960) versicherte: „Jeder, der den Rußlandfeldzug erlebt und erlitten hat, wird den Film-Herstellern nach der 1. Folge bescheinigen – genau so war es!“ Ernst Johann, der Rezensent der *FAZ* (28. März 1960), ging sogar noch weiter und fragte mit Blick auf Wilms als Identifikationsfigur: „Wie viele der ‚anständigen Deutschen‘ mögen sich in Wilms erkannt haben?“ – wobei der empathische Ton seines Beitrags darauf schließen lässt, dass er Wilms eher für einen passiven *bystander* als für einen möglichen Mittäter hielt.

Die Mehrheit der Rezensent:innen nannte keine Täter und neigte auch semantisch zu ausweichenden Passivkonstruktionen, wie etwa in der *Rheinischen Post* (24. März 1960): „Jüdische Männer, Frauen und Kinder wurden erschossen.“ Kaum jemand hinterfragte die Darstellung eines deutschen Soldaten als Zeugen eines Massenmordes – im Gegenteil hob etwa die *Allgemeine Sonntagszeitung* (3. April 1960) diese Schilderung sogar lobend hervor. Die Tat selbst war nur ein abstrakter Begriff, wie beispielsweise „das grauenhafte Inferno“ (*Der Kurier*, 23. März 1960). Mag dies 1960 zwar durchaus vorstellbar gewesen sein, so wurden – wie gesagt – keinerlei Bezüge zu den Presseberichten aus dem Ulmer Einsatzprozess hergestellt, die seinerzeit durchaus für Erregung gesorgt hatten.

Vor dem Hintergrund vieler Stimmen, die *Das Tagebuch des Jürgen Wilms* als realistisch bezeichneten oder ihm gar einen dokumentarischen Wert zuschrieben, hebt sich die kritische Stellungnahme des *Stader Tageblatts* (26. März 1960) ab:

Man sollte derartige Stoffe nur anpacken, wenn man dringende und echte Aussagen zu machen hat. Mit einem pflaumenweichen Schwarz-Weiß-Gemälde von heimlich murrenden, blederen Landsern, befehlsgetreuen Sonderkommandos, sadistisch grinsenden SS-Offizieren und aus der Bevölkerung rekrutierten nichtdeutschen (!) Henkern und mit den verwachsenen Gewissenskonflikten eines Gefreiten ist es nicht getan.²⁵

Der *Westfälische Anzeiger* (24. März 1960) aus Hamm äußerte ähnliche Kritik: „Überhaupt waren die Deutschen, mit Ausnahme eines popeligen Unteroffiziers, fast beängstigend brave Kerle, und Erschießungen ließen sie natürlich durch Polen und andere Fremddrassige durchführen“. Offenbar erwarteten das *Stader Tageblatt* und der *Westfälische Anzeiger* mehr von einem Fernsehfilm, der als „harte Auseinandersetzung mit der unbewältigten Vergangenheit“ angekündigt worden war (R.H.).

Viele der Besprechungen sind lediglich mit Initialen versehen oder gar nicht unterschrieben. Nichtsdestoweniger ist davon auszugehen, dass die meisten Texte

25 Hervorhebung durch Ausrufezeichen im Original.

von Männern verfasst wurden, da der Journalismus an der Wende der 1950er und 1960er Jahre immer noch ein sehr männlich dominierter Beruf war. Das Alter der Autoren ist im Einzelnen schwer einzuschätzen, doch fanden sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch zahlreiche Kriegsveteranen aus dem Ostfeldzug unter ihnen. Dieser Umstand verlieh den Urteilen dieser Rezensenten zusätzliche Autorität. Es wäre sicherlich nicht übertrieben zu behaupten, dass Parallelen zwischen dem Film und den Versicherungen der Rezensenten, es handle sich um ‚wirklich Geschehenes‘, der Beglaubigung der Erschießungsszenen in *Am grünen Strand der Spree* dienten. Die Authentisierungsprozedur verlief aber auch in die umgekehrte Richtung, indem Umgelters Film als Simulakrum fungierte (Baudrillard 77–80). Männer der Generation ehemaliger Wehrmachtssoldaten beriefen sich auf diese fiktionalen Aufnahmen, um ihre Sichtweise auf den Krieg zu bewahren. Sie taten dies in der Regel mithilfe vager Formulierungen, die auf die Singularität ihrer individuellen Erfahrungen nicht eingingen. Wenn der Autor des *Freien Worts* von jedem, „der den Rußlandfeldzug erlebt und erlitten hat“ schreibt, so deutet er an, dass eine allgemeingültige Wahrheit des Krieges existiere, die auch zu beachten sei. Auf diese Weise konsolidierte sich in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit die Vorstellung von den Deutschen, die im Ostfeldzug mehrheitlich gegen ihren Willen gekämpft hätten und gelegentlich von Gewissensbissen geplagt worden seien. Selbstkritische Ansichten, wie die aus dem *Stader Tageblatt*, waren hingegen wesentlich seltener präsent.

Was ‚machten‘ die vermeintlich ‚authentischen‘ Bilder der ersten Folge von *Am grünen Strand der Spree* mit den Zuschauer:innen? Kansteiner („Fantasies“ 24) behauptet, der Fernseher schaffe eine Illusion des ‚Nicht-Engagiertseins‘, wodurch das Publikum die Position von *bystander* einnehmen kann. Die Reaktionen auf *Am grünen Strand der Spree* belegen allerdings noch mehr: Die westdeutschen Zuschauer:innen identifizierten sich fünfzehn Jahre nach Kriegsende vor allem mit den Opfern. So berichtete die Westberliner Tageszeitung *Telegraf* (24. März 1960): „Die entsetzliche, die furchtbare, grauenhafte, zu schnell vergessene Wahrheit sprang die Menschen vor dem Bildschirm an“. Diese Vorstellung vom ‚Angriff der Bilder‘ auf die Zuschauer:innen war in den Rezensionen stark verbreitet. Es wiederholten sich Aussagen, dass die Erschießungsszene kaum zu ertragen gewesen sei, man vor dem Fernsehgerät kaum habe „durchbleiben“ bzw. „aushalten“ können (*Der Tag*, 24. März 1960; *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 23. März 1960), wobei derartige Meinungen sich nicht gegen den Film richteten – im Gegenteil: Der Großteil der zeitgenössischen Besprechungen waren Lobesäußerungen für Umgelters Handwerkskunst, der – so hieß es – den Krieg in die Wohnzimmer der Zuschauer:innen gebracht habe. Die Kritiker der *Berliner Morgenpost* (24. März 1960) und der *Süddeutschen Zeitung* (29. März 1960) schrieben, der Film habe ihnen den „Atem verschlagen“, und der Rezensent des

Telegrafs (24. März 1960) behauptete, er habe nach der Sendung nicht schlafen können. Es war auch von Grenzen des „Missbrauchs“ (*Westfälische Rundschau*, 23. März 1960) und des „Zumutbaren“ (*Generalanzeiger Wuppertal*, 23. März 1960) sowie vom „Paukenschlag“ (Anonym, *Fernseh-Kritik*) die Rede. Die Bilder gingen den Zuschauer:innen offenbar ‚unter die Haut‘ – einen deutlicheren Beleg für die affektive Wirkung der Bilder lässt sich wohl nicht finden.

Gleichzeitig stellt sich die Frage nach den Intentionen der Rezensenten. Wie ich bereits andeutete, handelte es sich – sofern sich dies verifizieren lässt – mehrheitlich um Männer, von denen die älteren über eigene Kriegserfahrungen verfügen mussten. Ist eine Betroffenheit ob fiktionaler Bilder nicht zynisch, während man selbst mit Sicherheit Schlimmeres gesehen hat? Zwar ging der Schockeffekt einerseits auf die Tatsache zurück, dass die Aufnahmen des Massakers unerwartet in der vertrauten Umgebung der eigenen Wohnung zu sehen waren, andererseits fielen die Äußerungen der Kritiker über ihre Betroffenheit ähnlich vage aus wie ihre Beteuerungen über die Authentizität der Bilder. Die Schlaflosigkeit oder das Unbehagen vor dem Fernseher lassen sich auf ‚Entsetzen‘, aber auch auf ‚hochkommende‘ Kriegserinnerungen zurückführen. Insbesondere die großen, überregionalen Zeitungen wie die *FAZ*, die *Süddeutsche Zeitung* oder *Die Welt* spielten geschickt mit nebulösen, wenig sagenden Formulierungen. Was genau die Journalisten schockierte, präzisierten sie kaum. In der Öffentlichkeit verfestigte sich dafür der Eindruck, dass die Deutschen von den Gräueltaten während des Zweiten Weltkriegs nicht gewusst und davon erst im Fernsehen erfahren hätten.

Dieser vagen Argumente zum Trotz fiel die allgemeine Bewertung der ersten Folge der Miniserie größtenteils positiv aus. Die *Frankfurter Neue Presse* schrieb beispielsweise, *Am grünen Strand der Spree* werde „seines ersten Teils wegen, in die Fernsehgeschichte eingehen. Denn dort hat man gewagt, was noch kein Spielfilm riskiert hat: das Grauen der Judenvernichtung darzustellen.“ (Kim) Andere Zeitungen schrieben über die „Auseinandersetzung mit dem Gestern“ (*Westfälische Rundschau*, 23. März 1960), über den Versuch, „die Vergangenheit zu bewältigen“ (*Mittag*, 26. März 1960) sowie über eine „bittere Abrechnung“ (*Die Zeit*, 1. April 1960). Unter den Mitarbeitern der Zeitungsredaktionen – sowohl in der überregionalen als auch in der lokalen Presse – herrschte ein weitgehender Konsens, den die *Welt am Sonntag* (27. März 1960) auf den Punkt brachte: „Was nicht vergessen werden kann und darf, muß bewältigt, muß verarbeitet werden. Wie für den einzelnen gilt das für unser Volk. Ein Schuldenkonto ist ungetilgt.“ Im bildungsbürgerlichen Milieu der Kritiker galt *Das Tagebuch des Jürgen Wilms* also als positives Beispiel für die ‚Bewältigung‘ – konkrete Vorschläge für den weiteren Aufarbeitungsprozess blieben allerdings aus.

Anders sahen die Reaktionen auf den Fernsehfilm abseits der Öffentlichkeit aus. Zwar zeigten sich die individuellen Zuschauer:innen ebenfalls betroffen,

doch zogen sie vor dem Hintergrund ihrer Gefühlswelt andere Schlüsse als die professionellen Kritiker. „Die Wut der Betroffenen,“ wie die *Frankfurter Neue Presse* berichtete, „machte sich in den Briefen an die Fernsehanstalten Luft, denn man [wollte] ja nicht sehen, was die schreckliche Wirklichkeit [gewesen] war“ (Kirn). Die vereinzelt erhalten gebliebenen Briefe, bestätigen diese Bemerkung. Eine Frau aus Mönchengladbach beispielsweise schrieb an den Regisseur: „Damals war ich noch zu klein, um das alles zu verstehen. Erst durch das Fernsehen ‚erlebe‘ ich den Krieg richtig. Wozu solche unmenschlichen Sendungen?“ (Zuschauerin [A.G.]). Dass die Aussage der Zuschauerin typisch für die Rezeption des Films war, belegt die Umfrage, die das Infratest Institut nach der Sendung durchführte. Die Befragten zeigten ihre Bewunderung für das neue Medium und für die Leistung der Filmemacher, lehnten die Erschießungsszene aber mehrheitlich ab. Gegenüber den emotional formulierten Vorwürfen der ‚Nestbeschmutzung‘ und ‚Ruhestörung‘ treten die wenigen positiven Meinungen in den Hintergrund. In diesem Sinne ähneln die Reaktionen auf die Verfilmung des Tagebuchs von Wilms jenen Stimmen der Empörung, die fast vierzig Jahre später nach der sogenannten ersten Wehrmachtsausstellung laut wurden (Heer, „Von der Schwierigkeit“). Bereits in der Einführung weisen die Autor:innen des Infratest-Berichts auf die starke affektive Wirkung des Films hin:

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. (Infratest 1)

Ogleich nicht belegt ist, was „zahlenmäßige Reichhaltigkeit“ und „besondere Ausführlichkeit“ im Einzelnen bedeuten, so scheint doch, dass eine gleichgültige Position gegenüber der ersten Folge von *Am grünen Strand der Spree* kaum möglich gewesen sei. Die Zuschauer:innen waren ob der „grauenhaften“ Bilder verärgert, noch mehr aber ob der Tatsache, dass der Film „öffentlich im Schuldbuch der Deutschen herumblättert“ (Infratest 3). Trotz einzelner Bestätigungen der Authentizität des Dargestellten durch Aussagen wie: „Ich habe so was im Krieg selbst gesehen“, und einiger Forderungen nach mehr Berichten aus „unserer dunkelsten Zeit“ (Infratest 4), gaben empörte und besorgte Zuschauer:innen den Ton an. Es wiederholten sich Argumente wie: „Von Kriegsgeschichten haben wohl sicher die meisten Leute genug [...] Die Judenerschießungen, die waren zu breit angelegt“ (Infratest 7); „Man soll das Geschehen von damals endlich ruhen lassen.“ (Infratest 9) Im Gegensatz zur Presse, die sich mehrheitlich für eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aussprach, forderten viele Zuschauer:innen, diesen Teil der deutschen Geschichte nicht weiter oder in dieser

Ausführlichkeit zu verfolgen. So etwa ging beim WDR ein Brief eines ehemaligen Soldaten ein, der fragte, „ob es nicht an der Zeit ist, endlich einmal Schluß zu machen mit derartigen Sendungen, die uns immer und immer wieder selbst anklagen?“ (Zuschauer, [R.B.]) Jemand anderes formulierte es salopper: „Muß so etwas wieder aufgetischt werden?“ (Infratest 9) Sieben Jahre zuvor antizipierte Harriet Wegener beinahe wortwörtlich eine solche Reaktion, als sie mahnte: „Die meisten haben es nicht gern, wenn Hitlers Judenerschiessungen immer noch einmal aufgetischt werden.“

Der Unterschied zwischen der ‚positiven‘ Betroffenheit der Presse und der ‚negativen‘ Betroffenheit der individuellen Zuschauer:innen weist auf unterschiedliche Prozesse der Meinungsbildung in der damaligen Bundesrepublik hin. Kansteiner zufolge erbrachte das Fernsehen in späteren Jahren große Leistungen, um die Deutschen von einem „Kollektiv ehemaliger Nazis und Zuschauer hin zu einer demokratischen Gesellschaft mit einer überraschend kritischen Einstellung zu ihrer Vergangenheit“ („Nazis, Viewers“ 577) zu lenken. Die Reaktionen auf *Am grünen Strand der Spree* veranschaulichen dabei, welche Rolle nicht nur das Fernsehen selbst, sondern auch Fernsehkritiker:innen in diesem Prozess spielten. Tobias Ebbrecht-Hartmann („Media resonance“) argumentierte am Beispiel jüngerer Fernsehfilme, dass die Pressereaktionen – und nicht die Filme – entscheidend für die ‚Resonanz‘ historischer Motive in der Erinnerungskultur seien. Dieser Mechanismus reicht mindestens bis in die frühe Nachkriegszeit zurück, wie *Am grünen Strand der Spree* zeigt: Während zahlreiche individuelle Zuschauer:innen immer an der Kultur des Vergessens festhielten, forderten Journalisten bereits eine ‚Bewältigung‘ der Vergangenheit. Was konkret darunter zu verstehen war, blieb allerdings lange unklar. Die ‚Bewältigung‘ bzw. ‚Aufarbeitung‘ der Vergangenheit waren vielmehr „Sprachschablonen, die einerseits den Nationalsozialismus verdammt, ihn aber andererseits jeder Konkretion entkleideten“ (Berghoff 104).

Freilich waren Fernsehkritiker:innen nicht die einzigen Publizist:innen und öffentlich auftretenden Personen, die das Publikum in den neuen Diskurs einbinden sollten. Bereits während des Ulmer Einsatzgruppenprozesses ließ sich eine ähnliche Disparität beobachten. Die Journalisten begrüßten das Urteil, wobei sie nicht in Frage stellten, dass die Angeklagten lediglich wegen Beihilfe zum Mord verurteilt wurden und als Haupttäter weiterhin Hitler, Himmler und Heydrich galten (Fröhlich; ma.). Die Bevölkerung hingegen blieb überwiegend skeptisch gegenüber jedweden Aufarbeitungsversuchen. Die *FAZ* berichtete in diesem Zusammenhang von einem „gewissen Unbehagen“, das die Prozesse selbst unter „Zeitgefährten, die nicht im Verdacht stehen nichts aus unserer Vergangenheit gelernt zu haben“ auslösten (Anonym, „Richter stellen sich“). Ähnlich sahen im selben Jahr die Reaktionen auf die Gründung der Zentralen Stelle in Ludwigsburg aus. Während sich deutsche Pressevertreter von der Notwendigkeit der Einrich-

tung einer solchen Behörde überzeugt zeigten, reagierte die Bevölkerung ablehnend (Krösche 349–351; Weinke). Unabhängig davon, ob juristische Verfahren, politische Entscheidungen oder mediale Geschichtsbilder eine gesellschaftliche Debatte auslösten, gingen die professionalisierte Öffentlichkeit und die individuellen Meinungen der Deutschen also nicht in ein kohärentes kollektives Gedächtnis über (Berghoff). Vielmehr bildeten sie eine ‚doppelte‘ Erinnerungskultur, deren Existenz Aleida Assmann („Zur (Un)vereinbarkeit“ 131) sechzig Jahre nach Kriegsende immer noch konstatiert: aufgeteilt zum einen auf die politische Öffentlichkeit, die sich auf das „Schuldgedächtnis des Staates“ konzentrierte, und zum anderen auf den privaten Bereich, in welchem wiederum das eigene Leid im Vordergrund stehe.

Ferner augenfällig ist der Unterschied zwischen der Rezeption des Buches und der des Fernsehfilms. Die meisten Leser:innen, die sich zu *Am grünen Strand der Spree* äußerten, verschwiegen die Schilderung des Massakers, wohingegen die Zuschauer:innen des Fernsehfilms fast ausschließlich auf diese Szene Bezug nahmen. Diese Diskrepanz geht meines Erachtens nicht nur auf die unterschiedlichen Medien und ihre spezifischen Rezeptionsmodi zurück: Das geschriebene Wort wirkt anders als Fernsehbilder ‚im eigenen Wohnzimmer‘. Zwischen der Veröffentlichung des Buches und der Ausstrahlung des Films vollzog sich nämlich ein erinnerungskultureller Wandel, der sich an der Sprache der Rezensent:innen – an Phrasen wie ‚die Vergangenheit bewältigen‘ bzw. ‚sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen‘ – ablesen lässt. Innerhalb von fünf Jahren hatte sich die Art der Kommunikation über die Kriegsverbrechen verändert; das ‚Schweigen‘ oder besser gesagt die ‚Sprachlosigkeit‘, die die Rezeption des Buches Mitte der 1950er Jahre charakterisiert hatten, schienen zum Zeitpunkt der Fernsehfilmausstrahlung überwunden zu sein. Es brach eine neue Ära an, in der fest etablierte Begriffe den Umgang mit der Kriegsgeschichte beschreiben sollten. Einerseits war diese Diskursentwicklung das Resultat der beginnenden juristischen Aufarbeitung der NS-Verbrechen – so stieg die Zahl der eingeleiteten Ermittlungen gegen NS-Täter nach dem Ulmer Einsatzgruppenprozess und der Gründung der Zentralen Stelle deutlich an (Eichmüller 626), was wiederum dazu führte, dass NS-Verbrechen immer häufiger in den Medien thematisiert wurden. 1959 trugen sich andererseits zahlreiche Ereignisse zu, die eine Debatte über den Umgang mit dem NS-Erbe befeuerten. Dazu gehörten vor allem die antisemitischen Ausschreitungen, aber auch die Aufführung des Films *Rosen für den Staatsanwalt* von Wolfgang Staudte sowie die Veröffentlichung von Romanen wie *Die Blechtrommel* von Günter Grass und *Billard um halb Zehn* von Heinrich Böll – letzterer erschien übrigens zunächst als Feuilletonroman in der *FAZ* und erst

später als Buch.²⁶ Bölls Roman berichtet von personellen Kontinuitäten zwischen dem Nationalsozialismus und der Bundesrepublik. In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre erlangte auch das *Tagebuch der Anne Frank* eine enorme Popularität, obwohl es schon seit 1950 in deutscher Übersetzung vorlag. Allein zwischen 1957 und 1958 wurde eine halbe Million Exemplare verkauft. Diesen Erfolg begleiteten mehrere Bühnenfassungen sowie eine Verfilmung, die ab dem Schlüsseljahr 1959 in deutschen Kinos zu sehen war (Berghoff 99; Kittel 276–281; Scholz St.). Im selben Jahr hielt Theodor W. Adorno seinen berühmten Vortrag, in dem er sich mit der Bedeutung des Begriffs der „Aufarbeitung der Vergangenheit“ auseinandersetzte. Der Hessische Rundfunk sendete diese Rede am 7. Februar 1960 – sechs Wochen vor der Ausstrahlung der ersten Folge von *Am grünen Strand der Spree*. Die Würdigung der Erschießungsszene sowie der allgemeine Konsens der Journalisten hinsichtlich der Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit spiegeln den oben erwähnten neuen Sprachgebrauch gut wider. Indes zeigen die Publikumsbriefe sowie die Umfrage des Infratest-Instituts, dass sich die diskursive Wende zunächst auf die Medienöffentlichkeit beschränkte. Demgegenüber zogen es die individuellen Zuschauer:innen vor, die Vergangenheit „ruhen zu lassen“ anstatt sie zu „bewältigen“ oder „aufzuarbeiten“.

Fazit: Widersprüche

Stefan Scherer und Moritz Baßler behaupten übereinstimmend, *Am grünen Strand der Spree* betreibe keine Schuldabwehr und sei kein Zeichen für die Verdrängung des Nationalsozialismus aus dem kollektiven Gedächtnis – vielmehr ermuntere das literarische Ursprungswerk des Medienkomplexes zu Heiterkeit und Freude, ohne die Kriegsvergangenheit auszublenden (Scherer 124; Baßler 36–37). Dieser Versuch einer pointierten Deutung des Romans steht jedoch im Widerspruch zu der These – die beide Literaturwissenschaftler ebenfalls vertreten –, dass *Am grünen Strand der Spree* eine Polyphonie von Meinungen, Genres und Ästhetiken charakterisiere. Scherers und Baßlers Analysen der Mehrstimmigkeit in Roman, Hörspiel und Fernsehserie lassen sich – so meine Schlussfolgerung – sehr gut mit dem polyphonen erinnerungskulturellen Diskurs in *Am grünen Strand der Spree* in Einklang bringen. Der Medienkomplex veranschaulicht mitsamt all der Reaktionen, die er auslöste, dass es *das eine* kulturelle Gedächtnis im Singular nicht gibt, selbst nicht auf der Mikroebene eines Buchkapitels. Wir können lediglich von Erinnerungskulturen im Plural sprechen, die sich gegenseitig beeinflussen und

26 Zum ‚Wendejahr 1959‘ siehe den Sammelband von Matthias L. Lorenz.

aufeinander Bezug nehmen, dabei aber ein dynamisches und bewegliches Geflecht aus Diskursen und Bildern darstellen. Die Schilderung des Massakers in Roman, Hörspiel und Fernsehfilm lässt viele Interpretationen zu – Formulierungen wie „Bruch mit dem Bildertabu“ (Seibert) oder Aussagen über eine „relativierende Auslegung der NS-Vergangenheit“ (Koch L.). Diese Thesen schließen sich gegenseitig nicht aus, sondern bringen unterschiedliche, gleichberechtigte und teilweise auch gleichzeitige Lesarten des Medienkomplexes zum Ausdruck. Dies bezieht sich nicht nur auf das allgemeine Urteil über *Am grünen Strand der Spree*, sondern auch auf seine einzelnen Elemente; so mag der synästhetische Stil von Scholz bei den einen Leser:innen zu stark affektiven Reaktionen, bei den anderen zur Ablehnung aufgrund des „Stichs ins Kitschige“ (Kreuzer) geführt haben.

In jeder Fassung des Medienkomplexes lässt sich eine stark affektive Ebene identifizieren, die über ‚Brüche‘, ‚Lücken‘ und ‚Störungen‘ signalisiert wird. Sie verweisen auf die körperliche, außersprachliche Erfahrung des Krieges aus der Täterperspektive, die sich nur kaum in diskursive Formen übertragen lässt. Damit bestätigt *Am grünen Strand der Spree* die Grundannahmen der Affekttheorie, wie sie u. a. von Brian Massumi vorgeschlagen wird. Diese Theorie wurde bisher vor allem in Bezug auf Holocaustliteratur und -kunst angewandt, die aus der Opferperspektive heraus geschaffen wurde. In Ernst van Alphen's Arbeiten ging es also u. a. um die fundamentale Frage, wie das Trauma von Holocaustüberlebenden zum Ausdruck gebracht wird, wenn es nicht diskursiv vermittelt werden kann. Nun lässt sich dieser Ansatz nicht schlicht auf Werke übertragen, die von Tätern bzw. Mitwissern handeln. Ungeklärt bleibt, welche Emotionen sich hinter den künstlerischen Strategien des ‚Bruchs‘ und der ‚Lücke‘ verbergen: Angst vor Strafverfolgung – oder vielleicht doch Scham? Dabei sind die ethischen Konsequenzen eines lückenhaften Erzählens ebenfalls problematisch, denn die diskursiv nicht-dargestellten, weder verbalisierten noch visualisierten Verbrechen ebneten einem ambivalenten Umgang mit der deutschen Täterschaft den Weg. Wer wollte, konnte in der Erschießungsszene klare Hinweise auf die Verantwortung der Deutschen für die Ermordung von Millionen Zivilisten erkennen; wer dies nicht wollte, konnte die stilistischen ‚Lücken‘ und ‚Brüche‘ weiterhin als Mittel der Schuldverschleierung nutzen. Sie machten es möglich – wie es Ernestine Schlant (52) in Bezug auf die westdeutsche Literatur der 1950er Jahre feststellte –, Themen nicht anzusprechen, die dringend hätten angesprochen werden sollen.

Die unterschiedlichen Reaktionen, die das Bild des Massakers von Orscha auslöste, illustrieren sowohl die synchrone Komplexität der Erinnerungskultur als auch ihre diachrone Entwicklung. Zwischen Romanveröffentlichung und Fernsehsendung vollzog sich in der westdeutschen Medienöffentlichkeit ein Wandel in Bezug auf die ‚Vergangenheitsbewältigung‘. Mitte der 1950er Jahre waren rassistische Vergleiche, Berufungen auf ‚Hörensagen‘ sowie der ‚koloniale‘ Blick auf

Osteuropa keine Seltenheit. Fünf Jahre später dominierten Begriffe wie ‚Bewältigung‘ und ‚Aufarbeitung‘ die öffentlichen Reaktionen auf die Fernsehserie, wenngleich in einer sehr vagen Auslegung. Die individuellen Zuschauer:innen zeigten sich davon allerdings nur mäßig beeindruckt und sprachen Klartext – man möge die Vergangenheit „ruhen lassen“.

Für die Herausbildung kollektiver Erinnerungen, so heterogen sie auch sein mögen, spielen die Medien die wohl wichtigste Rolle. Darüber sind sich die Vertreter:innen der *memory studies* seit langem einig. Folglich konstruierten die Medien die Vorstellung von ‚authentischer‘ Geschichte, indem sie auf die autobiografische Erfahrung von Scholz hinwiesen und die Bilder in ihrer ‚Echtheit‘ bestätigten. Die Schilderung des Massakers von Orscha überschritt in den 1950er Jahren zweifelsfrei die Grenzen des Sagbaren. Da dieses mediale Bild des Holocaust jenseits der Vernichtungs- und Konzentrationslager dermaßen neu war und sich von den etablierten Mustern der damaligen Geschichtskultur absetzte, entfaltete es auch eine starke Wirkung. Vereinzelt Stimmen zum Trotz, die der Schilderung ihre Glaubwürdigkeit absprachen, maß vor allem nach der Ausstrahlung des Films die Mehrheit der Fernsehkritiker den Bildern von Umgelter eine hohe Authentizität bei. Heutzutage hat die Darstellung des Massakers in all ihren Fassungen ihre drastische Wirkung eingebüßt: Die Bilder des Transports, der lettischen Schützen, des hin- und hergerissenen Soldaten Wilms entfalten nicht mehr die affektive Kraft, die vor sechzig Jahren von ihnen ausging. Unzählige Quellen, die inzwischen ans Licht gekommen sind, zeigen, dass die Realität weit schlimmer war. Insbesondere viele männliche Leser, Hörer und Zuschauer, die sich zwischen 1955 und 1960 mit *Am grünen Strand der Spree* auseinandersetzten, müssen dies gewusst haben. Kritische Stimmen wie die von Joachim Kaiser und Helmut Kreuzer bzw. der Journalisten des *Stader Tageblatts* und des *Westfälischen Anzeigers* waren überaus selten. Statt aber zu bemängeln, dass nicht mehr Leser:innen, Hörer:innen und Zuschauer:innen zu ähnlich kritischen Schlussfolgerungen kamen, ist doch zu begrüßen, dass es diese Beiträge überhaupt gab. Schließlich fand sich 2013, nach der Ausstrahlung der Miniserie *Unsere Mütter, unsere Väter* auch nur ein einziger deutscher Historiker, Ulrich Herbert, der das Bild der ‚guten Deutschen‘, die unter den ‚bösen Nazis‘ gelitten hätten, öffentlich in Frage stellte.²⁷ Auch dies führt vor Augen, dass das Orscha-Kapitel im Medienkomplex von Scholz, Westphal und Umgelter seiner Zeit weit voraus war.

²⁷ Mehr dazu in Saryusz-Wolska und Piorun.