

Dritte Geschichte: Medien und Technologien

Dass Gedächtnisgeschichte als Mediengeschichte geschrieben werden kann, wissen wir seit Ende der 1970er Jahre, als Jacques Le Goff seine leider viel zu spät ‚entdeckte‘ Essaysammlung *Geschichte und Gedächtnis* veröffentlichte. Die deutsche Fassung erschien 1992, zeitgleich mit Jan Assmanns bahnbrechendem Buch *Das kulturelle Gedächtnis*, dessen theoretische Ausführungen in vielerlei Hinsicht mit jenen von Le Goff verwandt sind. Ein Jahr später legte Douwe Draaisma – zunächst auf Niederländisch – seine Dissertation *Die Metaphernmaschine* vor, in der er die Wandlungen von Gedächtniskonzepten anhand von medientechnologischen Entwicklungen erklärte. Die Forscher schienen unabhängig voneinander in jeweils unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen ähnliche Beobachtungen gemacht zu haben. Die digitale Revolution war im Aufbruch, und die Auswirkungen der neuen Technologien auf das kulturelle Gedächtnis waren bereits zu spüren, denn sie eröffneten neue Möglichkeiten der Archivierung und Aktualisierung des Vergangenen. Obwohl Le Goff, Assmann und Draaisma den zeitgenössischen Medienwandel nur am Rande ihrer Arbeiten behandelten, spielte die zeitliche Koinzidenz sicherlich eine Rolle für den Erfolg ihrer Ideen. Im darauffolgenden Jahrzehnt setzte Aleida Assmann („Zur Mediengeschichte...“) die Erforschung der ‚Gedächtnisgeschichte als Mediengeschichte‘ fort. Nach wie vor konzentriert sich die internationale Rezeption der deutschen Arbeiten zum kulturellen Gedächtnis aber vor allem auf die Formen des Umgangs mit der NS-Vergangenheit. Die medientechnologische Komponente wird, wiewohl sie den Kern der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung bildet, hingegen seltener thematisiert.

Allen hier genannten Theorien liegt die Annahme zugrunde, dass jede Medieninnovation die Erinnerungsmodi bzw. -träger wesentlich verändert. Das kollektive Gedächtnis entstand durch mündliche Überlieferungen, also durch die Entwicklung der Sprache. Die Schrift ermöglichte das generationsübergreifende Aufbewahren der Erinnerung. Mit der Erfindung des Drucks konnte sie schließlich vervielfältigt werden. Die Fotografie erweiterte das Feld des visuellen Gedächtnisses und vermittelte das Gefühl, das Vergangene ‚festhalten‘ zu können – der Erfolg des Kinofilms beschleunigte diese Entwicklung. Der Hörfunk und das Fernsehen boten wiederum die Möglichkeit, an weltweit stattfindenden Ereignissen *live* teilzuhaben. Schließlich brachten die digitalen Medien neue Speicher- und Selektionsmethoden mit sich, forcierten aber auch Diskussionen über die Manipulierbarkeit des Gedächtnisses und seine Authentizität. Ferner beeinflusste der Medienwandel des vergangenen Jahrhunderts kulturelle Geschichtsbilder. „Ohne medienhistorische Operationen wie Archivieren, Kopieren, Transkribieren

ist Geschichte [...] unmöglich,“ betonen die Gründer des Weimarer Graduiertenkollegs „Medien der Historiographie“, dessen Mitglieder dieses Forschungsfeld besonders prägten. Vivian Sobchack konstatiert wiederum:

Die neuen Repräsentations- und Erzähltechnologien des 20. Jahrhunderts (vor allem das Fernsehen) haben die zeitliche Distanz zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zum Einsturz gebracht. Diese Distanz strukturierte unsere bisherige Vorstellung von der zeitlichen Dimension dessen, was wir Geschichte nennen. (Sobchack 4–5)

Wie einst Marshall McLuhan den Slogan *The medium is the message* prägte, so lässt sich die Gedächtnisgeschichte mit dem Satz *The medium is the memory* zusammenfassen (Erll, *Kollektives* 136). Der Verweis auf McLuhan dient hier nicht der Herstellung einer schlichten Analogie, zumal die Heidelberger Kulturwissenschaftler:innen – darunter Jan und Aleida Assmann – die Konzepte der sogenannten Kanadischen Medientheorie in den 1980er Jahren mit großer Aufmerksamkeit verfolgten. Insbesondere Eric A. Havelocks Studien sind eine wichtige Grundlage von Jan Assmanns Konzept der Schriftlichkeit des kulturellen Gedächtnisses. Interessanterweise bezieht Assmann sich dabei kaum auf andere Mitbegründer der Kanadischen Medientheorie, auch nicht auf Harold A. Innis. Dessen Theorie ist hier aus zwei Gründen nennenswert: Erstens befasst er sich u. a. mit der Bedeutung unterschiedlicher Sprach- und Schriftkulturen für die Entfaltung von ‚Bildungsmonopolen‘ (Innis, „Tendenzen“), und zweitens gehört er zu den ersten Theoretiker:innen, die behaupteten, dass Technologien und materielle Bedingungen einen Einfluss auf gesellschaftliche Ordnungen hätten. Innis zeigt dies u. a. überzeugend am Beispiel der Entwicklung der Presse, deren Anfänge er nicht – wie dies seit der Diskurstheorie von Jürgen Habermas üblich ist – mit der Herausbildung von Öffentlichkeit, also gegen Ende des 18. Jahrhunderts, verknüpft, sondern mit der Entwicklung der Holz- und Papierindustrie. Auf diese Weise zeigt er den globalen Wandel von Rohstoffen und Technologien auf und weist auf die Bedeutung der Peripherie für die Entstehung der Machtzentren der Öffentlichkeit hin. Diese dank der Presse funktionierende Öffentlichkeit hängt wiederum von der Industrie ab, die die Existenz der Presse über Werbeaufträge sichert (Innis, „Die Presse“). Innis’ Thesen, die in der Historiografie allmählich große Beachtung finden, hätten auch die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung maßgeblich prägen können. Der Kanadier fragt nämlich, „wie medientechnische Bedingungen in die Formation historischen Wissens hineinreichen“ (Graduiertenkolleg). Für die Erinnerungsforschung ist beispielsweise das Verhältnis zwischen der Entstehung von ‚Bildungsmonopolen‘ und mächtiger Öffentlichkeiten einerseits sowie der Herauskristallisierung nationaler Erinnerungskulturen andererseits von zentraler Bedeutung. Stattdessen schreibt

Jan Assmann, unter anderem in Anlehnung an McLuhans ‚heiße‘ und ‚kalte‘ Medien, nur von ‚heißer‘ und ‚kalter‘ Erinnerung.

Kurz bevor der Begriff des kulturellen Gedächtnisses zum Mainstream der Geisteswissenschaften avancierte, entwickelte in Deutschland Friedrich Kittler die Theorie, dass die Medien den menschlichen Geist prägten und nicht umgekehrt. In seinen beiden wichtigsten Büchern *Aufschreibssysteme 1800/1900* und *Grammophon, Film, Typewriter* geht es allerdings hauptsächlich um die Beziehung zwischen dem jeweiligen technischen Gerät und seinen Nutzer:innen. Kittlers Konzept illustrieren seine Ausführungen über die Schreibmaschine wohl am anschaulichsten, insbesondere über die Spuren des maschinellen Schreibens in den Texten von Friedrich Nietzsche; so habe sich das neuartige Gerät auf die Arbeit des Philosophen ausgewirkt (Kittler, *Aufschreibssysteme* 197–205). In McLuhans Theorie geht es hingegen mehr um eine umgekehrte Beziehung: Er betrachtet die Medien als „Ausweitungen“ des Menschen (McLuhan 11). Obwohl mit Ausnahme von Jan und Aleida Assmann nur die wenigsten Gedächtnistheoretiker:innen explizit auf die Arbeiten der Kanadischen Medientheorie Bezug nehmen, prägte sie die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung nachhaltig – nicht zuletzt da viele Forscher:innen, die sich in den 1990er und frühen 2000er Jahren auf dem Gebiet einen Namen machten, mit den Texten von McLuhan oder Havelock ‚aufwuchsen‘. Innis’ Schriften gehören dagegen nicht zum Kanon. Am deutlichsten zeigt sich der latente Einfluss des McLuhan’schen Medienbegriffs in Alison Landsbergs Buch *Prosthetic Memory*. Ihr Konzept der Massenmedien als ‚Prothesen‘, auf die sich die kollektive Erinnerung stützt, kommt McLuhans Bild der ‚Ausweitungen‘ sehr nahe. Das für die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung fast schon programmatische Buch von Landsberg illustriert aber auch, dass das Verhältnis zwischen Medien und Gedächtnis auf die vermittelten Bilder reduziert wird. Der technologisch-materielle Aufbau des Kinos respektive des Fernsehens rückt in Landsbergs Argumentation in den Hintergrund.

Blättert man in den gegenwärtig wichtigsten Zeitschriften und Konferenzprogrammen aus dem Bereich der *memory studies*, so bestätigt sich der Eindruck, dass die Vertreter:innen dieser Disziplin oft über Medien als Vermittler des Gedächtnisses diskutieren, bedeutend seltener aber über die Kulturtechnik, die dahinter steckt. Im Fokus der Forschung stehen Fragen nach dem, was und wie in die Erinnerung aufgenommen und was und wie aus der Erinnerung ausgeschlossen wird. In Anbetracht all der Untersuchungen politischer Handlungen und symbolischer Ausdrucksformen liegt der Schwerpunkt offensichtlich auf den Narrativen und Repräsentationsmodi der Vergangenheit. Auch in dieser Studie ist die Remediali-

sierung der ‚schwierigen Vergangenheit‘,¹ d.h. des Mordes an den Jüd:innen aus Orscha im November 1941, der im Medienkomplex *Am grünen Strand der Spree* geschildert wird, von zentralem Interesse. Im Unterschied zu der bestehenden Forschung über die medialen Repräsentationen des Holocaust möchte ich in diesem Kapitel allerdings den materiellen und technologischen Charakter der Medien hervorheben. Sie sind nämlich, wie Gabriele Schabacher („Medium“ 129) betont, „nur in Gestalt infrastrukturell-räumlicher Arrangements greifbar. Medien existieren so verstanden nur *in* bzw. *als* Infrastruktur“.

Abgesehen von der stets wachsenden Neugier gegenüber der digitalen Welt ist das Interesse der Erinnerungsforscher:innen an den infrastrukturellen Aspekten von Erinnerungsmedien eher bescheiden. Eine Möglichkeit, dies auszugleichen, wäre, entweder an Kittler oder an die kanadische Medientheorie anzuknüpfen. Eine andere Möglichkeit ergibt sich aus der Akteur-Netzwerk-Theorie, da sie – ähnlich wie die Infrastrukturforschung – die Notwendigkeit der Aufdeckung von auf den ersten Blick unsichtbaren Prozessen hervorhebt. Die Vertreter:innen der Akteur-Netzwerk-Theorie – Bruno Latour, Steven Woolgar, Michel Callon und John Law u. a. – betonen die Bedeutung von Diagrammen, Mikroskopen, Reagenzien usw., die für die Konstruktion von wissenschaftlichen Fakten unabdinglich sind. Sogar in Bezug auf die Entwicklung von Nationalstaaten, die nicht nur über symbolische und politische Praktiken, sondern auch über alltägliche „Telefonsysteme, Papierkram und geographische Triangulationspunkte“ konstruiert werden, muss die Technik mit gedacht werden (Law 7). Diese Beobachtung verweist zwangsläufig an die Arbeiten von Innis, der über die Bedeutung der Holz- und Fischindustrie sowie des nordamerikanischen Transportwesens für die Herausbildung eines kanadischen Nationalgefühls schrieb. Analoge Mechanismen der Konstruktion symbolischer Ordnungen beobachten wir – so meine These – in der Erinnerungskultur. Erst die „untrennbare Verwobenheit“ (Schabacher, „Medium“ 133) von Akteuren und Medientechniken macht die medialisierte Erinnerung überhaupt möglich.

Für die Entstehung und Aufbewahrung des kulturellen Gedächtnisses sind materielle und technologische Aspekte wie Bücherformate, Bildschirmauflösungen oder die Signalreichweiten des Rundfunks von nicht geringerer Bedeutung als die zu vermittelnden Geschichtsbilder. Kurzum baut das kollektive Gedächtnis wie alle Kulturtechniken auf einer Infrastruktur auf, die für ihre Nutzer:innen größtenteils unsichtbar bleibt (Star; Schabacher, „Medium“). In dem Versuch, die Akteur-Netzwerk-Theorie in die Erinnerungsforschung zu integrieren, geht es jedoch nicht um die vollständige Übernahme des entsprechenden Vokabulars,

1 Zum Begriff ‚difficult past‘ siehe Wagner-Pacifici und Schwartz.

sondern vielmehr um den Gedanken, dass nicht-menschliche Akteure – von Latour (*Die Hoffnung der Pandora* 372) als Aktanten bezeichnet – ebenfalls über Handlungskraft im Prozess der Konstruktion von Erinnerungen verfügen. Sie sind weder passive Objekte der Erinnerungsarbeit noch externe Instrumente, sondern gleichberechtigte Subjekte des erinnerungskulturellen Netzwerks. Das aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren bestehende Netzwerk stellt Latour zufolge eine eigene Theorie des Sozialen her. Auf die Erinnerungskultur übertragen bedeutet dies, dass das Netzwerk die Gedächtnisarbeit selbst reguliert. Es sind nicht Kräfte wie die ‚Politik‘ oder der ‚Diskurs‘, sondern die von Latour (*Neue Soziologie* 22) sogenannte ‚Versammlungen‘ von auf den ersten Blick unscheinbaren Elementen, die über die Funktionsweisen der Erinnerungskultur mitentscheiden.

Um Erkenntnisse über die Auswirkung der Medien in ihrer materiellen und technologischen Dimension auf die Erinnerungskultur zu gewinnen, lohnt sich ein vertiefter Blick in die Produktionsprozesse in Verlagen oder Rundfunkanstalten. Zum einen werden auf diese Weise diejenigen Geschichtsbilder sichtbar, die der Öffentlichkeit nie präsentiert wurden; zum anderen offenbaren Produktionsabläufe den Innenraum der erinnerungskulturellen Black Box (Latour, *Science in Action* 1–17; Latour, *Die Hoffnung* 373).² Diesen aus der Kybernetik stammenden Begriff nutzt Latour als Metapher für die unsichtbaren Abläufe der Konstruktion wissenschaftlicher Fakten. In den Ingenieurwissenschaften ist die Black Box ein Algorithmus, Schaltkreis o. Ä., der zwischen dem Input – also etwa dem Anschlag einer Computertaste – und dem Output liegt – dem Erscheinen eines Buchstabens auf dem Bildschirm. Wir Nutzer:innen machen uns keine Gedanken darüber, wie dieser Mechanismus funktioniert – hauptsächlich, wir können unter möglichst wenig Aufwand einen Text am Computer verfassen. Laut Latour sind ähnliche Prozesse auch im sozialen Umfeld der Wissenschaft zu beobachten. Zwischen der Forschungsfrage und der Publikation von Forschungsergebnissen ereignen sich routinierte Abläufe, die für die meisten Menschen unsichtbar und unverständlich sind. Sie zu beschreiben und zu strukturieren ist die Aufgabe von Wissenssoziologen. In Anlehnung daran postuliere ich, dass auch die Mecha-

2 Die Idee, Latours Konzept der Black Box auf die Erinnerungskultur zu übertragen, entwickelte ich nach der Lektüre des Vortragstextes „Z Latourem w Kielcach“ [Mit Latour in Kielce] von Joanna Tokarska-Bakir. Die polnische Anthropologin beschreibt darin, wie sie an ihrem Buch *Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego* [Unter dem Bannfluch. Das soziale Bild des Pogroms von Kielce] arbeitete und die sozialen Netzwerke des Pogroms im Juli 1946 rekonstruierte. Tokarska-Bakir zweifelte an, was viele Wissenschaftler:innen für ein bereits hinreichend erforschtes Ereignis hielten, und untersuchte systematisch alle Personen, Räumlichkeiten, Objekte usw., die zum Pogrom geführt hatten, um die vorliegenden Erklärungen zu hinterfragen.

nismen der Erinnerungskultur in einer Black Box versteckt sind. Im Fokus der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung steht bisher der Input – in diesem Fall die ‚schwierige‘ Vergangenheit – und der Output – die mediale Repräsentation der ‚schwierigen‘ Vergangenheit. Die Soziotechniken der Konstruktion von Erinnerungskultur bleiben hingegen in Black Boxen verborgen.

Die erste Geschichte in diesem Buch über *Am grünen Strand der Spree* widmete sich den menschlichen Akteuren und ihren sozialen Handlungen. Die Begründer:innen der Infrastrukturforschung, Geoffrey C. Bowker und Susan Leigh Star (34), bemängeln am aktorszentrierten Ansatz allerdings seinen allzu starken Fokus auf die *heroic actors*. Ihrer Ansicht nach seien weniger die im Rampenlicht stehenden ‚Held:innen‘ als vielmehr die infrastrukturellen Bedingungen der sozialen Ordnung in den Blick zu nehmen. Diesem Vorschlag folgend untersuche ich nun die Aktanten und ihre Handlungskraft bzw. *agency*. In Latours und Woolgars (47) Konzept übertragen technische Geräte diffuse Prozesse in verständliche, diskursive Formen, wie etwa in Diagramme. Diese Vorgänge bezeichnen die Forscher als ‚Inskriptionen‘. Mit der Wahl dieses schrift- und übersetzungsbezogenen Begriffs tragen Latour und Woolgar zu den Medientheorien bei (Gertenbach und Laux 84), zumal jedes Objekt, das am Inskribieren beteiligt ist – sei es ein Computer, Mikroskop oder eine chemische Substanz – zum Medium avanciert, das entsprechend der lateinischen Bedeutung des Wortes als ‚Vermittler‘ agiert. Ähnliches beobachten wir in der Konstruktion von Geschichtsrepräsentationen: Schwer greifbare Vorstellungen von der Vergangenheit werden mithilfe von medialen Technologien in nachvollziehbare Narrative und Bilder ‚übersetzt‘.³

Die Analyse medientechnologischer Aspekte der Erinnerungskultur macht die Relevanz von scheinbar nebensächlichen Faktoren deutlich – ob wir von einem Roman in gebundener Erstaussgabe oder im Taschenbuchformat, von einem Hörspiel auf Kurz- oder Mittelwelle respektive von einem Fernsehfilm sprechen, der von einem Fernseher im eigenen Wohnzimmer oder in einer Gaststätte übertragen wird. Um auf die materielle Beschaffenheit der Medien hinzuweisen, spreche ich gelegentlich von ‚Trägern‘ oder ‚Geräten‘, wenn einzelne Objekte wie Bücher, Zeitungen, Radio- oder Fernsehapparate im Mittelpunkt der Analyse stehen. Diesen Mikro-Akteuren (Miggelbrink 141) stelle ich Makro-Akteure, also ‚Medien‘ im Sinne von Institutionen und deren Infrastrukturen, gegenüber. Dazu gehören Verlage, Rundfunkanstalten, Filmunternehmen usw. mit den dazugehörigen Technologien. Generell aber dient die Unterscheidung in Mikro- und

³ Den Prozess der ‚Übersetzung‘ von Geschichte in Mediennarrative schildert Björn Bergold in dem Buch *Wie stories zu history werden*. Seine Analysen gründet er in den Authentizitätstheorien.

Makro-Akteure nur analytischen Zwecken. In der Praxis kommt es auf ihre Vernetzung an, und in diesem Netzwerk erfolgt dann die Konstruktion von Geschichtsbildern.

Die ‚Vermittler‘, um die es im Folgenden geht, reichen vom Gespräch bis hin zum Fernsehen. Der große Vorzug von *Am grünen Strand der Spree* als Fallbeispiel liegt darin, dass der Medienkomplex so gut wie alle technischen Übertragungsmöglichkeiten umfasst, die in den 1950er und 1960er Jahren zur Verfügung standen. Die Zirkulation des Buches von Hans Scholz [1955], des Feuilletonromans in der *FAZ* [1956], des Hörspiels von Gert Westphal [1956] sowie der Miniserie von Fritz Umgelter [1960] in der westdeutschen Öffentlichkeit ereignete sich vor dem Hintergrund der rasanten Entwicklung des Fernsehens und einem damit verbundenen Wandel der Buch- und Rundfunkkultur. Teile des Medienkomplexes wurden zudem über Schallplatten und Lesungen ‚vermittelt‘. Hinzu kommen die mehrfach gescheiterten Pläne für einen Kinofilm. All diesen Trägern kam eine aktive Rolle in der Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses zu. Gleichzeitig trugen ihre jeweiligen technischen und materiellen Eigenschaften dazu bei, dass *Am grünen Strand der Spree* und die darin enthaltene Schilderung des Massakers in Orscha nicht dauerhaft Einzug in die Erinnerungskultur halten konnten. Nicht weniger interessant sind die medienbezogenen Metakommentare, die in Roman, Hörspiel und Fernsehfilm formuliert werden. Stephanie Heck („Quality-TV“ 237–240) analysiert sie unter dem Stichwort der medialen Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität. Auch diese Aspekte von *Am grünen Strand der Spree* sollen in diesem Kapitel näher betrachtet werden.

Das Gespräch

Die Remedialisierung des Massakers von Orscha begann zunächst ohne technische Unterstützung. Am 26. November 1941, kurz nach der Rückkehr von der Erschießungsstelle, wo Hans Scholz den Mord an den Jüd:innen beobachtet hatte, berichtete er seinem Vorgesetzten davon:

Der Kompaniechef, ein Landwirt und Zivil, dem selbstverständlich von einer unmilitärischen Exkursion Meldung zu machen gewesen war, ließ mich kommen und berichten. Er bot mir Schnaps an und ließ mich gegen die Regel im Sitzen referieren, ich muß danach ausgesehen haben. (Rede zum Heinrich-Stahl-Preis 2)

In diesem unmittelbaren Bericht ‚übersetzt‘ – um bei einem Schlüsselbegriff der Akteur-Netzwerk-Theorie zu bleiben – Scholz seine Eindrücke von dem Massaker in eine diskursive Form. In der Erinnerungsforschung sind solche Momente von

besonderer Bedeutung: Bereits Maurice Halbwachs (19–24) schrieb darüber, dass die Bildung des Gedächtnisses auf dem Akt des Erzählens basiere: Selbst wenn wir uns nur ‚für uns selbst‘ erinnern, ‚übersetzen‘ wir die Bilder im Kopf in ein Narrativ, so als sprächen wir mit einem anderen Menschen. Halbwachs formulierte seine Thesen zwar vor fast hundert Jahren, doch bestätigten Forscher:innen von heute die Bedeutung des *memory talk* für die Konstruktion des Gedächtnisses (Welzer 16; Meise; Mullen und Yi). Im Unterschied zu affektiven oder körperlichen Eindrücken lassen sich narrative Erinnerungsformen vergleichsweise leicht remedialisieren – zunächst als mündliche Erzählungen, die dann in andere Medien ‚weiterübersetzt‘ werden. Aus diesem Grunde betrachte ich den Bericht von Scholz an seinen Kompanieführer als möglichen Auslöser für die Entstehung der Geschichte von *Am grünen Strand der Spree*. Indem er dem mutmaßlichen Befehl, von dem unmittelbar zuvor Gesehenen zu erzählen, Folge leistet, ist der spätere Romanautor gezwungen, Worte für die Erschießung der Jüd:innen aus Orscha zu finden und ein Narrativ über das Gesehene zu konstruieren.

Eigenen Angaben zufolge führte Scholz noch während des Krieges weitere *memory talks* über die Ereignisse aus Orscha:

Erzählt habe ich die Vorgänge damals schon – ohne die novellistische Einkleidung – und es gibt etliche Personen in dieser Stadt, denen ich anlässlich von Kriegerurlauben mein Herz ausschüttete und die dachten, sie hörten nicht recht, so wie ich an Ort und Stelle gedacht hatte, meinen Augen nicht trauen zu können, als ich sah, was nun und nimmer und nirgends hätte zu sehen sein dürfen! (Rede zum Heinrich-Stahl-Preis 3)

Die Geschichtswissenschaft kennt inzwischen zahlreiche Beispiele von Gesprächen, die belegen, dass deutsche Soldaten untereinander durchaus über die Vernichtung der Jüd:innen sprachen (Neitzel und Welzer 39–40, 145).⁴ Bei solchen Gesprächen handelt es sich um Ausdrucksformen des Gedächtnisses, das erstens mündlich und zweitens *en passant* vermittelt wird (Welzer 16). Mag man außerstehenden Personen gegenüber einiges verschweigen, um ein positives Bild von sich selbst zu zeichnen, so tauscht man sich im engen Kreis der Beteiligten oft ausführlicher aus, wie diese Erklärung des ehemaligen SS-Mannes Helmut Seitz über die vom Einsatzkommando 8 durchgeführten Erschießungen zeigt: „Wir haben uns unter uns frei über die Exekutionen unterhalten.“ (Seitz 458) Nicht die Gespräche an sich, sondern die Tatsache, dass die Männer sich ‚unter sich‘ und ‚frei‘ unterhalten haben, ist in dieser Aussage von Belang. Das freie Gespräch prägt

⁴ Das Buch von Sönke Neitzel und Harald Welzer handelt von den Gesprächen zwischen Soldaten, also im Rahmen einer Gruppe von Männern, die ohnehin über internes Wissen verfügten. In der Einführung gehen die Autoren auf unterschiedliche Formen der persönlichen Kommunikation im Krieg ein.

nämlich sowohl die Ausdrucksform, etwa die Verwendung umgangssprachlicher Begriffe, als auch die Erinnerungen, die auf diesem Weg – im wahrsten Sinne des Wortes – zur Sprache kommen. Dass gewisse Themen vorzugsweise in mündlicher, nicht aber in schriftlicher oder visueller Form übermittelt werden, bestätigt – nebenbei bemerkt – die Losung *the medium is the memory*, da sich das Medium sowohl auf die Form als auch auf den Inhalt auswirkt, wie McLuhan argumentierte.

Die mündliche Überlieferung unter den Soldaten ist jedoch nicht mit dem kommunikativen Gedächtnis gleichzusetzen, da die Gesprächspartner in den *memory talks* der Soldaten derselben Erinnerungs- bzw. Erlebnisgemeinschaft angehören. Sie wussten aus eigener Erfahrung, wovon die Rede war. Sie brauchten keine ausführlichen Erklärungen, detaillierte Beschreibungen oder mussten gar vollständige Sätze bilden. Oft reichte ein Wort, um die richtigen Assoziationen zu wecken. Es handelt sich daher um ein ‚subkutanes Gedächtnis‘, das jenseits der etablierten Erinnerungsdiskurse aktiviert wird. Die fragmentarischen Andeutungen genügen für ein gegenseitiges, wortloses Verständnis. Können die Gesprächspartner:innen auf gemeinsamem Wissen oder Erlebnissen aufbauen, so müssen sie dies nicht ausführlich erzählen, um es gemeinsam zu erinnern. Die meist im Privaten geäußerten Aussagen sind dank des gemeinsamen Referenzrahmens für alle gut verständlich.

Sporadisch kam es sogar vor, dass die Soldaten selbstbezogen, aber eher unkritisch über ihre Täterschaft berichteten. In einem vielzitierten Brief des Polizeisekretärs Walter Mattner an seine Frau lesen wir: „Bei dem ersten Wagen hat mir etwas die Hand gezittert, als ich geschossen habe. Aber man gewöhnt sich an das. Beim zehnten Wagen zielte ich schon ruhig und schoss sicher auf die vielen Frauen, Kinder und Säuglinge.“ (zit. n. Neitzel und Welzer 39; Ingrao 238) Später setzte sich die Zeugenperspektive durch. Anstatt wie Scholz oder der erwähnte Mattner in der ersten Person Singular berichteten ehemalige Angehörige der Einsatzkommandos, die nach dem Krieg verhört wurden, in der Regel entweder in der dritten Person Plural oder im Passiv.⁵ Der ehemalige Angehörige der Waffen-SS Karl Strohhammer (1999) sagte etwa vor der Staatsanwaltschaft Kiel aus: „[Es] hat nicht nur der SD geschossen, sondern alle Angehörigen des EK8 mussten aktiv an diesen Exekutionen teilnehmen“, und der ehemalige Gestapobeamte Lorenz Bauer (1998) behauptete vor dem Landeskriminalamt in Kiel: „Im Laufe der Zeit wurden immer wieder einzelne Juden bzw. gelegentlich auch Judenfamilien aufgegriffen.“ Dieser Perspektivwechsel ist auf die spezifischen Referenzrahmen

⁵ Die Aussagen, die sich spezifisch auf das Massaker von Orscha beziehen, zitiere ich im Prolog dieses Buches.

dieser Aussagen zurückzuführen – zum einen wurden die Männer in der Regel als Zeugen und nicht als Beschuldigte vorgeladen, zum anderen standen sie unter Rechtfertigungszwang. Die Mehrheit wollte daher nur ‚vom Hörensagen‘ von den Kriegsverbrechen gewusst haben. Dieser Ausdruck etablierte sich schließlich zum festen Bestandteil der Tätersprache (Stoll 218). Gewiss hatte er eine Alibifunktion, zumal er auf einen räumlichen Abstand des Sprechenden zu den Gräueltaten hinweisen sollte. Gleichzeitig deutet das Wort ‚Hörensagen‘ an, dass ein Austausch über die Kriegsverbrechen durchaus stattfand. Suggestive Beispiele dafür gibt unter anderem das ‚Gruppenexperiment‘: Im Rahmen einer Reihe von Fokusgruppengesprächen, die Theodor W. Adorno 1950–1 zusammen mit den Mitarbeiter:innen des Instituts für Sozialforschung durchführte, räumten einige der Teilnehmer:innen ein, von Familienmitgliedern oder Nachbar:innen über die Vernichtung der Jüd:innen erfahren zu haben (Adorno, „Schuld und Abwehr“).

Einer der Orte, an denen in der Nachkriegszeit über Kriegserlebnisse gesprochen wurde, war freilich der Stammtisch, um den sich ehemalige Soldaten regelmäßig trafen. Der exklusive, da nur für ausgewählte Teilnehmer reservierte Kneipentisch war eine der wichtigsten Infrastrukturen des ‚subkutanen Gedächtnisses‘. In Abwesenheit von Ehefrau und Kindern, in der verqualmten Ecke der vertrauten Gaststätte konnte man sich alles erzählen, ohne fürchten zu müssen, dass es von Unbefugten überhört würde. „Die Veteranen wollten erzählen und sich von anderen erzählen lassen, mündlich und von Angesicht zu Angesicht,“ schreibt Thomas Kühne (219) in seiner Studie zur Kameradschaft. Interessanterweise beteiligte sich Scholz nicht an dieser Praxis und lehnte Einladungen zu Treffen seiner ehemaligen Militäreinheit ab (Scholz, Brief an G.P.). Ganz im Sinne seiner ablehnenden Haltung gegenüber ‚gewöhnlichen‘ Stammtischen schildert die Rahmenhandlung von *Am grünen Strand der Spree* einen Männerabend im gehobenen Milieu der Westberliner Medienwelt. An einem Tisch in der luxuriösen Jockey Bar sitzen zunächst: ein Schauspieler, ein Werbefachmann, ein Drehbuchautor und ein ehemaliger Berufssoldat, der nun als Schauspieler oder Filmberater arbeiten möchte. Bevor sie in die Wehrmacht einberufen wurden, waren sie öfter am selben Tisch zusammengekommen. Zu Beginn des Abends in der Jockey Bar planen sie, über heitere Angelegenheiten zu reden. Als aber der Kriegsheimkehrer Hans-Joachim Lepsius das Tagebuch des gemeinsamen Bekannten Jürgen Wilms vorliest, hält das Kriegsthema in die Gespräche Einzug. Erst die Erwähnung einer gemeinsamen Freundin öffnet leichteren Themen einen Raum. Die Rahmengeschichte von *Am grünen Strand der Spree* interpretiert der zeitgenössische Germanist Otto F. Best (1) daher wie folgt: „Es geht um ein Wiedersehen und um eine Heilung. Daß das Wiedersehen feierlich begangen wird, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß es eine todernstes Begebenheit ist. Die Jockey Bar [...] ist Platz zum Austausch intimer Erlebnisse.“

Noch deutlicher als in der Rahmenhandlung kommt das Gespräch als Gedächtnismedium im ersten Kapitel zum Vorschein. Im Tagebuch, das Lepsius vorliest, schildert Jürgen Wilms Gespräche von Soldaten, die von Massenerschießungen berichten. Einer von ihnen sah sie in Nowo-Borissow, einer Stadt an der Beresina; andere beobachteten Massenexekutionen in der Ukraine und in Litauen (AGSS 53). Sowohl im Roman als auch in der Kriegsrealität trafen sich die Soldaten in Orscha, da die Stadt aufgrund der dortigen Kreuzung wichtiger Bahnlinien und Straßen einen zentralen Knotenpunkt für das deutsche Heer im Ostfeldzug darstellte. Dass es sich bei den beobachteten Exekutionen nicht um militärische Maßnahmen, sondern um die gezielte Exterminierung einer ganzen ethnischen Gruppe handelt, macht in *Am grünen Strand der Spree* ein Kurier, der in den besetzten Gebieten unterwegs ist, deutlich: „Es sind auch welche [Juden] aus dem Reich dabei und nicht bloß aus dem Reich, aus Holland, aus Frankreich und überall, wo sie sie erwischt haben.“ (AGSS 53) Diese Berichte lösen bei Wilms das Bedürfnis aus, sich die Auflösung des Ghettos von Orscha mit eigenen Augen anzuschauen. Da die Gespräche aus dramaturgischer Sicht so bedeutend sind, wurden sie – wenngleich in unterschiedlicher Inszenierung – auch ins Hörspiel und in den Fernsehfilm aufgenommen. In der Hörfunkfassung mischte Westphal die Sprechstimmen miteinander, wodurch der Eindruck entsteht, als redeten die Soldaten aneinander vorbei. In der Fernsehfassung hingegen baute Fritz Umgelter die Szene aus: Die Männer sitzen zusammen am Tisch. Ihr Gespräch ist strukturiert, eine Figur spricht nach der anderen. Darüber hinaus sehen wir, wie der schweigende Unteroffizier Jaletzki, der zuvor als überzeugter Nazi und Antisemit präsentiert wurde, den Gesprächen aufmerksam zuhört. Er verkörpert diejenigen Soldaten, die nach dem Krieg behaupten werden, sie hätten von den Massenerschießungen nur ‚vom Hörensagen‘ gewusst.

Gespräche sind flüchtige Erinnerungsmedien. Trotz ihrer nachhaltigen Auswirkung auf die Erinnerungskultur sind sie für die Forschung nur schwer zu erfassen. Erst eine Aufnahme oder Niederschrift macht ihre Analyse möglich. Nicht anders ist es im Fall der hier angeführten Beispiele. Sönke Neitzel und Harald Welzer analysierten Gespräche von Soldaten, die in britischer und amerikanischer Kriegsgefangenschaft abgehört wurden. Dank der großzügigen finanziellen Unterstützung zweier Stiftungen konnte sich ihre Forschungsgruppe „über die unüberschaubare Menge von Texten hermachen“ (Neitzel und Welzer 10). Im Endeffekt untersuchten die Forscher also Transkriptionen. Auch von dem Gespräch zwischen Scholz und seinem Kompanieführer wissen wir nur deshalb, weil der Romanautor es in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Heinrich-Stahl-Preises erwähnte, und diese nicht frei hielt, sondern vorlas. Das Manuskript liegt heute in Scholz' Nachlass im Archiv der Akademie der Künste. Die Gespräche in der Jockey Bar gehören wiederum zu einer anderen Kategorie von Texten – es

sind auf Erinnerungen basierende oder frei erfundene Texte, die Scholz für seinen Roman schrieb. Gert Westphal und Fritz Umgelter übernahmen sie für das Hörspiel bzw. den Fernsehfilm und ‚übersetzten‘ sie mithilfe von Schauspielern in gesprochene Dialoge ‚zurück‘. Schon diese Zusammenstellung zeigt, dass die Untersuchung von *memory talks* erstens selten um niedergeschriebene Texte herumkommt, und zweitens die dazugehörige Infrastruktur berücksichtigen sollte: den Tisch in der Kneipe oder das Abhörgerät im Gefängnis. So ermöglicht erst die Übermittlung von *memory talks* die Vernetzung materieller Aktanten mit sprechenden Akteuren.

Die Schriftmedien

Erste Notizen für das spätere Buch machte Scholz noch während des Krieges. Er schrieb zunächst lose Erzählungen, die er anschließend in einem Novellenroman bündelte. Mit Blick auf diese Komposition aus einer Rahmenhandlung und sieben Geschichten ergänzte Scholz den Untertitel: *So gut wie ein Roman*. Aus der Perspektive der Erinnerungsforschung ist der Akt des Niederschreibens ebenso bedeutend wie der des Erzählens, denn Schriftmedien leiten den Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis ein (Assmann J.). Sie gelten als nachhaltige Erinnerungsstützen und kodifizieren das Gedächtnis in der langen Dauer. Dabei ist wichtig, ob es sich um eine Verschriftlichung in Handschrift, Typo- bzw. Manuskript oder Druck handelt. In diesem Zusammenhang bemerkt Innis, obwohl er nicht von Gedächtnis, sondern von ‚Wissensverbreitung‘ schreibt: „Unsere Kenntnis anderer Zivilisationen hängt in starkem Maße von der Gestalt des Mediums ab, das in der jeweiligen Kultur benutzt wurde, sofern es hat überdauern können bzw. sich durch Entdeckungen zugänglich machen ließ.“ (Innis, „Tendenzen“ 95) Dasselbe Prinzip gilt für die Übermittlung des kulturellen Gedächtnisses: Handschriften müssen entziffert, Manuskripte gelesen, das gedruckte Wort vervielfältigt werden.

Unter den wenigen Blättern in Scholz’ Nachlass, die auf die Kriegsjahre datiert sind, befindet sich keines, auf dem die Erschießung der Jüd:innen aus Orscha erwähnt gewesen wäre. Stattdessen findet sich ein mit Bleistift auf Papierfetzen niedergeschriebener Text mit der Überschrift „Jazz für Schloss Pörnitz“ über ein amüsantes Treffen der Berliner Oberschicht in einem fiktiven Schloss in Brandenburg. Die losen Blätter stammen teils aus Notizbüchern und sind teils Schreibmaschinenpapier; einige Seiten sind mit dem Logo eines Hotels versehen. Sie wurden Scholz offenbar von Freunden oder Verwandten mit der Feldpost zugeschickt, damit er Papier zum Schreiben hatte. Der Großteil des Textes ist in seiner gut lesbaren, beinahe kalligrafischen Handschrift geschrieben; einige an-

dere Blätter sind aber kaum zu entziffern. Ich konnte nicht feststellen, ob sie von einer anderen Person geschrieben worden waren, oder ob der Unterschied schlicht den äußeren Umständen im Kriegsalltag geschuldet war, sprich: dem fehlenden Arbeitstisch, der Hektik usw. Die leichte Jazzmusik zu den Liedern, die auf Schloss Pörnitz gespielt werden, notierte der Autor auf eigens dafür gezeichnetem Notenpapier. Teile dieser Erzählung gingen später in zwei der Geschichten aus *Am grünen Strand der Spree* ein. Das Motiv des Schlosses finden wir im vierten Kapitel wieder, das die Saga der Familie Bibiena schildert – und explizit vom Jazz handelt wiederum das sechste Kapitel, in dem der Saxofonist aus der Bar von seiner Zeit in der Kriegsgefangenschaft erzählt.

Sollte Scholz Notizen über das Massaker gemacht haben, werden sie ähnlich ausgesehen haben. Im Roman lesen wir: „Dann folgen mehrere fast unleserliche Zettel. [...] Dann zwei Blätter aus Orscha. [...] Und dann einige sehr gut erhaltene Blätter, ebenfalls wohl aus diesem Orscha. Der Kopf fehlt.“ (AGSS 52–53) Abgesehen davon, dass sich dieser Metakommentar auf frei erfundene Aufzeichnungen bezieht, verweist er auf das oft fragmentarische und schwer lesbare Medium, das seiner Funktion als ‚Übersetzer‘ nicht immer gerecht wird. Bei genauerer Betrachtung ist nicht eindeutig, worum es sich bei den Blättern, aus denen Lepsius die Schilderung des Massakers vorliest, handelt. In allen Fassungen von *Am grünen Strand der Spree* ist zwar vom Tagebuch die Rede – und in der Fernsehfassung sehen wir das kleine schwarze Heft sogar zwei Mal: zunächst in der Rahmenhandlung, in den Händen von Lepsius, und dann zu Beginn der Rückblende in den Händen des Tagebuchschreibers Wilms. Lepsius erklärt indes, den Text zuvor abgeschrieben und in ein Manuskript bzw. Filmexposé überarbeitet zu haben: „Es ist etwas Schriftliches, eine Geschichte“ (AGSS 12), erfahren wir gleich zu Beginn des Buches; später hält Lepsius „Schreibmaschinenblätter“ (AGSS 25) in der Hand. Dies wird im Fernsehfilm damit aufgegriffen, dass Lepsius „das Manuskript“ aus der Garderobe holt. Statt mit Schreibmaschinenblättern kommt er aber mit einem schwarzen Heft zurück. Seine Freunde möchten, dass Lepsius daraus vorliest, denn „wenn Hesselbarth [einer der Männer in der Bar] wittert, dass irgendwo einer was zu Papier bringt, ruht er nicht eher, als bis er weiß: gibt das ein Drehbuch oder nicht?“ Der Text, den Lepsius präsentiert, löst die oben dargestellte Ambivalenz nicht auf. Einerseits klagt Lepsius über die schwer zu entziffernde Schrift von Wilms; andererseits behauptet er, das Tagebuch in ein Exposé überarbeitet zu haben. So wird etwa die Aussage des Soldaten, der die Massenmorde in Litauen erwähnt, von der eingeklammerten Anweisung „sehr langsam“ eingeleitet (AGSS 53), so als ob sie einem Drehbuch entstammte. Der Akt des ‚Übersetzens‘ bzw. ‚Inskribierens‘ von Erinnerungen in Schriftmedien wird also bereits in der Diegese thematisiert; genauer gesagt ist er der Anlass für das Treffen der Männer in der Rahmenhandlung und für ihre Erzählungen.

Für die Annahme, dass es sich um eine Überarbeitung des Tagebuchs in ein Manuskript bzw. Filmexposé handelt, spricht die Ausführlichkeit, in der Wilms – oder womöglich doch Lepsius? – das Massaker von Orscha beschreibt. Mit Sicherheit war zeitgenössischen Leser:innen die stilistische Spezifik von Kriegstagebüchern geläufig, insbesondere der schnörkellose Charakter der Einträge. Der Schriftsteller Uwe Timm zitiert in seinem autobiografischen Roman *Am Beispiel meines Bruders* zahlreiche Stellen aus dem Kriegstagebuch seines gefallenen Bruders. Es handelt sich um knappe, ein bis zwei Sätze lange Formulierungen wie: „April 24. Brückenbau – unsere Panzer kommen“ (Timm 31), oder „Feb. 15 Gefahr vorüber, warten.“ (Timm 145) Er schreibt von „lakonischen Eintragungen“ (Timm 145). Der Papier- und Zeitmangel zwang die Soldaten, sich kurz zu fassen. Massenexekutionen gehörten dabei nicht zu den ausführlich kommentierten Ereignissen, obwohl die Dokumentation derartiger ‚Maßnahmen‘ erst ab 1942 offiziell verboten war (Jahn und Schmiegelt 25). Die Haltung der Soldaten zu diesem Thema kann inzwischen in zahlreichen veröffentlichten oder archivierten Tagebüchern nachgelesen werden,⁶ beispielsweise im Tagebuch von Max Rohwerder, dessen Einheit beinahe dieselbe Strecke absolvierte wie der fiktive Jürgen Wilms in *Am grünen Strand der Spree*. „Einige Stationen hinter Boryssow erzählte mir Bhfvorsteher, in den letzten Tagen seien in Boryssow 7.000 Juden erschossen worden.“ (Rohwerder 6) Mehr Informationen über die Ereignisse finden sich bei Rohwerder nicht. Ähnlich lakonisch und platzsparend in Stenografie verfasst, war der entsprechende Tagebucheintrag von Willy Kirst (2224), der den Ermittlern der Zentralen Stelle in Ludwigsburg von dem Massaker von Orscha erzählte: „Juden des Ghettos werden heute erschossen. Männer, Frauen und Kinder, 2000. Herrgott bewahre uns, an diesen Dingen Unschuldige vor deiner Rache.“ Eine der umfangreichsten Beschreibungen dieser Art hingegen zitiert Hannes Heer (*Vom Verschwinden...* 83) aus dem Tagebuch des Unteroffiziers Friedrich Fiedler. Am 17. Oktober 1941 schildert er die Erschießung von 1.600 Juden aus dem Ort Lubny auf etwas mehr als einer halben Druckseite.⁷ Der fiktive Soldat Jürgen Wilms schrieb seine Beobachtungen, Gedanken und Gefühle ohne Abkürzungen wiederum auf insgesamt elf Druckseiten nieder.

Im Gegensatz zu seinem Protagonisten hinterließ Hans Scholz kein Kriegstagebuch. Er verfasste seine Erinnerungen *post factum* in Form eines Buchmanuskripts, wodurch der Stoff im Vergleich zu den üblicherweise fragmentarischen

6 Die Bedeutung von Kriegstagebüchern für die Konstruktion privater Erinnerungen an den Krieg veranschaulicht Konrad Jarausch in seinem Buch *Zerrissene Leben*. Ein Großteil seiner Quellen stammt aus dem Deutschen Tagebucharchiv Emmendingen.

7 Bei dem Tagebuch von Fiedler handelt es sich um eine Heer zufolge nachträglich verfasste „Gedächtnisskizze“ (*Vom Verschwinden* 87).

- 139 -

„Was hast Du denn bloss angerissen, Mensch?“ fragte ich: „Dass sie Dir fünfundzwanzig Jahre gegeben haben.“

„Ach Gott, die Russen haben doch Ansichten wie aus der älteren Steinzeit. Die lesen, Fabrikbesitzer“ im Soldbuch, und das reicht dann. Es ist alles halbsowild.“ behauptete er nach einer Pause und machte sich mächtigen Mut: „Fünfundzwanzig Jahre! Erstens sind sie noch nicht abgedient, zweitens gehen sie auch vorüber. Die Jahre bisher sind auch irgendwie hingegangen.“

In seinen Augen flackerte es. Wir trennten uns; wir wohnten nicht im selben Block. „Meld' mich man schon an!“ hatte er noch gesagt, der Gute: „Und mach's gut und, wen Du triffst, grüsst Du!“.....

So sehe ich ihn noch stehen mit seinem mageren Gesicht grimassierend. Das sollte Lachen sein.

Und ich wurde tatsächlich entlassen, Ia zuletzt bei der 27. PD. Will ^{solche Dienststellung} bloss sagen, dass / zum mindesten vom russischen Standpunkt aus Verschulden bedeutete. Und vielleicht überhaupt Verschulden bedeutet. Ich lasse das dahingestellt.....

Er wurde nicht entlassen. Ich weiss nicht, was er war und bei was für einem Haufen; aus seinen Tagebüchern, die ich hier in Auszügen vor mir habe - (er wies auf die mitgebrachten Blätter) - geht das nicht klar hervor. Ich hatte ihn den Krieg über nie gesehen. Es muss aber sein Truppenteil, wenigstens zur Zeit der vorliegenden Aufzeichnungen, ein normaler Verein gewesen sein und sein Dienstgrad wohl auch nicht von schuldhafter Höhe. Also nix Partisaneneinsatz, Landesschützen, Kriegsgefangenenkommando oder sowas, was die Iwans mächtig daneben schätzten, nix. Fabrikbesitzer ferner, wie ich dieser Tage habe feststellen können. ist er praktisch nie gewesen. Er übernahm 1939 von seinem Onkel, der ihn ja an Eltern statt auch erzogen hatte, wie Sie sich gewiss erinnern können, als Alleinerbe die Fa. Wilms & Boedecker, Kühlanlagen. Nicht übel an sich. Was diese Firma während des Krieges hergestellt hat, entzieht sich meiner Kenntnis. Irgendwelche U-Bootgeschichten.

Abb. 20: Seiten aus dem Manuskript *Märkische Rübchen und Kastanien* (ursprünglicher Titel von *Am grünen Strand der Spree*) mit handschriftlichen Korrekturen von Hans Scholz, 1954. Quelle: Hans Scholz Archiv, Archiv der Akademie der Künste.

Tagebucheinträgen nicht nur an Ausführlichkeit, sondern auch an Kohärenz gewann. Für das Nachleben der Erinnerungen aus Orscha war das ein Wendepunkt, denn das Prinzip der rituellen bzw. textuellen Kohärenz ist – nach Jan Assmanns (87–89) Theorie – die Grundlage des kulturellen Gedächtnisses. Kohärente Texte können leicht wiederholt und vergegenwärtigt werden; sie lassen sich auf die Erfahrungen der Leser:innen übertragen, nacherzählen und remedialisieren.

Hans Scholz schrieb nach dem Krieg und – wie damals üblich – auf einer Schreibmaschine. Für die Literaturproduktion lieferten Schreibmaschinen damals die grundlegende Infrastruktur. Ihre Handlungskraft wird auch in der Geschichte von *Am grünen Strand der Spree* sichtbar. Scholz nutzte das populäre Modell Adler 7, dessen 29 Tasten mit jeweils drei anstelle der üblichen zwei Zeichen belegt waren (Reese). Die Maschine kam um die Jahrhundertwende auf den Markt und blieb fast ein halbes Jahrhundert fester Bestandteil zahlreicher deutscher Büros. „Gründe für den großen Erfolg waren sicher die für damalige Verhältnisse technische Brillanz, Zuverlässigkeit und Robustheit.“ (Henke) Hinzu kam, dass das Gerät zu den teuersten seiner Art gehörte, so dass sich die Investition durch eine lange Nutzung amortisieren musste. Der ausgebildete Maler Scholz war selbst beim maschinellen Schreiben ein Ästhet: Wenn er etwas ändern wollte, tippte er ganze Seiten neu ab oder ergänzte fehlende Worte zwar handschriftlich, aber mit der Schreibmaschinenschrift imitierend kalligrafisch genau gezeichneten Buchstaben (Abb. 20). Über seine Arbeitsweise klagte ein Mitarbeiter des Hoffmann und Campe Verlags (Notiz vom 6. Mai 1954), der das Manuskript bearbeitete: „Er hat an tausenden von Stellen korrigiert und gestrichen und seine Streichungen obendrein in jedem Fall überflüssigerweise mit Zettelchen überklebt.“ Die alte Schreibmaschine war für Scholz vermutlich ein Objekt, das eine Kontinuität zwischen Nach- und Vorkriegszeit herstellte. Ob es genau dasselbe Gerät war, das noch zu NS-Zeiten in seiner Wohnung stand, lässt sich nicht feststellen. Ungeachtet der Provenienz dieser konkreten Maschine gehörte das Modell Adler 7 aber zur *mise-en-scène* der Vorkriegswelt. Auf diesem nostalgischen Gerät erfolgte die erste Inskription der diffusen Erinnerungen und Eindrücke in eine diskursive und lesbare Form. Ihrer Robustheit zum Trotz versagte ihm die Schreibmaschine gegen Ende der Redaktionsarbeiten den Dienst. Die Akteur-Netzwerk-Theorie bezeichnet solche Ereignisse als Störungsmomente, die insofern relevant sind, als sie einen Einblick in die Black Box ermöglichen – denn erst wenn es zu einer Störung kommt, werden bisher verborgene Abläufe und Technologien sichtbar. So auch in diesem Fall: Hätte Scholz' Schreibmaschine einwandfrei funktioniert, hätte er sie gegenüber seinem Verleger vermutlich nicht erwähnt. Durch die Erwähnung in Anbetracht dieser Störung konnte auch ich aus seinem Nachlass erfahren, welches Modell er benutzte. Da die Zeit bis zur Fertigstellung des Romans drängte und Scholz kein Geld für ein neues Gerät hatte,

bat er den Verlag um einen Vorschuss von 400 DM (Scholz, Brief an Hoffmann und Campe vom 5. Mai 1955). Statt einer Überweisung erhielt er aber ein Paket mit einer neuen Schreibmaschine, an die er sich erst gewöhnen musste (Abb. 21). Es war ein leichteres Gerät, mit wesentlich mehr Tasten, kleineren Abständen dazwischen und einem anderen System für Groß- und Kleinschreibung sowie Zeilenwechsel. Während der letzten Redaktionsphase, in der es um die korrekte Schreibweise von Jahrestagen, Anführungszeichen usw. ging, rechtfertigte Scholz seine Verspätung mit einem Verweis auf das neue Gerät (Scholz, Brief an Hoffmann und Campe vom 14. Mai 1955).



Abb. 21: Hans Scholz an der Schreibmaschine. Fot. Fritz Eschen, 1956 (Fotografie anlässlich der Verleihung des Fontane-Preises). Quelle: SLUB Dresden / Deutsche Fotothek.

Der Roman *Am grünen Strand der Spree* verließ am 5. September 1955 die Druckerei und kam wenige Tage später in den Vertrieb. Die erste Auflage umfasste lediglich 3.600 Exemplare, was für den westdeutschen Buchmarkt der 1950er Jahre niedrig war (Altenheim, „Buchproduktion“ 54–56). Daraus lässt sich schließen, dass der Verlag das Verkaufspotenzial von *Am grünen Strand der Spree* zunächst eher niedrig einschätzte. Diese Vorsicht war eine allgemeine Haltung des Hauses. Einen Monat zuvor hatte Hoffmann und Campe *So zärtlich war Su-leyken* von Siegfried Lenz beispielsweise mit weniger als 3.000 Exemplaren auf den Markt gebracht (Jungblut 226). Bis Weihnachten 1955 war die erste Auflage von *Am grünen Strand der Spree* bereits vergriffen. Im Januar und März 1956, nach dem Verleih des Fontane-Preises an Scholz, folgten Nachdrucke in einem Umfang von insgesamt 14.000 Exemplaren. 1958 verkaufte Hoffmann und Campe eine Lizenz für einen weiteren Nachdruck von 60.000 Exemplaren an den Bertelsmann Lesering, dem damals über zwei Millionen Mitglieder angehörten (Mühl-Benninghaus 129; Kollmannsberger 33).

Das Prinzip des Leserings war einfach: Für einen festen, aber geringen Geldbeitrag konnten registrierte Mitglieder zwei Bücher pro Quartal aus dem Programm auswählen (Kollmannsberger 33). Je Exemplar zahlte das Unternehmen 20 Pfennig Lizenzgebühr an den Verlag (Hoffmann und Campe, Lizenz an Bertelsmann). In späteren Jahren folgten Taschenbuchauflagen bei dtv und Rowohlt – letzterer hatte nebenbei bemerkt das Manuskript von Scholz ursprünglich abgelehnt. Den Angaben aus dem Hoffmann und Campe Archiv und der Deutschen Nationalbibliothek zufolge sind bis heute ungefähr 200.000 Exemplare von *Am grünen Strand der Spree* erschienen. Diese Zahlen sind insofern von Bedeutung, als der Roman in der Forschungsliteratur für einen Bestseller gehalten wird. Christian Adam und Hans Schmid behaupten etwa, schon wenige Monate nach der Erstveröffentlichung seien 200.000 Exemplare gedruckt worden (Schmid; Adam, „Hans Scholz“ 100). Tatsächlich waren die Verkaufszahlen zu Beginn jedoch viel niedriger und konnten mit den populärsten Büchern dieser Zeit – wie etwa Hans Hellmut Kirsts Trilogie *08/15* [1954–1955] oder Heinz Konsalik's *Der Arzt von Stalingrad* [1956], deren Gesamtauflagen schon damals in Millionen gezählt wurden – nicht mithalten. Selbst der heute fast in Vergessenheit geratene autobiografische Kriegsroman von Peter Bamm *Die unsichtbare Flagge* [1952] erreichte zwischen 1952 und 1962 eine Auflage von 630.000 Exemplaren (Estermann 45).

Ungeachtet der tatsächlichen Auflagenhöhe behandelte die Presse *Am grünen Strand der Spree* wie einen außergewöhnlichen Bestseller. Der Verlag setzte die Öffentlichkeit umgehend darüber in Kenntnis, dass das Buch vergriffen war, ohne allerdings auf die ursprüngliche Auflagenzahl einzugehen. Die Informationen über den Ausverkauf bestätigten den Erfolgseindruck. Das Buch galt als *must have*

des Jahres 1955/56. Dass Scholz ein völlig unbekannter Autor war, steigerte den Überraschungseffekt zusätzlich. Dabei handelte es sich um eine wirksame Werbekampagne, die als solche aber nicht leicht zu erkennen war. Mit Ausnahme der Fachpresse, die branchenspezifische Anzeigen für das Buch druckte (Hoffmann und Campe, „Anzeige“), verbreiteten sich Informationen zu *Am grünen Strand der Spree* hauptsächlich über Buchempfehlungskolumnen in Zeitungen.

Bereits kurz nach der Vorstellung des Buches begannen Bemühungen um eine Übersetzung – im Sinne der Übertragung aus dem Deutschen in andere Sprachen. Der von der US-Militärregierung beauftragte Herausgeber der Kulturzeitschrift *Der Monat*, Melvyn Lasky, versprach, bei der Suche nach einem amerikanischen Verlag zu helfen (Scholz, Brief an Hoffmann und Campe vom 5. Dezember 1955). Hoffmann und Campe beauftragte damit letztendlich die erfolgreiche Agentur Joan Daves. Obwohl der renommierte Criterion Verlag Interesse an dem Buch äußerte, hatte er Schwierigkeiten, eine:n Übersetzer:in zu finden. Die englische Fassung wurde schließlich vom weniger bekannten Thomas Y. Cromwell Verlag veröffentlicht, wobei auch dieser über Probleme mit der Übersetzung berichtete. Die amerikanischen Redakteur:innen waren mit der Qualität der Arbeit unzufrieden und ließen das Buch schließlich von einer anderen Übersetzerin überarbeiten. Beide Übersetzerinnen hatten Verbesserungsvorschläge. Die erste, Elisabeth Abbott, wollte das erste Kapitel mit der Ostfrontgeschichte streichen: „Die Geschichte von Jürgen Wilms ist zwar sehr schön und eindrucksvoll, eigentlich rührend, aber zu traurig. Deswegen fürchten wir, es könnte den Leser leicht verstimmen, wenn er sie am Anfang des Buches findet.“ (Abbott, Brief an Scholz vom 10. Oktober 1957) Die zweite Übersetzerin, Catherine Hutter, schlug wiederum vor, auf die Geschichte aus dem Kriegsgefangenenlager zu verzichten, da sie amerikanische Soldaten in einem schlechten Licht darstelle (Scholz, Brief an Wegener vom 16. Juni 1958). Scholz stimmte keinem dieser Vorschläge zu. Trotz generell positiver Rezensionen war die englische Übersetzung, die den Titel *Through the Night* trug, ein finanzieller Misserfolg. Noch weniger Beachtung fanden die schwedische, niederländische und französische Übersetzung – und das, obwohl letztere im angesehenen Gallimard Verlag erschien. Die Ansichten der Männer in der Jockey Bar vom Krieg und der Nachkriegszeit sowie ihre Berliner ‚Schnoddrigkeit‘ hatten sich als unübersetzbar erwiesen. Die Konsequenzen trugen letztlich die ausländischen Verlage, während Hoffmann und Campe mit dem Verkauf der Auslandslizenzen gute Gewinne erzielen können.

Die Erstausgabe bei Hoffmann und Campe erschien – wie sonst im Verlag üblich – als Festeinband in Leinen. Sie kostete 15,60 DM – fast das Doppelte des durchschnittlichen Buchpreises der 1950er Jahre (Zedler und Hummel 31). Dafür hätte man in Westberlin sieben bis zehn Kinofilme sehen können. Es wundert also nicht, dass der Verlag mit den Freixemplaren sparsam umging. So ließ er etwa

der fünfköpfigen Jury des Fontane-Preises nur ein Exemplar zukommen (Hoffmann und Campe, Brief an den Senator vom 24. Oktober 1955). Die weiteren Exemplare mussten aus der Westberliner Amerika-Gedenkbibliothek ausgeliehen werden (Hoffmann und Campe, Brief an den Senator vom 4. Januar 1956), weshalb die Senatsmitarbeiterinnen die Jurymitglieder wochenlang an die Rückgabe der Bücher erinnern mussten.⁸ Über den hohen Buchpreis beklagten sich auch westdeutsche Leser:innen, für Ostdeutsche war er schlicht unerschwinglich. Eine Leserin aus Ostberlin schrieb auf einer kaputten Schreibmaschine ohne Großbuchstaben an den Autor:

fast ganze 16 westmärke muß ich jetzt aufbringen! seinem inhalte nach ist ihr buch niemalsen geeignet, in unserem demokratischen berlin lizenziert zu werden, sodaß man es für 8–10 ostmark bekäme, wie sich das für thomas mann, heinrich und klaus mann gehört, für die bücher der rowohlt-lizenzen oder gar thomas wolfe und hemingway. auch besteht gar keine aussicht, ihr junges buch in zerfleddertem zustand in einem antiquariat aufzugabeln, noch hat man die chance, es billig rorogebunden zu kriegen, denn ihr verleger ist heinrich heinen seiner, ausgerechnet hoffmann und campe. nun werde ich eben weiterhin die tapeten eines meiner zimmer in fetzen herunterhängen lassen, meinen apetit auf h.o. genüsse für ein paar tage verkneifen und vielleicht ein paar strümpfe stopfen, die ich sonst weggeschmissen hätte. (Leserin, Brief vom 1. Oktober 1956)

Die Sprache des Briefes lässt vermuten, dass die Autorin zum einen kein Geld für die Reparatur ihrer Schreibmaschine und zum anderen – aller Wahrscheinlichkeit nach – auch keine Bildung auf gymnasialer oder gar akademischer Ebene genossen hatte. Glaubt man ihrer selbstironischen Klage, so wirkte sich der hohe Buchpreis negativ auf ihren Alltag, ihre Wohnung, Kleidung und Essgewohnheiten aus. Ferner sticht dieser Brief durch die explizite, lobende Erwähnung des Kriegsmotivs heraus: „hier wie im westen ist seit 1945 allerhand herausgekommen, aber kein so umfassendes – ich möchte sagen, geschichtswerk oder antologie des deutschen menschen vom 2. weltkrieg. und das hat wie ein flammenwerfer gezündet. jetzt brennts.“ (Leserin, Brief vom 1. Oktober 1956)

Hätte sich die Ostberliner Leserin noch um ein Jahr geduldet, hätte sie das Buch für 9,90 DM erstehen können, denn so viel kostete es ab der 1957 aufgelegten fünften Ausgabe. Die Bertelsmann-Ausgabe war für Mitglieder des Leserings für einen Beitrag von 2,20 DM erhältlich; 1965 folgte das rororo-Buch für ebenfalls 2,20 DM. 1978 brachte Hoffmann und Campe eine Sonderausgabe für 16,90 DM auf den Markt, was angesichts der damaligen Preisentwicklung eine im Vergleich zum

⁸ Hier sei hinzugefügt, dass sich selbiger Umgang mit den Buchexemplaren nicht auf *Am grünen Strand der Spree* beschränkte, sondern fast alle Titel betraf, die für besagten Preis im Gespräch waren.

Durchschnittseinkommen viel niedrigere Summe als bei der Erstveröffentlichung war. Jede Neuauflage, unabhängig davon, ob von Hoffmann und Campe oder als Lizenzausgabe vermarktet, brachte natürlich Autorenhonorare ein. Bereits Ende 1957 waren auf Scholz' Konto im Verlag über 58.000 DM deponiert – eine damals beträchtliche Geldsumme, für die man ungefähr fünfzehn VW ‚Käfer‘ hätte kaufen können. Der Autor ließ sich jeden Monat einen kleinen Teil davon auszahlen, wodurch er nun über ein gesichertes Einkommen verfügte. Durch den Vertrag mit Bertelsmann war er darüber hinaus zu regulären Buchlesungen verpflichtet, doch absolvierte er sie nur widerwillig und beklagte sich über allzu niedrige Honorare.

In einem kommerziellen Unternehmen wie dem Hoffmann und Campe Verlag überrascht es nicht, dass finanzielle Faktoren die Buchproduktion maßgeblich beeinflussen. Nichtdestoweniger ist es bemerkenswert, wie viel Platz dem Thema in der Kommunikation mit dem Autor sowie in den internen Besprechungen eingeräumt wurde. Hans-Ulrich Wagner beobachtet diese Tendenz auch in den Korrespondenzen anderer Autor:innen und Verlage: „[Sie] sind voll davon. In den Briefen der deutschen Nachkriegsautoren wurden nicht nur literarische Pläne entworfen und ästhetische Fragen behandelt. Weitaus häufiger tauschte man sich untereinander aus: ‚Am besten zahlt, wie gesagt, Hamburg‘.“ (Wagner 232) Die Vorstellung, Verleger:innen, Lektor:innen und Autor:innen unterhielten sich hauptsächlich über den Inhalt oder den Stil der jeweiligen Bücher, stellt sich angesichts derartiger Quellen als realitätsfern heraus. Die Korrespondenzen, Verträge und Rechnungen zeigen unmissverständlich, welch große Bedeutung der Aktant Geld hatte und über welch starke *agency* er verfügte. Fielen bei der Arbeit an *Am grünen Strand der Spree* Entscheidungen über den Inhalt oder Stil des Buches vergleichsweise schnell – und auch diese wurden meist mit Blick auf das kommerzielle Potenzial des Unterfangens getroffen –, so zog sich die Kommunikation über die finanziellen Angelegenheiten manchmal über Wochen hin. Es wurde verhandelt, wie hoch ein angemessenes Honorar für eine Schriftstellerlesung zu sein habe, oder ob der Verlag das Flugticket für den Autor direkt buchen oder erstatten solle. Geld war zweifelsohne der Faktor, der die Abläufe in der Black Box des Verlages regulierte – so selbstverständlich diese Feststellung in einem marktwirtschaftlich geprägten Umfeld sein mag, so selten wird sie in literaturwissenschaftlichen Arbeiten in Betracht gezogen. Offensichtlich spielten finanzielle Überlegungen auch für die Zirkulation der Beschreibung des Massakers von Orscha eine Rolle, denn diese Passage wurde in Lesungen kaum aufgenommen – wohl, um die potenziellen Käufer:innen des Romans nicht abzuschrecken.

Die Marktpräsenz des Buches sagt ferner viel über die jeweils intendierten Zielgruppen aus. Die anfangs niedrige Auflage sowie der hohe Preis lassen darauf schließen, dass der Verlag zunächst ein eher wohlhabendes Publikum ansprechen wollte, das sich mit den Männern in der Jockey Bar hätte identi-

zieren können. Die Preissenkung zwei Jahre nach der Erstausgabe richtete sich wohl an die restlichen Gesellschaftsschichten. 1958 folgte die günstige Ausgabe für den Lesering, der insbesondere weibliche Mitglieder hatte. Die Entscheidung für diesen Schritt ist insofern interessant, als die Handlung von *Am grünen Strand der Spree* zu diesem Zeitpunkt bereits über andere Medien, nämlich den Hörfunk und die Zeitung, vermittelt worden war. Der Weg des Buches – von der gebundenen Ausgabe in kleiner Auflage über die Lizenzierung günstiger Exemplare für die Buchgemeinschaft bis hin zum Taschenbuch in den 1960er Jahren – zeugt also von einer gewissen Demokratisierung des Stoffes.

Der kommerzielle Aspekt floss selbstverständlich in die Rezeption mit ein. Im Programmheft für das Jahr 1955/56 wurde *Am grünen Strand der Spree* als Berlin-Roman empfohlen. Von dieser Etikettierung versprach sich der Verlag einen Markterfolg, denn Mitte der 1950er Jahre interessierten sich viele westdeutsche Leser:innen für Literatur über die geteilte Stadt (Hoffmann und Campe, Notiz vom 6. Mai 1954); dabei spielt lediglich die Rahmenhandlung in Berlin, während die Binnengeschichten andere Settings haben. Kürzere Besprechungen des Buches in der Lokalpresse basierten allerdings oft nur auf dem Text aus dem Programmheft, der manchmal sogar wörtlich abgeschrieben wurde. Ganz im Sinne der Infrastrukturforschung (Schabacher, „Medium“) offenbart der Vergleich mehrerer Rezensionen diese scheinbar unsichtbare Form der Standardisierung von Literaturkritik. Gerade für kleinere Zeitungen, die nur eine:n oder zwei Autor:innen für die Kulturseiten beschäftigen konnten, war die Abdruckstrategie aus Pressematerialien Gang und Gäbe. Für die Rezensent:innen war es schlicht unmöglich, alle Bücher für die fast täglich gedruckten Buchempfehlungen gründlich zu lesen. Die Verlage schickten auch keine Rezensionsexemplare an kleinere Redaktionen – selbige konnten sich den Kauf von so vielen Büchern wiederum nicht leisten. Paradoxerweise waren es die Verlage, die von dieser Situation profitierten. Sie schalteten sich – für Außenstehende fast unsichtbar – in die Literaturrezeption ein, indem sie ihre ausführlichen Programmhefte und Pressematerialien zur Verfügung stellten. Die Rezensionen in der Lokal- und Regionalpresse spiegelten daher die Themenhierarchie wider, die bereits von den Literaturproduzent:innen vorgegeben war. Auf diese Weise avancierte *Am grünen Strand der Spree* zum Berlin-Roman, während die Passage zu Orscha fast keine Beachtung fand.

Die Lesart des Romans als ‚Berolinesie‘ verstärkte ferner der Abdruck in der FAZ. Die Redaktion änderte den Untertitel von *So gut wie ein Roman in Berliner Decamerone* (Abb. 22). Auf diese Weise wurde einerseits der Berliner Kontext und andererseits das Genre des Novellenromans betont. Abgesehen von dieser Änderung druckte die FAZ die Rahmenhandlung und sechs der sieben Geschichten – darunter das Tagebuch von Jürgen Wilms – vollständig ab. Dank seines episodi-

schen Charakters eignete sich *Am grünen Strand der Spree* gut für das Format des Feuilletonromans, denn die Leser:innen mussten sich nicht zwangsläufig an alle Folgen erinnern bzw. alle gelesen haben, um die Handlung verfolgen zu können. Auch richtete sich die FAZ vorwiegend an die wichtigste Zielgruppe des Romans, nämlich Männer aus dem Bildungsbürgertum. Mitten in der Sommerzeit konnten sie an fünf Tagen in der Woche im unteren Teil der zweiten Seite einen Ausschnitt aus dem Roman lesen. Jede Folge hatte eine Länge von ungefähr 3,5 Buchseiten. Vorsätzlich eingebaute ‚Cliffhanger‘ sind nicht auszumachen. Die Beschreibung des Massakers von Orscha brachte die Zeitung an drei Tagen, vom 24. bis zum 26. Juni 1956. Beim Abdruck handelte es sich also um einen Prozess, der gewissermaßen einen Gegensatz zur textuellen Kohärenz darstellte, da der Roman zwecks Abdrucks in der Zeitung ‚zerstückelt‘ wurde. Die Herausgeber griffen zwar nur geringfügig in den Text ein, doch veränderte seine Aufteilung in 71 gleich lange Folgen den Leseakt. Man kann sich nicht in die Lektüre ‚vertiefen‘, denn schon nach wenigen Minuten des Lesevergnügens bricht der Text ab. Der Feuilletonroman lädt daher zu einer kritischeren und analytischeren Lektüre ein: Leser:innen, die der Handlung nicht fließend folgen (können), haben stattdessen die Möglichkeit, den jeweiligen Textabschnitt genauer zu betrachten.

Üblicherweise publizierten Zeitungen literarische Texte vor ihrer Veröffentlichung in Buchform. Das in diesem Zusammenhang wohl bekannteste Beispiel ist Kirsts Roman *08/15*, der zunächst in der *Neuen Illustrierten* erschien (Echternkamp 359). Die FAZ stellte diesbezüglich keine Ausnahme dar. In ihrer Dissertation über die Feuilletonromane der FAZ behauptet Cristina Priotto (60), die genannte Regel des Vorabdrucks gelte für alle dort gedruckten Werke. *Am grünen Strand der Spree* widerspricht dieser These, sofern sie tatsächlich pauschalisiert werden kann. Weniger bemerkenswert als die Ausnahme von dieser Praxis war hingegen der überwiegend populäre Charakter des Romans. Mögen die meisten Leser:innen heutzutage vor allem ernstere Titel in den FAZ-Feuilletonromanen in Erinnerung haben – etwa Max Frischs *Stiller* [1954], Martin Walsers *Ein fliehendes Pferd*, Heinrich Bölls *Billard um halb zehn* [1959] oder Isaac Bashevis Singers *Das Landgut* [1978/9] –, so veröffentlichte die Zeitung doch ein breites Spektrum vom Weltkanon bis hin zur Trivalliteratur (Priotto 58–59).

Für Scholz' Verleger war der gute Ruf der FAZ ausschlaggebend, um in die Kooperation mit der Zeitung zu treten (Hoffmann und Campe, Brief an Scholz vom 31. Januar 1956). Sie rechneten wohl mit demselben Werbeeffekt, den Vorabdrucke – man denke nur an den erwähnten Erfolg von *08/15* – üblicherweise mit sich brachten (Mühl-Benninghaus 129). Mit Blick auf die Auflage konnte die FAZ mit den meistgelesenen Illustrierten allerdings nicht mithalten. Kamen beispielsweise der *Stern* oder die *Quick* Mitte der 1950er Jahre in mehreren hunderttausenden Exemplaren auf den Markt (Schorntsheimer 10), so lag die Auflage der FAZ gerade

mal bei ungefähr 150.000 Exemplaren (Hoeres 579). Nichtsdestoweniger war es um ein Vielfaches mehr, als *Am grünen Strand der Spree* in Buchform hätte erreichen können. Immerhin gaben in einer Umfrage von 1955 38 Prozent der Zeitungsleser:innen an, dass sie die Feuilletonromane läsen (Meyen 126). Beim gehobenen Publikum der *FAZ* mag dieser Anteil kleiner gewesen sein, doch selbst wenn nur jede:r vierte Leser:in den Feuilletonroman rezipiert hätte, überträfe ihre Zahl immer noch die damalige Gesamtauflage des Buches.

Für Rezeptionsästhetische Überlegungen über die Wirkung des Feuilletonromans im Vergleich zur Buchfassung gibt es leider keine empirischen Belege. Unmittelbare Reaktionen auf den Feuilletonroman sind nicht erhalten geblieben, obwohl wir davon ausgehen müssen, dass – wie nach allen Publikationen dieser Art – bei der Zeitung zahlreiche Briefe von Leser:innen eingingen. Bedauernswerterweise hebt das Archiv des Unternehmens unveröffentlichte Texte über eine derart lange Zeit nicht auf (*FAZ*, E-Mail an Autorin). Es ist allerdings auffällig, dass ein Großteil der Besprechungen von *Am grünen Strand der Spree*, die in Kulturzeitschriften veröffentlicht wurden, erst nach dem Abdruck als Feuilletonroman erschienen. Möglicherweise bezogen sich die Kritiker:innen in ihren Texten also auf letzteren und nicht auf das Buch. Belegen lässt sich diese Vermutung nur in einem Fall: Der wohl härteste Kritiker von *Am grünen Strand der Spree*, Joachim Kaiser (537), behauptete, dass der Fortsetzungsroman in der *FAZ* für „die Maschinerie des Erfolgs“ mitverantwortlich gewesen sei. Sein negatives Urteil richtete sich hauptsächlich gegen die Darstellung des Massakers von Orscha, die er als ‚zynisch‘ bezeichnete (Kaiser 541). Einer ähnlichen Meinung war der Literaturwissenschaftler Helmut Kreuzer. Kaiser schrieb für *Texte und Zeichen* – eine Kulturzeitschrift, deren Erscheinen trotz namhafter Herausgeber nach nur zwei Jahren eingestellt wurde. Kreuzer veröffentlichte seine Einwände in den *Frankfurter Heften*, die zwar eine hohe Reputation genossen, sich aber nur schwer auf dem Markt durchsetzen konnten. Mitte der 1950er Jahre betrug ihre Auflage knapp 8.000 Exemplare – ein Zehntel von dem, was die Zeitschrift in der unmittelbaren Nachkriegszeit erreicht hatte (Żyliński 48; von Hodenberg, *Konsens* 89–90). Die von beiden Kritikern formulierten Bedenken gegenüber dem Roman und speziell der Darstellung des Massakers konnten deshalb nur in verhältnismäßig engen Kreisen rezipiert werden. Folglich löste *Am grünen Strand der Spree* – weder in der Buch- noch in der Zeitungsfassung – keinen Literaturstreit aus, wie es beispielsweise einige Jahre zuvor mit Ernst von Salomons *Fragebogen* [1951] oder Wolfgang Koeppens *Treibhaus* [1953] der Fall gewesen war (Barner, „Literaturstreite“).

Der Abdruck in der *FAZ* sowie der Buchvertrieb über den Bertelsmann Lese-ring zeigen, dass *Am grünen Strand der Spree* möglichst breite gesellschaftliche Kreise erreichen sollte. In den Presstexten wurde das Kapitel über die Ostfront

konsequent umgangen, stattdessen konzentrierten sich Ankündigungen und Lesungen auf die Berliner Motive. Eine Diskussion über die deutschen Verbrechen in der besetzten Sowjetunion konnte auf diese Weise leicht vermieden werden. Wie relevant diese Werbestrategie für die öffentliche Rezeption des Buches war, zeigt ein Vergleich mit den Reaktionen der Leser:innen in der DDR. Dort war das Buch offiziell nicht zugänglich, weshalb weder Ankündigungen gedruckt noch Lesungen organisiert wurden, die den Fokus des Publikums auf die Berliner Motive hätten richten können. Nichtsdestoweniger wurde das Buch – mehr oder weniger heimlich – gelesen, und von den wenigen ostdeutschen Wortmeldungen, über die wir verfügen, konzentrieren sich ausnahmslos alle auf die Schilderung der Kriegsverbrechen.

Nachdem Scholz seine individuellen Kriegserfahrungen verschriftlicht und sie in eine Buchform ‚übersetzt‘ hatte, folgten weitere ‚Übersetzungen‘ in ein Ton- und Bildmedium. Nicht zu vergessen sei hierbei die Tatsache, dass der Weg zu beiden Adaptionen – zunächst für den Hörfunk und später fürs Fernsehen – über die Drehbücher führte. Es handelt sich dabei um ein spezifisches Übergangsmedium, das den literarischen Text ins Hörspiel bzw. in die Fernsehserie transponierte. Zum einen ist das Drehbuch ein Schriftmedium, zum anderen geht es dank seiner charakteristischen Struktur, in der – wie in einem Theaterstück – Dialogsequenzen und Regieanweisungen sichtbar gemacht werden, in grafische Form über. Im Zuge der Filmproduktion wird das Drehbuch oft zusätzlich durch Storyboards und Szenenbilder ergänzt. Im Falle von *Am grünen Strand der Spree* sind derartige visuelle Materialien nicht erhalten geblieben, falls sie überhaupt existierten. Das Drehbuch zur Fernsehserie enthält allerdings handschriftliche Annotationen, die offenbar während der Dreharbeiten hinzugefügt wurden (Abb. 23). Diese Ergänzungen veranschaulichen den prozessualen Charakter des Drehbuchs, denn anders als gedruckte Bücher oder ausgestrahlte Fernsehfilme sind Drehbücher keine ‚fertigen‘ Werke, sondern Spuren eines dynamischen Übersetzungsprozesses.

Ungeachtet zahlreicher Kürzungen halten die Hörspiel- und Fernsehfilmdrehbücher von *Am grünen Strand der Spree* größtenteils am Wortlaut der von Scholz verfassten Dialoge fest, wobei sie medienspezifische Änderungen einführen, die auf die Ton- und Bildebene hinweisen. Während es sich im Hörspieldrehbuch dabei unmissverständlich um Regieanweisungen handelt, zeigt das Drehbuch zum Fernsehfilm auch gewisse ‚literarische‘ Züge. Zu Beginn der Erschießungsszene lesen wir beispielsweise die Anweisung: „Das ganze wirkt wie ein Fliessband.“ (Umgelter und Müller-Freienfels 82) Wie die Kameramänner und Schauspieler diese Anweisung in Bild und Ton umsetzen sollen, präzisiert das Drehbuch nicht. In Anbetracht dessen, dass einige Textstellen handschriftlich ergänzt, durchgestrichen oder mithilfe von Pfeilen markiert wurden, verrät uns

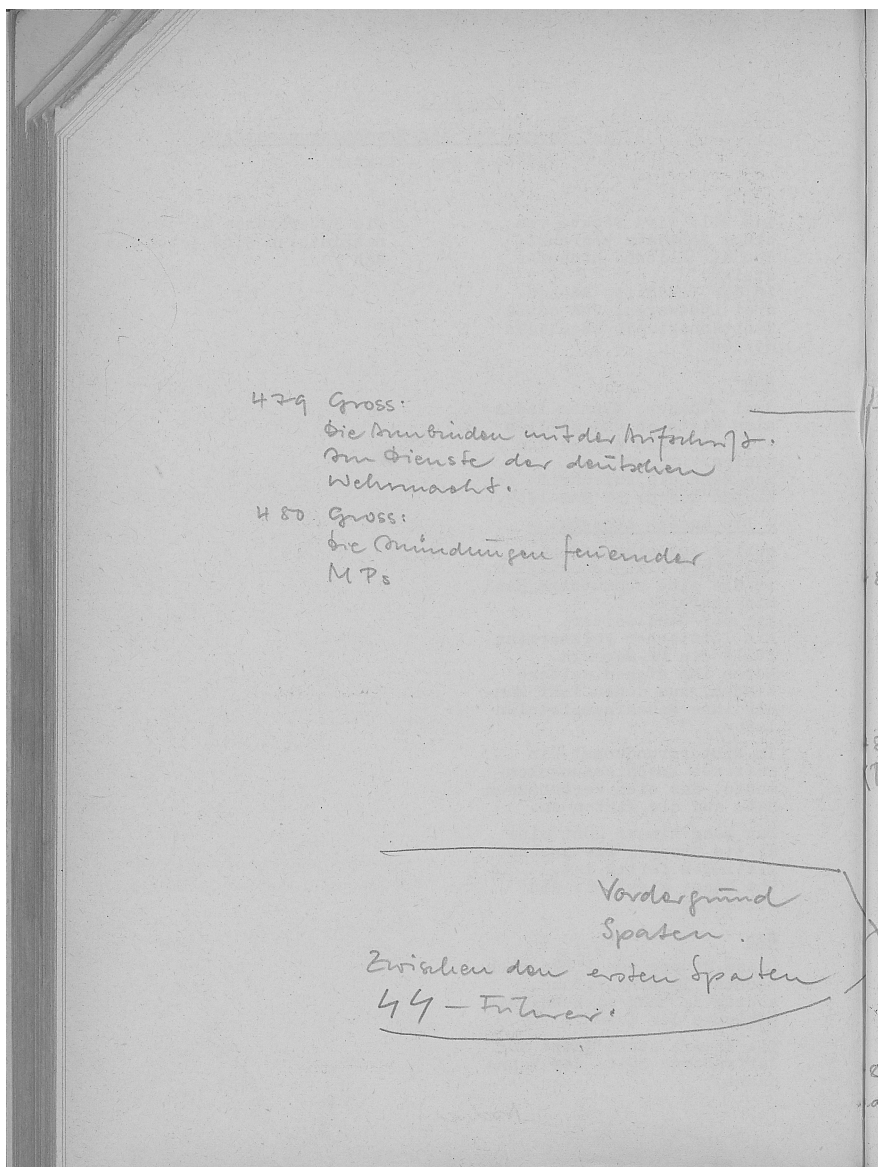


Abb. 23a: Drehbuchseite der ersten Folge der Fernsehserie *Am grünen Strand der Spree*, 1959; Blatt neben der Seite, auf der die Figur des SS-Mannes eingeführt wird. Quelle: Fritz Umgelter Archiv, Archiv der Akademie der Künste.

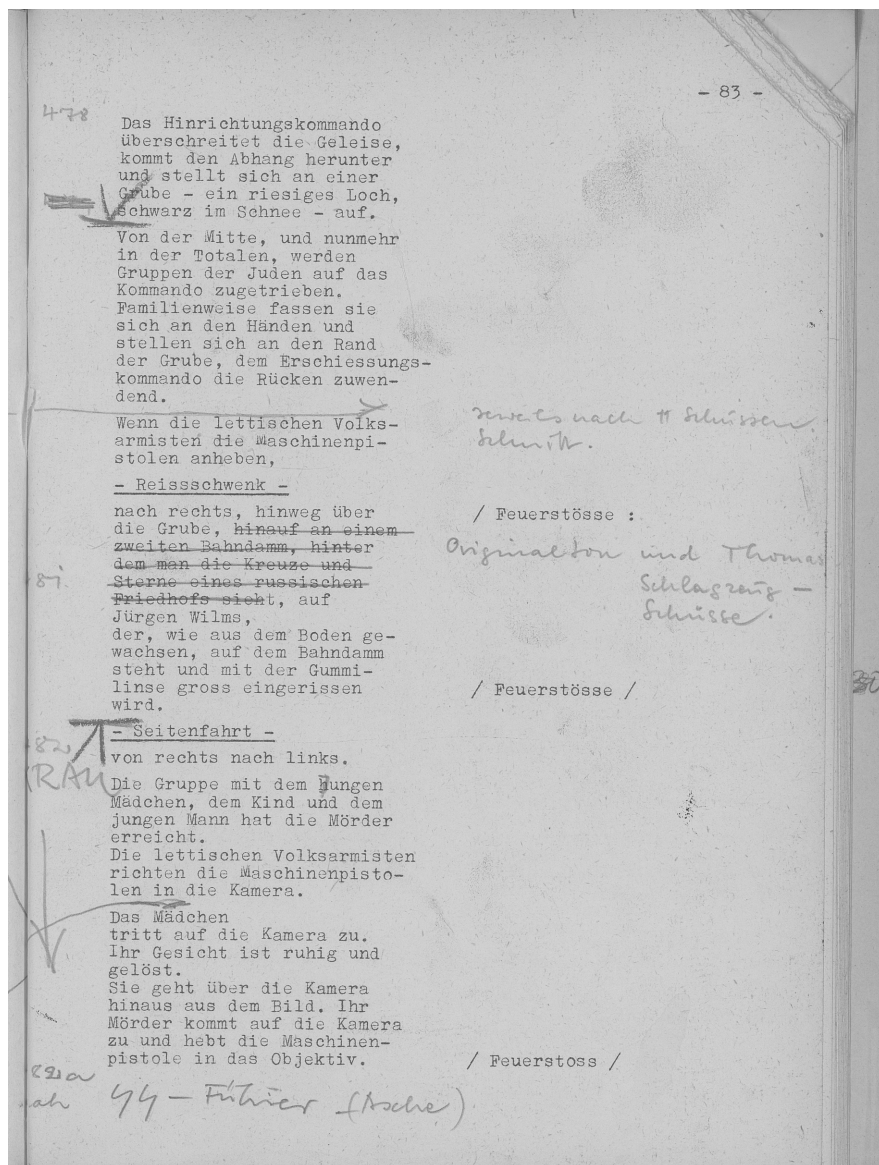


Abb. 23b: Drehbuchseite der ersten Folge der Fernsehserie *Am grünen Strand der Spree*; Ergänzungen zu den Aufnahmen des SS-Mannes an der Erschießungsstelle. Quelle: Fritz Umgelter Archiv, Archiv der Akademie der Künste.

die Distinktion zwischen Typoskript und Handschrift viel über die Arbeitsabläufe während der Dreharbeiten. Dementsprechend sollten die Nahaufnahmen auf die Armbinden der Schützen mit der Aufschrift „Lettische Volksarmee im Dienste der deutschen Wehrmacht“ ursprünglich schon kurz nach der Ankunft des Transports mit den Jüd:innen gezeigt werden, bevor sie mittels handschriftlicher Korrekturen in die Erschießungsszene verschoben wurden (Umgelter und Müller-Freienfels 83), wodurch sie in der Handlung einen prominenteren Platz einnehmen. Auch die Aufnahme des SS-Mannes, der die Erschießung beaufsichtigt, wurde handschriftlich im Drehbuch hinzugefügt (Umgelter und Müller-Freienfels 82).

Die Tonmedien

Dass der Ton im gesamten Medienkomplex eine wichtige Rolle spielt, lässt sich bereits seinem Titel entnehmen: So war *Am grünen Strand der Spree* ein bekannter Berliner Schlager aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, der sich bis in die Zwischenkriegszeit hinein großer Popularität erfreute. Die Melodie wurde in einer Jazzinterpretation von Peter Thomas im Vor- und Nachspann der Fernsehserie eingespielt und 1966 als Schallplatte veröffentlicht. Im Hörspiel spielt der Schlager hingegen keine Rolle. Dass *Am grünen Strand der Spree* als Hörspiel inszeniert wurde, ist vielmehr auf den seriellen Charakter des Novellenromans zurückzuführen. Nach dem Erfolg von Ernst Schnabels dreiteiligem Hörspiel *Der sechste Gesang* [1955/56] entschied die Leitung des SWF, weitere „Romane für den Rundfunk“ aufzunehmen (Südwestfunk, *Geschäftsbericht* 25). Mit *Am grünen Strand der Spree* „erreichte ‚die große Form‘ [...] ihre bisher überzeugendste Verwirklichung,“ wie im Geschäftsbericht für das Jahr 1956/57 vermerkt wurde (Südwestfunk, *Geschäftsbericht* 25). Das hohe Potenzial des Romans mit Blick auf mediale Inszenierungen, das vom damaligen Hörfunk aufgegriffen wurde, bestätigen Stephanie Heck, Simon Lang und Stefan Scherer (16): „Während der Roman bereits in seiner Anlage serielles Erzählen inszeniert, entwickeln die technisch basierten auditiven und audiovisuellen Medien kraft ihrer Potenz, Mehrteiligkeit über Zeitsprünge zu organisieren, ästhetische Verfahren, erzählerische Breite entfalten zu können“.

Der SWF-Dramaturg Manfred Häberlen, der zusammen mit Scholz das Drehbuch für das Hörspiel aufbereitete, ließ zwei der sieben Geschichten aus. Eine davon, die kürzeste, handelt von der Begegnung eines deutschen Soldaten mit einer russischen Partisanin. Für eine einstündige Episode hätte der Stoff nicht gereicht. Die zweite ausgelassene Geschichte ist eine Impression eines amerikanischen Kriegsgefangenenlagers in der französischen Champagne, die aufgrund zahlreicher Musikmotive allerdings großes Potenzial für den Hörfunk barg. Als

einziges fehlte dieses Kapitel auch im Feuilletonroman. Da Scholz und Häberlen etwa zur gleichen Zeit am Hörspieldrehbuch arbeiteten, als die Entscheidung über den Abdruck in der FAZ fiel, ist ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Auslassung dieser Geschichte in beiden Fassungen unwahrscheinlich. Weder hatten sich Scholz und Häberlen vom Fortsetzungsroman in der FAZ inspirieren lassen können, noch konnten sich die Herausgeber der Zeitung auf das Hörspiel beziehen. Vielmehr handelt es sich in beiden Fällen um einen Kürzungsversuch, so dass diese von Scholz eher als Digression eingeführte Geschichte auf der Hand lag.

Das Hörspiel wurde zunächst vom 21. August bis zum 4. September 1956 über Mittelwelle und vom 8. bis zum 22. September über UKW gesendet. Wie viele Hörer:innen es erreichte, lässt sich kaum ermitteln. Im Sendegebiet des SWF waren 1956 1,4 Millionen Rundfunkteilnehmer:innen registriert (Südwestfunk, *Geschäftsbericht* 69); hinzu kamen einige ‚Schwarzhörer:innen‘, die ihren Rundfunkbeitrag nicht zahlten und daher in keiner Statistik erfasst sind (Falkenberg 219). Allerdings gehörten Hörspiele nicht zu den meistgehörten Sendungen – 1955 gaben 68 Prozent der regelmäßigen Hörer:innen an, Interesse an Hörspielen zu haben (Meyen 115), wohingegen andere Genres weit höhere Einschaltquoten erreichten. In einer Umfrage von 1957, in der die Hörer:innen einzelner Sender nach häufig gehörten Sendungen gefragt wurden, kreuzten nur 33 Prozent der SWF-Hörer:innen die Option ‚Hörspiel‘ an (Stecker 177). Dem Historiker Axel Schildt (*Moderne Zeiten* 228) zufolge sei das Radio für die meisten seiner Rezipient:innen vor allem ein ‚Hintergrundgeräusch‘ gewesen. Die große Mehrheit der Hörer:innen beschäftigte sich bei eingeschaltetem Radiogerät anderweitig, weshalb selbst „schwierige Hörspiele und politische Informationssendungen, die der Konzentration bedürften, [...] nur von maximal der Hälfte bis zwei Dritteln der Hörer ungeteilte Aufmerksamkeit“ erhielten (Schildt, *Moderne Zeiten* 228).

In Anbetracht dieser Zahlen ist die weit verbreitete These, der Hörfunk sei „das dominante Medium der frühen und mittleren fünfziger Jahre gewesen“ (von Hodenberg, *Konsens* 91), teilweise zu revidieren. Was für Musik und leichtere Sendungen galt, kann nicht unmittelbar auf ernstere Genres übertragen werden. Ferner muss der Stellenwert des Hörspiels innerhalb der gesamten Hörfunkproduktion präzisiert werden. Trotz gängiger Behauptungen über die „Nachkriegsblüte des Hörspiels“ (Prager 418) stellten Hörspiele einen sehr geringen Programmanteil dar.⁹ Im Geschäftsjahr 1956/57 sendeten die zwei Kanäle des SWF, der damals als „Vorreiter des Hörspiels“ galt (Wessels), 135,5 Stunden Hörspiele. Das erscheint auf den ersten Blick viel, stellt aber weniger als ein Prozent

9 Berechnet auf der Grundlage des Südwestfunk *Geschäftsberichts* 1956/57 (20–23).

des Gesamtprogramms dar, zumal diese Zahl auch Wiederholungen beinhaltet – allein die fünf Stunden von *Am grünen Strand der Spree* wurden im besagten Geschäftsjahr dreimal gesendet. Gustav Frank (146–147) fügt hinzu, dass nur 34 Prozent der Hörspiele, die in der ‚Blütezeit‘ entstanden, Literaturadaptionen waren, wovon wiederum nur ein kleiner Teil auf Werke zeitgenössischer Autor:innen zurückging: „Die verbreitete Hervorhebung des ‚literarischen Hörspiels‘ zeugt also vom Bestreben der Rundfunkverantwortlichen wie der Feuilletonkritik und der Verfasser selbst, neben seiner Informations- und traditionell anrühenden Funktion als ‚allzu billiger Dauerunterhalter‘ auch einen Bildungsauftrag zu betonen“ (Frank 147). Kurz gesagt: Der gute Ruf des damaligen Hörspiels basiert auf der Wirkung weniger Werke prominenter Schriftsteller:innen, auf die sich die Kritiker:innen und spätere Forscher:innen konzentrierten.

Die damalige Signalreichweite des SWF über Mittelwelle umfasst die heutigen Gebiete von Rheinland-Pfalz, den Süden von Nordrhein-Westfalen, den Südwesten von Hessen sowie den Westen von Baden-Württemberg (Abb. 24). Die Signalqualität war aber vielerorts schlecht und oft stark wetterabhängig. Die Hörer:innen, die weit von den Mittelwellesendern entfernt wohnten, mussten Rauschen oder Störgeräusche anderer Sender in Kauf nehmen. Im Südwesten Deutschlands überlagerten sich beispielsweise die Signale des SWF und des amerikanischen Senders Stimme Amerikas (Stecker 174). Die Qualität der ultrakurzen Wellen war zwar wesentlich besser, doch hatte erstens das Signal nur eine kurze Reichweite und ließ sich so nicht lückenlos empfangen, und zweitens verfügten nicht alle Hörer:innen über Radiogeräte, die auf UKW eingestellt waren (Stecker 174).

Die Nutzungsgewohnheiten der Hörer:innen hingen in hohem Maße mit der Tageszeit zusammen. Die Einschaltquote stieg ab 18.00 Uhr stark an, wobei sich die späteren Abendprogramme vor allem an Akademiker:innen richteten (Schildt, *Moderne Zeiten* 226). Die zwei ersten Sendungen bzw. Wiederholungen von *Am grünen Strand der Spree* waren für 20.30 Uhr angesetzt und waren jeweils dienstags und freitags im SWF1 [Mittelwelle] sowie einige Wochen später mittwochs und samstags im SWF2 [UKW] zu hören. Eine Folge dauerte ungefähr eine Stunde. Mit Blick auf den Sendeplan ist zu berücksichtigen, dass der Samstag in den 1950er Jahren als Werktag galt – bis auf zwei Folgen der Wiederholung lief *Am grünen Strand der Spree* also nicht am Wochenende, sondern an Arbeitstagen. Christina Stecker (176) weist ferner auf die Umweltbedingungen hin: Die Erstsendung fand im Sommer statt, und da es im Südwesten Deutschlands abends lange hell ist, ist davon auszugehen, dass das Hörspiel kein attraktives Freizeitangebot darstellte. Im Juli 1957 fand eine Wiederholung der ganzen Reihe auf Mittelwelle, ebenfalls um 20.30 Uhr statt. Im März desselben Jahres sendete der SWF1 den ersten Teil als Einzelfolge, die in den Unterlagen des Historischen Archivs SWR als *Das Tagebuch des Jürgen Wilms* betitelt ist, in der *Hör Zu* aber als

SENDER UND STUDIOS DES SWF

Stand 31. März 1957

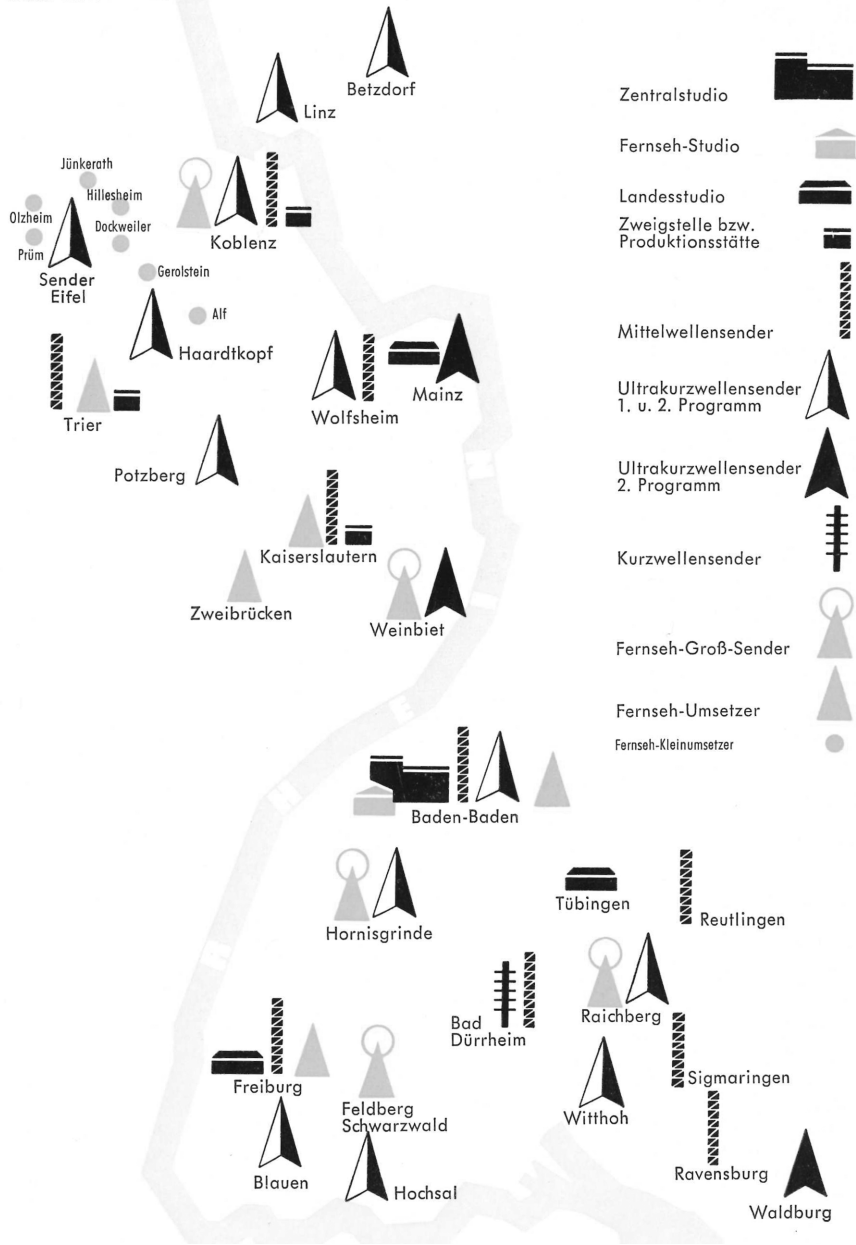


Abb. 24: Sendegebiet des SWF von 1956. Quelle: Südwestfunk. *Geschäftsbericht 1956/57*, S. 56.

Der Bericht des Jürgen Wilms angekündigt wurde. Im Vergleich zur üblichen Sendezeit des fünfteiligen Hörspiels war diese Sendung für 20.45 Uhr angesetzt und endete kurz vor 22.00 Uhr, was vermuten lässt, dass mit dieser konkreten Folge möglicherweise eine andere Zielgruppe angesprochen werden sollte.

Die Spezifik der materiellen Radioinfrastruktur – von der Sendetechnik bis hin zum Status des Radiogeräts zu Hause – hatte weitreichende Konsequenzen für die Funktion des Hörfunks als Erinnerungsmedium. Der Blick in die Black Box des Hörfunks offenbart, dass sich die Sende- und Empfangstechnik kaum auf Programmmentscheidungen auswirkte; sie hatte aber Einfluss auf die soziokulturellen Praktiken des Radiohörens. Das insgesamt eingeschränkte Hörspielangebot sowie die Nutzungsgewohnheiten der Hörer:innen lassen daher an der erinnerungskulturellen Relevanz des Hörfunks zweifeln. Gleichwohl argumentiert Manuela Gerlof, dass Tonmedien in der Vermittlung des kollektiven Gedächtnisses eine große Rolle gespielt hätten, zumal insbesondere die gesprochene Sprache „die Integration, Verbreitung und Tradierung eines gewaltigen Korpus von Gedächtnisinhalten aus anderen Medien“ ermögliche (Gerlof 64). Es bleibt aber fraglich, ob die Rundfunkanstalten dieses Potenzial hinreichend einsetzten und die Rezipient:innen es wiederum auch nutzten. Vieles spricht dafür, dass sich die erinnerungskulturelle Wirkung von Hörspielen erst dann vollständig entfaltet, wenn sich die Rezipient:innen auf die Sendungen konzentrieren können. Gewiss tun dies Forscher:innen, die sich professionell mit dem Thema beschäftigen, aber für viele Hörer:innen ist das Radio damals wie heute lediglich ein Hintergrundgeräusch. Diese Umstände erklären auch, weshalb weder die fünf Hörspielfolgen von *Am grünen Strand der Spree* noch die Einzelfolge *Das Tagebuch des Jürgen Wilms* nennenswerte Reaktionen auslösten. Aller Wahrscheinlichkeit nach lag dies nämlich weniger am Inhalt und den Stilmitteln des Hörspiels als am medialen Träger.

Neben der Sprache muss noch auf die Musik des Hörspiels eingegangen werden, zumal sie ein bemerkenswertes Element der literarischen Vorlage darstellt. Das Buch enthielt mehrere konkrete Hinweise auf den musikalischen Hintergrund des Treffens in der Jockey Bar, doch entschied sich der Komponist Hans-Martin Majewski, nicht darauf zurückzugreifen. Beispielsweise verzichtete er auf Motive des jiddischen Lieds *Bei mir bist du scheen*, an das sich Jürgen Wilms während des Massakers erinnert (Frank 163). Die Hörer:innen der 1950er Jahre dürften dieses Lied gut gekannt haben, da es in einer Interpretation der Andrews Sisters damals sehr populär war (Nimmo 76; Badenoch 70). Drei Monate vor Beginn der Aufnahmen, im April 1956, begann Majewski, an einem Jazzstück für das Hörspiel zu arbeiten. Bereits der Titel der Komposition, *Jockey-Bounce*, macht klar, dass sich Majewski vor allem von der Atmosphäre in der Bar inspirieren ließ. Im Anschluss an die Hörspielproduktion beabsichtigte er das Stück als EP



Abb. 25: Schallplatte mit dem Jockey-Bounce.

herauszugeben, doch hatte der angesehene Musikverlag Metronom kein Interesse an einer Komposition, die von keinem Sender als Unterhaltungsmusik gespielt wurde (Majewski, Brief an Hoffmann und Campe). Für damalige Schallplattenverleger war der Hörfunk der wichtigste Werbekanal, weshalb Musikstücke, die nicht regelmäßig gespielt und angesagt wurden, wesentlich schlechtere Verkaufschancen hatten. Folglich ließ Majewski zunächst nur die Noten zum Selbstspielen drucken, und 1957 gelang es ihm schließlich, den *Jockey-Bounce* im Bertelsmann-Schallplattenring zu veröffentlichen (Abb. 25). Das Prinzip funktionierte ähnlich wie der erwähnte Lesering, indem registrierte Mitglieder die Schallplatte zu einem reduzierten Preis per Post erhielten. Ungefähr zeitgleich erschien die EP beim Jazzlabel Manhattan (Heck und Lang „Der große“ 274). Majewskis leichtes Jazzmotiv enthielt allerdings keinerlei direkte Verweise auf das Tagebuch von Jürgen Wilms, so dass seine erinnerungskulturelle Bedeutung in diesem Zusammenhang als denkbar gering eingestuft werden darf.

Die Bildmedien

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts wird zunehmend darüber diskutiert, dass Bilder über eine *agency* verfügen und ihre Umgebung maßgeblich prägen. Entsprechend groß soll die Wirkung von Bildern auf die Erinnerungskultur sein. Ihnen wird die Rolle der ‚Stützen‘ und ‚Prothesen‘ des Gedächtnisses zugeschrieben (Landsberg). Die einzelnen Gedächtnisträger sind allerdings stark miteinander verwoben und können kaum getrennt werden. Ganz im Sinne der Remediation (Bolter und Grusin) baut hier vor allem das Fernsehen auf älteren Formen der Vergangenheitsvermittlung wie der Fotografie, Dokumentar- oder Kinofilmen auf. Beispielsweise werden insbesondere fotografische und filmische Archivaufnahmen im Fernsehen eingesetzt, um einen Eindruck von Authentizität herzustellen (Fischer Th. 520). Horst Bredekamp zufolge ist diese Art der visuellen Plurimedialität auch jenseits des Fernsehens essenziell für die *agency* der Bilder und die daraus resultierende Formierung des kulturellen Gedächtnisses:

In der Gestaltung der Erinnerung ist den Bildmitteln eine überragende Rolle zugefallen. Es waren vor allem Denkmäler, Filme, Fernsehserien und Photographien, mittels derer sie prägend wirkten. Diese haben sich aufeinander bezogen, in Motiven und Techniken durchdrungen und in numerisch nicht mehr erfassbaren Mengen durch alle nur denkbaren Reproduktionsmittel von Plakaten bis zu Briefmarken verbreitet. (Bredekamp 57)

In der visuellen Geschichte von *Am grünen Strand der Spree* spielen das Fernsehen, die Fotografie und teilweise auch das Kino eine maßgebliche Rolle, und – ganz nach Bredekamp – beziehen sich die einzelnen Bilder auch auf einander. Anstatt mich aber auf die einzelnen Motive und Authentisierungsstrategien zu konzentrieren oder über Intermedialität zu sinnieren, beleuchte ich an dieser Stelle die materiellen und technischen Aspekte dieser Wechselbeziehung, zumal der sinnstiftende Charakter von Bildmedien mit ihren materiellen und technologischen Qualitäten zusammenhängt – so etwa hat die Größe, Schärfe oder Platzierung des Bildschirms Einfluss auf die ‚Übersetzung‘ der Geschichte [Input] in medialisierte Geschichtsbilder [Output]. In diesem Zusammenhang helfen die Abläufe in den Black Boxen der Rundfunkanstalten und Filmproduktionsunternehmen zu verstehen, wie die Schilderung des Massakers von Orscha ein Massenpublikum erreichen konnte.

Dass das Gedächtnis auf visuelle ‚Stützen‘ angewiesen ist, wird bereits auf den ersten Seiten des fiktionalen Tagebuchs von Jürgen Wilms angedeutet, indem Scholz' Protagonist nämlich beim Fotografieren des polnischen Städtchens Maciejowice und später auch der anderen Orte, an denen er sich aufhält, beschrieben wird. Findet das Fotografieren im Hörspiel zwar keine Erwähnung, so wird es im Fernsehen – ebenfalls einem Bildmedium – wieder thematisiert. Vor

diesem Hintergrund spricht Peter Seibert („Medienwechsel“ 80) von der „Wiederherstellung“ der verloren gegangenen Bilder von Wilms, obwohl es im Film – anders als im Buch – keinen direkten Hinweis darauf gibt, dass die Fotografien im Krieg oder in der Kriegsgefangenschaft verloren gegangen wären, im Gegenteil: „Die Fernsehinszenierung rekonstruiert die Bilder, sie ‚korrigiert‘ an diesem Punkt die Textvorlage, indem sie auf den ‚ursprünglichen‘ Zustand des Textkonvoluts mit den eingeklebten Fotos zurückgeht“ (Seibert, „Medienwechsel“ 80). Im Roman versieht Wilms alle Fotografien in seinem Tagebuch mit einer Nummer und einem Kommentar. Die Bilder selbst sind nicht mehr vorhanden, doch können wir auf der Grundlage des Textes davon ausgehen, dass der Tagebuchschreiber ein Album mit Kriegsbildern anlegen wollte. Die Fotografien sollen als Archiv fungieren, das die Kriegsbilder chronologisch und topografisch geordnet in der Zukunft vergegenwärtigen soll. Die Erstellung solcher Fotografiesammlungen war unter Wehrmachtssoldaten eine durchaus verbreitete Praxis. Etwa zehn Prozent der deutschen Soldaten besaßen eine eigene Fotokamera (Jahn und Schmiegelt 25), mit der sie die Angehörigen ihrer Einheiten, die Länder, in denen sie sich als Besatzer aufhielten, sowie den Kriegsalltag festhielten. Da heutzutage nur noch wenige Vertreter dieser Generation am Leben sind, stellen sich ihre Fotografien als äußerst interessante Gedächtnisträger heraus. Indes sie nämlich immer seltener der Aufrechterhaltung individueller Erinnerungen dienen, steigt ihr kommerzieller Wert: Onlineshops, Kleinanzeigenportale und Auktionshäuser bieten unzählige Fotografien von ehemaligen Soldaten zum Kauf an. Darunter befinden sich auch Bilder aus Maciejowice, Orscha und anderen Ortschaften, die auf der Strecke des fiktiven Tagebuchschreibers Wilms lagen.

Die fotografische Praxis von Wilms wird im Fernsehfilm auf unterschiedliche Weise konkretisiert. Die Szene in Maciejowice beginnt mit einer achtzig Sekunden langen Einstellung, in der die Kamera von links nach rechts und anschließend wieder zurück schwenkt. Wir sehen den Markt, den Himmel, den gepflasterten Boden sowie Männer mit erhobenen Händen, die Gesichter zur Wand, die auf ihre Erschießung warten. Erst im Nachhinein begreifen wir, dass der Kameraschwenk Wilms' Blick durch seinen Fotoapparat darstellen sollte, auf der Suche nach einem passenden Motiv. Bei der um seinen Hals hängenden Kamera handelt es sich – soweit zu erkennen ist – um eine Leica II: ein Modell, das 1932 auf den Markt gebracht worden war und bis in die 1950er Jahre zu den populärsten seiner Klasse gehörte. Dank ihrer Leichtigkeit und Robustheit konnte sich die Leica im Kriegsalltag bewähren. Wenige Tage nach den Aufnahmen in Maciejowice verliert Wilms die Kamera aber: Als er die jüdischen Männer bei der Leichenbergung der bei Brest-Litowsk gefallenen deutschen Soldaten fotografiert, kommt zunächst ein Feldgendarm und fordert die Herausgabe des Films. Daraufhin erscheint ein Soldat „mit goldenem HJ-Abzeichen, der den Apparat abreißt samt Riemen, aufs

Pflaster schmeißt und zertrampelt“ (AGSS 49). Im Fernsehfilm wird diese Szene auch entsprechend inszeniert: Im Vordergrund sehen wir, wie der junge Soldat auf der Leica herumspringt, im Hintergrund sind die frisch ausgehobenen Soldatengräber zu erkennen. Um den Verlust zu kompensieren, leiht Wilms' Kamerad Hapke ihm seine Kamera: „Und son kleenet Sticke Volkskamera hab' ich noch in meine Kiste zu liegen. [...] Aber nur leihweise, vonwegen; nur leihweise, dette klar siehst.“ (AGSS 50) Mit dem Begriff ‚Volkskamera‘ ist eine handliche Boxkamera für kleinformatige Fotografien gemeint – eine Vielzahl solcher Bilder aus dem Krieg können heute im Internet für kleine Beträge ersteigert werden. Später verbietet der Hauptmann das Fotografieren des Massakers mit dieser Kamera:

Nee, nee, nee, mein Herr, die Kamera lassen Sie mal schön hier. Das fehlte ja gerade noch: dazu noch Franz Hapken seine. Soweit geht die Liebe nun nich! Ich denke, der Herr Reichsführer SS würde es sehr danebensätzen, wenn hier seine... seine Vergeltungsmaßnahmen von Krethi und Plethi kinematographisch festgehalten werden. Also ohne Gerät... Marsch (AGSS 55).¹⁰

Wilms darf an der Erschießungsstelle also nicht fotografieren, sondern kann das Massaker nur mündlich oder schriftlich bezeugen. Das bedeutet nicht, dass die Bilder des Massakers – so wie es im Film gezeigt wurde – nicht fotografisch reproduziert wurden, da nämlich der WDR der Presse zahlreiche Standbilder aus der Szene zur Verfügung stellte. Auf diese Weise wurden Ankündigungen und Besprechungen des Films in Programmzeitschriften sowie in der illustrierten Presse von Bildern der filmischen Exekution begleitet. Selbst als Hans Scholz die Miniserie rückblickend im *Tagesspiegel* kommentierte, illustrierte ein solches Bild – Jüd:innen, die an der Grube stehend auf ihre Erschießung warten – seinen Beitrag (Abb. 26).

So wie der Fernsehfilm die Fotografien ‚wiederherstellt‘, die in Wilms' Tagebuch nicht mehr vorhanden sind, so druckte die Presse also Bilder ab, die Wilms ‚selbst‘ nicht hatte machen dürfen. Es handelt sich dabei allerdings nicht um visuelle Vorankündigungen – in den meisten Fällen begleiteten die Standbilder aus der Erschießungsszene nachträgliche Besprechungen der Folge. Sie konnten daher als eine Art Trigger wirken, mithilfe dessen die Leser:innen an die Fernsehbilder erinnert wurden. Im darauffolgenden Jahr wurden zehn Standbilder aus dem Fernsehfilm im WDR-Jahrbuch abgedruckt, fünf davon unmittelbar aus der Erschießungsszene – darunter auch das Bild, das zuvor im *Tagesspiel* veröffentlicht worden war. Interessanterweise erschien das Jahrbuch beinahe zeitgleich

¹⁰ Obwohl der Hauptmann hier von ‚kinematografischen‘ Aufnahmen spricht, handelt es sich nicht um eine Film-, sondern um eine Fotokamera.

SONNTAG, 29. MAI 1960

DER TAGESSPIEGEL / FEUILLETON

Nr. 4474 / SEITE 5

Der Autor vor dem Fernsehschirm

Wiederschen mit meinem Roman „Am grünen Strand der Spree“ / Von Hans Scholz

Der Autor soll die Fähigkeit besitzen, in seiner Vorstellung Vorstellungs- und Personen nachzubilden oder zu erschaffen und diese seine „Schemata“ dem Textwort darzustellen, das sie ohne Einflüsse aus den Zeiten wiederherstellen und der Leser auf der anderen Seite soll die Kraft aufbringen, dem Text an Vorstellungen zu entnehmen, was immer ihm entnommen werden kann. Im Idealfalle hätten im Leser Bilder zu entstehen, die mit den vom Autor gemeinten übereinstimmen, im Normalfalle werden solche entstehen, die jenen gemeinten mehr oder minder annähernd entsprechen. Soweit hierüber ein grobes Schema.

Die Dinge aber geraten aus dieser relativ einfachen Ordnung, sobald Buchillustrationen ins Spiel kommen. Als Buchdruck, wenn ihr dies zu sein gelingt, wird man sie gelten lassen müssen, als Textauslegung oder gar Textverdichtung erscheint ihre Berechtigung zweifelhaft. Denn ein rechter Text sollte ohne Hilfe imstande sein zu sagen, was er sagen will. Und lag es in seinem Vermögen, des Autors Vorstellungen annähernd wiederzugeben, so könnte eine Illustration, indem sie ihre Auffassung als ein Drittes dazwischen schiebt, die gestaltende Mitarbeit des Lesers beim Lesen beirren und der selbständigen Wirkung des Textes geradezu im Wege stehen.

In mancher Hinsicht vergleichbare Verhältnisse ergeben sich, wenn ein Roman verfilmt oder durch Bildfunk wiedergegeben wird. Da im allgemeinen nur Bücher von einiger Popularität der technischen Verbildlichung überantwortet werden, ist der Kreis der Leser, also solcher, die sich von Landschaften, Räumen, Szenen und Personen des betreffenden Stoffes Vorstellungen gemacht haben, von vornherein nicht gering, folglich auch die Variationsbreite der Vorstellungen erheblich. Infolgedessen ist auch die Bereitschaft, gegen Erscheinungen auf Bildwand oder Bildschirm zu protestieren, desto größer, je weniger diese mit den inneren Bildern der Publikums in Deckung kommen können. Die Aufgaben des Regisseurs — bliebe beiseite, ob Fernsehen oder Film — ist heute eine doppelte, einmal besteht sie in der optischen Veranschaulichung der ihrer Kategorie nach nur literarischen Vorbilder oder Figuren, zum andern kommt es darauf an, in Besetzung und Regieführung den mutmaßlichen Vorstellungen zu entsprechen, die das Publikum bereits vor den Bildschirm oder ins Kino fertig mitbringt oder wenn nicht zu entsprechen, dann gar jene vorgelebten Bilder zu entkräften und durch bessere, der eigenen Kraft zu ersetzen. Gelingt beides, so wird das Publikum bestaunen, die Verbildlichung sei gelungen. Doch

fällt auf, daß man weitaus häufiger hört, es bliebe die Bildwiedergabe hinter dem Buch zurück. Film habe keine Tiefe, sei ungenügend, Literatur zu produzieren, das Fernsehen erst recht und dergleichen mehr. Sicher aber, meine ich, würde manche Romanverfilmung Gefallen gefunden haben, wäre sie ein unabhängiger Film gewesen, dem ja immer nur

das sich hemmend — wie die Illustration zwischen Autor und Leser — so hier zwischen Autor und Publikum schiebe, ein idealer Fall. Aber wo hat man ihn? Wo wären die Autoren, die da sehr wohl zeichnen könnten, zugleich auch die Illustratoren ihrer Werke gewesen, wo haben Keller, Goethe, Stifter sich selbst illustriert? Die Fälle sind selten, und Roman-

eigenen Phantasie überlassen und unbefriedigt, aus den Vorlagen machen würde.

Mit dem, was er gemacht hat, habe ich allen Grund zufrieden zu sein, wohlwollend auch da noch, wo Umpellers Geschöpfe anders ausfallen, als ich sie mir gedacht habe. Oder sollte ich behaupten wollen, so meines Erachtens keine Übereinstimmung von Buch und Bild erzielt wäre, das läge dann jedenfalls an mangelnder Einfühlung des Regisseurs und sollte nicht vielmehr gestrichen werden. Die Äußerung aber sehr wohl an meiner Unfähigkeit liegen, deutlich zu machen, was ich eigentlich meine!

Sagen wir es doch so: Umpeller ist die Transponierung des Großen und Ganzen aus dem Literarischen ins Optisch-Kinetische ausgezeichnet gelungen, das macht ihm Ehre und mir tut es nicht den geringsten Abbruch, wenn manches anders ausfällt. Filme sind keine Bücher. Interessiert haben mich die Abweichungen von der Handlung des Buches, so die Rolle der Kasino-Ordnungsmänner, sie stellen eine Bereicherung des Ganzen dar, oder die Rolle des SS-Offiziers bei der Judenerschließung, über den vielfach disputiert worden ist, soweit ich weiß. In einzelnen Gefallen, scheint mir, erreicht Umpeller das filmisch Mögliche: im General der Norwegengeschichte (Wolfgang Büttner). In der Gestalt des Kowalski (Péter Pászti) schafft er selbst erst dessen Bild, denn der Kowalski des Buches ist unanschaulich gelassen worden. In anderen erreicht er meine Vorstellung vollkommen: in der Ziegenprinzessin (Iraida Dirlach). Vollends verblüfft war mir aber, wie Umpeller in dem kleinen Judenmischling (Hans-Joachim Büchse) erhält, genau das Bild entstehen lassen konnte, das ich seinerzeit in Polen sehen mußte. Über das erwachsene jüdische Mädchen kann ich nichts sagen (Karin Saldia), da Umpeller hier aus zwei Figuren des Buches eine neue geformt hat, eine Freiheit, die ihm zuzustehen, Elisabeth Müller gibt eine genügend überzeugende „Babybi“ — unter uns, soweit nämlich die Babybi des Buches selbst überzeugend ist. Daß sie dabei nicht auch noch der Susanne Irlchen entsprechen konnte, die mir als bildliches Substrat vorschwebte, wie manche waren, versucht sich von selbst.

Alles in allem ist das ganze Ensemble eine wahre Wohltat, in manch einem Darsteller sogar eine ausgesprochene Bereicherung unserer Filmwelt, wenn man betrachtet, was einmal der kommerzielle Film, sonst ein Klischeeschichters zusetzt, und nicht die geringste Leistung Umpellers besteht in der treffsicheren Beobachtung, Wohltat und Befriedung und kein schlechter Auftakt zu einer Gottesdamenung am deutschen Filmhimmel, dessen Nach-

ERSCHIESUNG DER JUDEN, eine Szene aus dem ersten Teil des Fernsehfilms „AM GRÜNEN STRAND DER SPREE“ nach dem gleichnamigen Roman von Hans Scholz. Foto: Hui Van

Der Sender Köln bot mir an, die Drehbücher zur Verfilmung des „Grünen Strandes“ zu schreiben, ich wollte nicht und schlug es aus. Im klaren darüber, daß damit vielleicht tolle Vorstellungen, um deren Sichtbarmachung sich das Buch bemühte, nicht mit den auf dem Bildschirm erweckten Bildern übereinstimmen würden. Doch war ich auch herzlich neugierig, was wohl ein zukunftsgerichteter Geist wie Fritz Umpeller, der Regisseur, sich selbst und seiner

Abb. 26: Tagesspiegel vom 29. Mai 1960, S. 5. Scan aus dem Mikrofilm.

mit dem Bildband *Der gelbe Stern*, in dem zahlreiche historische Fotografien von ähnlichen Exekutionen zum ersten Mal öffentlich präsentiert wurden (Brink 147). In dem von Gerhard Schoenberger herausgegebenen Buch wurden fünfzehn Fotografien von Erschießungen von Jüd:innen in Polen und der Sowjetunion abgedruckt, begleitet von Quellenabdrucken und Texten des Herausgebers. Das Konzept des Bildbands erachtet Cornelia Brink (177) zwar als problematisch, da die Aufnahmen „der Täter und Opfer all denen ein Alibi verschaffen, die nicht direkt am Tatort gewesen waren und eigenhändig gemordet hatten“, doch handelt es sich dessen ungeachtet bei dieser Publikation um eine Pionierleistung in der Bundesrepublik der Adenauerära. Die fiktionalen Standbilder aus *Am grünen Strand der Spree*, die wenige Monate zuvor in der Presse und im WDR-Jahrbuch abgedruckt wurden, kursierten demnach in derselben Öffentlichkeit wie die dokumentarischen Aufnahmen, die Schoenberger mit viel Mühe zusammengestellt hatte. Der visuelle und haptische Charakter dieser Publikationen erschwerte jedoch die Unterscheidung zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen. Sowohl die Standbilder aus *Am grünen Strand der Spree* als auch die Fotografien

in *Der gelbe Stern* kursierten in gedruckter Form; zudem weisen das quadratische Format, das qualitative hochwertige Papier sowie das Layout des WDR-Jahrbuchs und des Bildbands große Ähnlichkeiten auf. Wie die erste Folge von *Am grünen Strand der Spree* stieß der Band auf große Resonanz und wurde in der Presse mehrmals besprochen. Nichtsdestoweniger betont Brink zu Recht, dass „die medialen und vor allem juristischen Auseinandersetzungen mit den NS-Verbrechen zu Beginn der sechziger Jahre nur einen kleinen Teil der bundesrepublikanischen Bevölkerung erreichten und oft genug auf Abwehr stießen“ (Brink 147).

Ähnlich wie die Fotografie war auch der Film ein wichtiges Motiv im Buch, weshalb die Idee einer Verfilmung von *Am grünen Strand der Spree* gewissermaßen auf der Hand lag. Die Männer in der Jockey Bar sind Schauspieler, Werbefilmmacher und Filmproduzenten. Der Heimkehrer Lepsius behauptet, das Tagebuch seines ehemaligen Kameraden in ein Manuskript bzw. Filmexposé überarbeitet zu haben, und seine Freunde versprechen, ihm eine Beschäftigung als Kriegsfilmberater zu vermitteln. Obwohl es sich dabei um eher nebensächliche Bemerkungen handelt, wurden die Anspielungen aufs Kino in der Fernsehfassung beibehalten und auf interessante Weise sogar vertieft. Das einzige bekannte Gesicht unter den Schauspielern des Fernsehfilms war das von Malte Jäger, der Lepsius darstellte. In der NS-Zeit hatte er u. a. in den Propagandafilmen *Jud Süß* [1940] und *Legion Condor* [1939] gespielt. „Er brachte es auf rekordverdächtige sechs Vorbehaltsfilme, die bis heute nicht gezeigt werden dürfen,“ bemerkt der Fernsehkritiker Hans Schmid. In *Am grünen Strand der Spree* ist es ausgerechnet Jäger alias Lepsius, der – gerade aus der Gefangenschaft entlassen – noch nicht weiß, dass eine Mitgliedschaft in der Legion Condor, einem NS-Verband im Spanischen Bürgerkrieg, besser verschwiegen werden sollte.

Der Produktion der Fernsehserie gingen mehrere Pläne für eine Kinoverfilmung voraus. Die Mitarbeiter:innen von Hoffmann und Campe diskutierten schon kurz nach der Romanveröffentlichung über die Strategie für den Verkauf der Filmrechte, und erstmals ergab sich die Möglichkeit einer Verfilmung im Zuge der Arbeiten am Hörspiel. Im Winter 1956 lernte Scholz nämlich Max Ophüls kennen, der Interesse am Roman zeigte. Obwohl diese Begegnung im SWF stattfand, zog Mitte der 1950er Jahre niemand ernsthaft eine Fernsehverfilmung von *Am grünen Strand der Spree* in Erwägung. Man sah in dem neuen Medium eher eine Bedrohung denn eine Chance für die Literatur. Aufgrund finanzieller Risiken wurde Ophüls' Idee für einen Kinofilm allerdings nie umgesetzt.

Als 1959 der NWRV-Intendant Hanns Hartmann den Fernsendlizenzvertrag für *Am grünen Strand der Spree* finalisierte, änderte sich die Situation auf dem Medienmarkt. 1959 war das erste Nachkriegsjahr, in dem die Einnahmen der Filmtheater im Vergleich zum Vorjahr gesunken waren (Mühl-Benninghaus 179); die folgenden Jahre bestätigten die Gewinnverluste als andauernde Tendenz. Der

wichtigste Grund für diese Wende war die wachsende Popularität des Fernsehens, das in der Erinnerungsforschung als „das Leitmedium der Geschichtsvermittlung“ gilt (Erll, *Kollektives Gedächtnis* 158). Diese heute offensichtliche These verlangt aber nach einer Kontextualisierung. Das erinnerungskulturelle Potenzial des Fernsehens basiert vor allem darauf, dass sowohl die öffentlich-rechtlichen als auch die privaten Sender über umfangreiche Archive verfügen, auf die sie stets zurückgreifen können. Anders als das Kino sendet das Fernsehen mehrfach dieselben Filme und produziert auf der Grundlage von Filmausschnitten oder Zeitzeugeninterviews, die in den Fernseharchiven lagern, eigene Dokumentationen. Natürlich dauerte es einige Jahrzehnte, bis sich die Fernseharchive mit entsprechendem Material füllten. Forscher:innen wie Tobias Ebbrecht-Hartmann, Wulf Kansteiner oder Judith Keilbach haben diese Praxis für das westdeutsche Fernsehen in ihren Studien gründlich belegt.

Das Fernsehen der frühen Nachkriegszeit war ein Medium, das auf Aktualität setzte. Es gab den Zuschauer:innen zum ersten Mal die Möglichkeit, an wichtigen Ereignissen mit Ton *und* Bild von zuhause aus teilzuhaben. Dies betraf u. a. geschichtspolitische Ereignisse wie die Krönung von Elisabeth II. 1953 oder die Fußball-WM 1954. Hingegen handelte es sich nur bei den wenigsten Sendungen um Liveübertragungen; den Großteil stellten Aufzeichnungen dar. Das Programm prägte ein breites Unterhaltungsangebot mit regelmäßig stattfindenden Quizsendungen und Spielen, was die Serialität des neuen Mediums kodifizierte. Gleichzeitig gab es bereits in den späten 1950er Jahren vereinzelt Anzeichen dafür, dass das Fernsehen in Zukunft einen wichtigen Beitrag zur Gestaltung des Umgangs mit der NS-Vergangenheit leisten würde. 1955, zehn Jahre nach Kriegsende, sendete das Deutsche Fernsehen erste Bilder zu diesem Thema (Classen 28). Es folgten die Fernsehausstrahlung von *Nacht und Nebel* im April 1957 und kritische Beiträge zu den antisemitischen Ausschreitungen in Köln Ende 1959. Ab Oktober 1960 liefen die vierzehnteilige Dokumentation *Das Dritte Reich* und anschließend die Berichte vom Eichmann-Prozess. 1962 produzierte der NDR unter Leitung von Egon Monk die Verfilmung von Christian Geißlers Roman *Die Anfrage*.

Um 1960 vollzog sich im Medium Fernsehen also ein Wandel, der sich nachträglich als einer jener Momente der Gedächtnisgeschichte herausstellte, die – wie zuvor die Schrift, der Druck oder die Fotografie – die Modi der kollektiven Erinnerung nachhaltig veränderten. Im Zuge der wachsenden Bedeutung des Fernsehens für die Meinungsbildung wurden immer mehr politische Inhalte ins Programm aufgenommen. 1960, als *Am grünen Strand der Spree* ausgestrahlt wurde, widmeten sich 2.374 von 116.617 Sendeminuten der ARD, d. h. 1,7 Prozent des Gesamtprogramms, dem Thema der NS-Vergangenheit (Classen 29, 32), wovon sich wiederum nur ein Zehntel mit der Verfolgung der Jüd:innen befasste (Classen 86). Dementsprechend groß war die Tragweite der ersten Folge von *Am grünen*

Strand der Spree, zumal sie den zeitgenössischen Rezipient:innen unerwartete bzw. bisher ungesehene Bilder bot. Mit einer gewissen Skepsis schrieb entsprechend der Kritiker des *Tagesspiegels* über die Filmadaption von Scholz' Roman: „Vom Fernsehen erwartete man da erst recht nichts. [...] Aber eben von daher, vom Fernsehen, kam jetzt der härteste und erbarmungsloseste aller bisherigen Kriegsfilme.“ (*Der Tagesspiegel*, 24. März 1960)¹¹

Am grünen Strand der Spree fügte sich in die Übergangszeit miteinander konkurrierender Fernsehmodelle der 1950er und 1960er Jahre ein (Hifßnauer, „Fernsehspiel“ 196–200). Die Miniserie – oder zumindest ihre erste Folge – veranschaulichte, dass das Fernsehen politisch relevant und unterhaltend zugleich sein konnte. Dies ging mit Veränderungen sowohl des Angebots als auch der Nachfrage einher. Von 1958 bis 1959 – binnen gerade mal eines Jahres – hatte sich die Zahl der registrierten Fernsehapparate verdoppelt. Mitte 1959 lag sie bei etwa 2,5 Millionen und ein Jahr später – zum Zeitpunkt der Ausstrahlung der Miniserie – bei ungefähr 3,2 Millionen (Mühl-Benninghaus 135). Mit anderen Worten stand durchschnittlich in jedem vierten Haushalt ein Fernsehgerät.¹² Anfang der 1960er Jahre konnte beinahe auf dem gesamten Bundesgebiet Fernsehsignal empfangen werden (Schildt, *Moderne Zeiten* 270), wobei u. a. aufgrund unterschiedlicher Signalstärken die Anzahl der Zuschauer:innen in den Großstädten größer war als auf dem Land. In Anbetracht des schnellen Wandels versteht Monique Miggelbrink Fernsehgeräte als Aktanten des heimischen Alltags. Insofern ist das soziotechnische Netzwerk zwischen Zuschauer:innen und Fernsehgeräten als Ort der Sinnbildung zu betrachten: Im Akt des Fernsehens in der heimischen Umgebung etablierte sich so nämlich ein wichtiger Teil der Erinnerungskultur der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit.

Die Bilder, die das damalige Fernsehen in die Wohnungen seiner Zuschauer:innen transportierte, waren vergleichsweise unscharf und klein. In diesem Sinne bezeichnete der Rezensent der *Welt* (24. März 1960) die erste Folge von *Am grünen Strand der Spree* als „Inferno auf einer Bildscheibe von 43 Zentimetern“ – das entspricht einer Bildschirmgröße von 17 Zoll. Kann ich den Film heute mithilfe eines Beamers auf die Wand projizieren und beliebig oft ‚zurückspulen‘, so verfügten die zeitgenössischen Fernsehbesitzer:innen selbstverständlich nicht über diese Möglichkeit. Die technologische Entwicklung der Empfänger an der Wende der 1950er und 1960er Jahre illustriert den in der Akteur-Netzwerk-Theorie beschriebenen Prozess der „Stabilisierung der Objekte“. In seinem Verlauf werden

¹¹ Pressezitate stammen, wenn nicht anders angegeben, aus der Sammlung „Im Urteil der Presse...“.

¹² Berechnung auf der Grundlage von Mühl-Benninghaus (135) und Statistisches Jahrbuch (226).

technische Errungenschaften zu alltäglichen Gegenständen und somit zu „Instrumenten des Wissens“ (Akrich 425). Das hier gemeinte Wissen bezieht sich jedoch nicht zwangsläufig auf die Kenntnis von Fakten [*know-what*] oder Prozeduren [*know-how*], sondern auf eine gesellschaftliche Praxis, die den Umgang mit Gegenständen definiert. Dazu gehört die Bedienung der Geräte, aber auch die Tatsache, dass ihnen sozialsystemische Bedeutungen zugeschrieben werden (Akrich 426). In diesem Zusammenhang ist es nicht unerheblich, dass 1960 in zahlreichen Wohnzimmern noch ältere Modelle ‚Aladin‘ und ‚Fantom‘ der Firma Krefft standen – beide hatten eine Bildschirmgröße von nur 36 cm bzw. 14 Zoll. Nur die wenigsten Bewohner:innen der Bundesrepublik hatten genug Geld und Platz, um qualitativ hochwertigere Fernsehgeräte in einer Größe von bis zu 61 cm bzw. 24,5 Zoll anzuschaffen (Schildt, *Moderne Zeiten* 271). Auf derart kleinen Bildschirmen, die zudem ‚gestreifte‘ Bilder zeigten – ein häufiger Qualitätsmangel des Fernsehens der frühen 1960er Jahre – war die Handlung im Hintergrund vermutlich nur schwer auszumachen. Es stellt sich daher die Frage, was die Zuschauer:innen in der Erschießungsszene überhaupt sahen.

Die Quellen zur Rezeption von *Am grünen Strand der Spree* geben Auskunft darüber, inwiefern die Zuschauer:innen die Aufschrift „Lettische Volksarmee. Im Dienste der Deutschen Wehrmacht“ auf den Armbinden der Schützen lesen konnten, zumal auch die Worte „Lettische Volksarmee“ in kleineren Buchstaben aufgestickt waren als „Im Dienste der Deutschen Wehrmacht“. Der Rezensent im *Tag* schrieb beispielsweise: „Juden aus Polen, Deutschland, die von lettischen Hilfsgruppen unter SS-Aufsicht niedergemetzelt werden“ (24. März 1960), und auch der *Kölnischer Stadt-Anzeiger* bemerkte: „Die eigentlichen Mordschützen waren Letten“ (24. März 1960). Beide Rezensenten hatten also die ganze Aufschrift lesen können, während es durchaus Zuschauer:innen gab, die das Detail übersehen hatten. Dies lässt sich daran erkennen, dass sie sich über die Mitwirkung eines deutschen Soldaten an der Erschießung empörten, obwohl er in der Szene ‚nur‘ neben den Schützen steht (Zuschauer [R.B.], Brief an Hartmann; Zuschauer [F.L.], Brief an Umgelter; Infratest 5–7). Je nach Bildqualität kam es also zu signifikanten Verschiebungen in der Interpretation. Diese Unterschiede lassen auf die *agency* der Fernsehgeräte schließen, die hier als Mikro-Akteure agieren (Miggelbrink 141). Ihnen kommt somit eine zentrale Rolle im Prozess der Vermittlung und ‚Übersetzung‘ von Geschichte in Geschichtsbilder zu. Ein anderes Beispiel dafür, wie der Blick in die Black Box der Filmproduktion beim Dekodieren einiger filmästhetischer Aspekte hilft, stellt die großangelegte Szene der Schlacht bei Brest-Litowsk dar. Sie beinhaltet zahlreiche Totalaufnahmen von großer Tiefenschärfe, doch durften die Details im Hintergrund auf einem 17-Zoll-Bildschirm mit niedriger Auflösung kaum zu erkennen gewesen sein.

Der rasante Einzug des Fernsehens in den westdeutschen Alltag war Andreas Fickers (61) zufolge eine „konservative Medienrevolution“. Einerseits war diese Entwicklung nur infolge der zuvor stattgefundenen Etablierung des Kinos, des Hörfunks oder der illustrierten Presse möglich gewesen; andererseits bedeutete die Medienwende der frühen Nachkriegszeit einen Rückzug in die Häuslichkeit. Nachdem Fernsehgeräte zunächst hauptsächlich in Kneipen und Cafés verfügbar gewesen waren (Schildt, *Moderne Zeiten* 266), verlagerte sich der Ort des Fernsehkonsums ab Mitte der 1950er Jahre zunehmend in die Wohnzimmer (Schildt, *Moderne Zeiten* 273). Großer Beliebtheit erfreuten sich dabei Fernsehabende in Familien- und Nachbarschaftsrunde.¹³ Diese Wende hatte gravierende Auswirkungen auf die übrigen Freizeitmedien. Unter den ‚Fernsehteilnehmern‘ – wie damals Personen genannt wurden, die den Rundfunkbeitrag fürs Fernsehen zahlten – sank der Anteil der regelmäßigen Radiohörer:innen um 20 Prozent, und der Leser:innen um 17 Prozent (Institut für Demoskopie 83). Interessanterweise galt letzteres nicht für die illustrierten Zeitschriften (Schildt, *Moderne Zeiten* 281) – diese Branche profitierte gar von der Entwicklung des Fernsehens, indem sie die neuen Stars zu den Held:innen ihrer intensiv bebilderten Beiträge machte.

Entscheidend für die Rezeption von *Am grünen Strand der Spree* war aber die Tatsache, dass es im Zeitalter der „knappen Kanäle“ (von Hodenberg, „Expeditionen“ 25) keine Möglichkeit gab, zwischen den Sendungen zu wählen.¹⁴ 1960 stand den Zuschauer:innen bundesweit nur ein Kanal, das Deutsche Fernsehen, zur Verfügung. Die in der ARD zusammengeschlossenen Rundfunkanstalten sendeten ihre Programme von 17.00 bis ungefähr 22.00 Uhr. Mit dem ZDF nahm ein zweiter öffentlich-rechtlicher Sender seinen Betrieb erst 1963 auf. Folglich war das Fernsehpublikum – anders als die Kinobesucher:innen oder Zeitungsleser:innen – bis dahin verhältnismäßig homogen (Hißnauer, „Fernsehspiel“ 202). Angesichts der ‚knappen Kanäle‘, die nur spätnachmittags und abends verfügbar waren, lag die Entscheidung über das Fernsehschauen zudem meistens bei den Männern der Familie. Dieses patriarchale Nutzungsverhalten ist auch an den Reaktionen auf *Am grünen Strand der Spree* abzulesen. Es gab Männer, die sich darüber beklagten, dass sie den Film aufgrund der brutalen Kriegsbilder nicht mit ihren Frauen hätten sehen können (Infratest 7). Ähnliche

¹³ Umfassende Studien zur Alltagspraxis des Fernsehschauens wurden in den USA und Frankreich durchgeführt (Spigel; Lévy). Für die Bundesrepublik untersuchte Axel Schildt dieses Feld, wobei seine Arbeiten wesentlich breiter konzipiert sind als die von Spigel oder Lévy und sich auf mehrere Medien konzentrieren.

¹⁴ Mit dem Begriff der ‚knappen Kanäle‘ übersetzt von Hodenberg den Begriff ‚television scarcity‘ von John Ellis (39 – 60).

Rückmeldungen erreichten den Regisseur Fritz Umgelter per Brief (Zuschauer [F.L.], Brief an Umgelter).

Wie zu jedem Filmabend erschien zunächst der Ansager, um kurz in den Film einzuführen. Im Hinblick auf die Erschießungsszene warnte er „die Eltern unter den Zuschauern“ davor, den Film gemeinsam mit Kindern anzuschauen (*Mittag*, 26. März 1960). Das Interesse der Zuschauer:innen weckte zudem das Format des mehrteiligen „Fernsehromans“ bzw. „Episodenwerks“ (*Abendpost*, 23. März 1960), das sich ein Jahr zuvor mit Umgelters Verfilmung des Romans *So weit die Füße tragen* als sehr erfolgreich herausgestellt hatte. Ein Journalist der Fachzeitschrift *Funkkorrespondenz* fasst die Vorteile des neuen Genres zusammen:

Der epische Fernsehfilm ist eine schöne Erfindung. Wenn es ihn nicht gäbe, müsste er schleunigst erfunden werden. In Bildern zu erzählen, Zeit und Zuständen, Alltag und Atmosphäre mehr Gesicht zu geben als einer schlüssigen Dramaturgie, kurz, das Allgemeine dem Besonderen vorzuziehen – das bietet die Chance, dem normalen, prallen, freundlichen und schrecklichen Leben eher als mit einem komprimierten Konflikt auf die Spur zu kommen. Doch sollte man die Konzeption nicht auf Monumentalwerke und die ‚Bewältigung der Vergangenheit‘ beschränken. Auch Romane, die sich an einem Abend filmisch ‚erzählen‘ lassen und keine Kriegs- und Nachkriegsthemen haben, verdienen das Interesse der Produktion. (zit. n. Hickethier, *Das Fernsehen* 194)

Zusammen mit *So weit die Füße tragen* markiert *Am grünen Strand der Spree* also einen wichtigen Moment des Wandels in der Geschichte der westdeutschen Fernsehserie, wobei zu bedenken sei, dass es bereits in den 1950er Jahren zahlreiche seriell angelegte Fernsehspiele gab. Die ersten fiktionalen Fortsetzungsnarrative im westdeutschen Fernsehen wurden Mitte der 1950er Jahre gedreht, weshalb Hißnauer („Der ‚Fernsehroman‘“ 63) die in der Forschungsliteratur mehrfach formulierte These über *So weit die Füße tragen* als erste deutsche Fernsehserie kritisch revidiert. Das Prinzip der Serialität, von in regelmäßigen Zeitabständen gesendeten sowie auf Kontinuität basierenden Formaten, war den Zuschauer:innen zu Beginn der 1960er Jahre bereits bekannt (Hißnauer, „Fernsehspiel“ 204) – selbstverständlich nicht nur aus dem Fernsehen, sondern auch aus der Zeitung und dem Hörfunk. Neu war aber, dass es sich bei Umgelters Mehrteilern um seriell angelegte Spielfilme in einer kinoähnlichen Qualität handelte. Im Laufe der Zeit etablierte sich die Miniserie als eigenständiges Format, das oft die ‚schwierige Vergangenheit‘ thematisierte – um neben *Am grünen Strand der Spree* nur den US-amerikanischen Mehrteiler *Holocaust* [1978/1979] oder etwa die ZDF-Produktion *Unsere Mütter, unsere Väter* [2013] zu nennen. Ähnlich wie den frühen Kinofilm prägten das neue Fernsehformat Verfilmungen von Romanvorlagen und Theaterstücken, ehe man dazu überging, eigene Drehbücher für den Fernsehfilm zu entwickeln.

Für die Inszenierung von *Am grünen Strand der Spree* als ‚Fernsehroman‘ sprach wie zuvor beim Hörspiel der episodische Aufbau der Romanvorlage. Hißnauer („Fernsehspiel“ 204–208) weist zu Recht darauf hin, dass auf literarischen Vorlagen basierende Fernsehspiele damals zwar keine Neuheit waren, doch etablierte sich der Begriff des Fernsehromans – zweifelsohne in Anlehnung an den ‚Zeitungsroman‘ – hauptsächlich in Bezug auf die zwei Miniserien von Umgelter: *So weit die Füße tragen* und *Am grünen Strand der Spree*. Rückblickend ließ Scholz verlautbaren („Dienst an der Sittlichkeit“): „Diese sieben Geschichten blieben locker aneinandergebündelt beisammen und boten sich von selbst den Sendern an, die gerade Seriensendungen produzieren wollten.“ Nichtsdestoweniger ist die Bezeichnung von *Am grünen Strand der Spree* als (Mini-)Serie nicht unproblematisch. Die einzelnen Folgen wurden am Dienstagabend gesendet, in jeweils zweiwöchigen Abständen, was dazu führte, dass zwischen der ersten und der letzten Folge mehr als zwei Monate vergingen. Im Gegensatz dazu liefen die Folgen späterer Miniserien in wesentlich kürzeren Zeitabständen – *Holocaust* wurde beispielsweise am 22. und 23. sowie am 25. und 26. Januar 1979 ausgestrahlt. Wie im Fall von *Am grünen Strand der Spree* wurde die Serie werktags gesendet, von Montag bis Freitag. Da der Samstagabend als quotenstärkste Sendezeit im (west-)deutschen Fernsehen für Unterhaltungsformate reserviert war bzw. ist, werden ernste Inhalte oft auf andere Tage verschoben. Selbst 2013, als das ZDF *Unsere Mütter, unsere Väter* zeigte, wurde diese Regel beibehalten. So lief die erste Folge zwar am Sonntag, den 17. März, die beiden anderen aber am darauffolgenden Montag und Mittwoch.

Inwiefern lassen sich also die fünf Folgen von *Am grünen Strand der Spree*, die an fünf entlegenen Abenden fünf unterschiedliche Geschichten erzählten und lediglich von einer Rahmenhandlung zusammengehalten wurden, als ein zusammengehörendes Werk statt als fünf eigenständige Fernsehfilme betrachten? Tatsächlich handelt es sich hierbei um einen Grenzfall, zumal es sowohl aus narratologischer Perspektive als auch aus Sicht von Produktion und Rezeption Argumente für und wider die Serialität von *Am grünen Strand der Spree* gibt (Heck, „Quality-TV“). Die fünf Folgen wurden gemeinsam und nicht jeweils einzeln gedreht sowie als Miniserie beworben; auch verglichen die Zuschauer:innen sie miteinander. Ferner identifiziert Stephanie Heck (234) einige visuelle Motive, die in den fünf Folgen der Miniserie wiederholt eingesetzt werden. Zwischen den Geschichten, die von den Männern in der Jockey Bar erzählt werden, gibt es – ganz wie in der Romanvorlage – wiederum nur wenige Kontinuitäten. Der serielle Charakter des Narrativs begrenzt sich also vor allem auf die Rahmenhandlung. Folglich wird *Am grünen Strand der Spree* in der Forschungsliteratur auch unterschiedlich bezeichnet. Marcus Stiglegger spricht von einer ‚Serie‘ bzw. ‚Miniserie‘, Knut Hickethier, Stefan Scherer, Stephanie Heck, Christian Hißnauer

und Simon Lang von einem ‚Mehrteiler‘ bzw. ‚Fernsehmehrteiler‘.¹⁵ Peter Seibert schreibt schlicht von einer ‚Sendung‘ bzw. einem ‚Fernsehereignis‘ und Lars Koch von einem ‚Fernsehfilm‘. Darüber hinaus wäre denkbar, von *Am grünen Strand der Spree* als einer ‚Reihe‘ oder – in Anlehnung an die Bezeichnung der literarischen Vorlage – als einem ‚Zyklus‘ zu sprechen (Heck und Lang, „So gut“). Einen entsprechend ratlosen Eindruck machten auch die zeitgenössischen Kritiker. Um Bezeichnungen wie ‚Fernsehroman‘ oder ‚Mammutfilm‘ zu vermeiden, suchten einige von ihnen nach Alternativen. Der Rezensent der Tageszeitung *Der Tag* (24. März 1960) notierte: „Formal weder ein Spielfilm noch ein Fernsehfilm, eher ein Bilderbogen.“ Dieses Problem ist letztendlich nur lösbar, sofern wir die Bezeichnungsvielfalt als Ausdruck des ambivalenten Charakters von *Am grünen Strand der Spree* deuten. Je nach Perspektive und Forschungsfrage kann die Zuordnung variieren. Ich verwende hier den Begriff der Fernseh- bzw. Miniserie gerade deshalb, da sie 1960 kaum in Gebrauch waren, und um so nicht zwischen den damals konkurrierenden Bezeichnungen wählen zu müssen.

Die Finanzierung und Organisation der Dreharbeiten der fünf Folgen von *Am grünen Strand der Spree* konnte nur ein öffentlich-rechtlicher Produzent leisten. Im Gegensatz zu den gescheiterten Verhandlungen zwischen Hoffmann und Campe und ausgewählten Filmproduktionsfirmen spielte Geld in der Kommunikation mit dem Sender kaum eine Rolle. Nach der Spaltung des Nordwestdeutschen Rundfunks [NWDR] 1956 in NDR und WDR unterlagen die Fernsehprogramme bis 1961 noch dem gemeinsamen Nord- und Westdeutschen Rundfunkverband [NWRV]. Die Produktion von *Am grünen Strand der Spree* wurde von der Kölner Redaktion koordiniert und soll etwa zwei Millionen DM gekostet haben, was den achtestündigen Fernsehfilm zu den damals teuersten Sendungen des westdeutschen Fernsehens machte (Telemann, „Imperfektion“; Koch L. 78). Gleichzeitig waren die Produktionskosten aber nur um ein Geringes höher als die eines aufwändigen zweistündigen Kinofilms (Telemann, „Imperfektion“). Dementsprechend hatte Hanns Hartmann anstelle von finanziellen Risiken eher die politischen Konsequenzen einer Verfilmung von *Am grünen Strand der Spree* in Erwägung zu ziehen.

Die Dreharbeiten fanden in den Bavaria Studios in Geiseltageitz statt. Der Drehplan für *Am grünen Strand der Spree* war größtenteils chronologisch aufgestellt, d. h. die erste Folge wurde zuerst und die fünfte zuletzt gedreht. Die Dreharbeiten begannen am 7. September 1959 – nur wenige Tage, nachdem Fritz Umgelter und Reinhart Müller-Freienfels das fertige Drehbuch vorgelegt hatten. Trotz dieses chronologischen Drehplans fanden die Dreharbeiten für die Er-

15 Hißnauer geht in seinem Aufsatz „Der ‚Fernsehroman‘ als Nobilitierungsversuch der Serie in den 1960er Jahren“ genauer auf die Bezeichnung ein.

schießungsszene in der letzten Phase, vom 16. bis zum 29. Februar 1960, statt. Für die letzten vier Drehtage wurden Helmut Förbacher, der die Rolle des SS-Mannes in der Erschießungsszene spielte,¹⁶ sowie vier weitere Schauspieler, die in dieser Szene vorkamen, eingeplant (Westdeutscher Rundfunk, Dispositionsplan). Nur drei Wochen später wurde die Folge gesendet. Neben möglichen politisch begründeten Bedenken von Hartmann (Brief an Blachstein u.a.), der überlegte, „nicht ob, sondern wie“ die Szene zu drehen sei, sind auch pragmatische Gründe für die Verschiebung im Drehplan denkbar. Da das Massaker in der Romanvorlage bei Wintereinbruch stattfindet, ist nicht auszuschließen, dass die abweichende Reihenfolge der Dreharbeiten auf die zu erwartenden Wetterbedingungen zurückzuführen ist, zumal die Wahrscheinlichkeit, bei natürlichem Schnee filmen zu können, im Februar am höchsten war.

Die Bavaria Studios gehörten zu den wenigen Filmunternehmen der Bundesrepublik, die in der Lage waren, derart große Produktionen – parallel zu Arbeiten an anderen Projekten – zu bewältigen. Der erfahrene Produktionsleiter Walter Pindter war bereits für die Dreharbeiten von *So weit die Füße tragen* verantwortlich gewesen. An beiden Produktionen wirkten auch einige Kölner Mitarbeiter:innen des NWRV mit, die nach Geiseltageisig entsandt wurden, darunter Bühnenbildner:innen, Cutterinnen und die Produktionssekretärin (Pindter, Brief an Hartmann). Diese personellen Kontinuitäten aus *So weit die Füße tragen* spiegeln sich auch im filmischen Endprodukt von *Am grünen Strand der Spree*: So verwendeten die für die Requisiten und Bauten verantwortlichen Mitarbeiter, Kurt Squarra und Alfred Büttow, in beiden Miniseries vermutlich dieselben Eisenbahnwagen. Dies würde erklären, wieso auf den Zügen in *Am grünen Strand der Spree* die kyrillischen Buchstaben CCCP zu lesen sind – in *So weit die Füße tragen* reiste der Protagonist in solchen Eisenbahnwagen nämlich quer durch die Sowjetunion.

Am grünen Strand der Spree wurde auf 35 mm-Film aufgenommen und direkt von der Filmkopie ausgestrahlt. Mit Blick auf bestimmte formelle Merkmale, wie etwa den Einsatz von Totalaufnahmen, gilt *Am grünen Strand der Spree* als typisches Beispiel für die an der Wende der 1950er und 1960er Jahre eingetretene „Filmisierung des Fernsehens“ (Hißnauer, „Fernsehspiel“ 202–203; Hißnauer „Der ‚Fernsehroman‘“ 68). Heck, Lang und Scherer (19–20) formulieren ferner die These, dass sich Umgelter bewusst gegen die ‚Live-Ideologie‘ des damaligen Fernsehens gewandt habe, wobei diese Behauptung aus zeitlicher Perspektive zu hinterfragen ist, da der Großteil der Sendungen damals, wie bereits ausgeführt, im Vorhinein aufgenommen wurde. *Am grünen Strand der Spree* stellte diesbezüglich

¹⁶ Filmportal.de gibt fälschlicherweise an, Reinhard Kolldehoff habe die Rolle gespielt (Zugriff am 24. März 2020).

sicherlich keine Ausnahme dar. Die auf 35 mm-Film gedrehte Miniserie hätte zudem leicht in einen Kinofilm überarbeitet werden können, was tatsächlich in Planung war. Für die erste Folge verbrauchten die Filmemacher 3.104 Meter Film (Umgelster, Notizen). Bei einer Filmdauer von 97 Minuten bedeutete dies, dass ca. 500 Meter Film zusätzlich gedreht, aber nicht verwendet wurden. Die geplante Kinofassung sollte um die Rahmenhandlung gekürzt werden – ähnlich verhielt es sich im Fall der eigenständigen Radiosendung *Das Tagebuch des Jürgen Wilms*, die auf der Grundlage der ersten Hörspielfolge entstanden war. Um eine Filmlänge von ca. 90 Minuten beizubehalten, hätte der Kinofilm also um andere Szenen ergänzt werden müssen. Genauere Angaben lassen sich leider nicht machen, da die Bavaria Studios über kein Archiv verfügen, in dem sich Informationen zu den Änderungen hätten finden können (Hilscher). Hartmanns Nachfolger, Klaus von Bismarck, ließ die Arbeiten am Kinofilm allerdings vorzeitig beenden. Die bereits fälligen Rechnungen in Höhe von 11.548 DM wurden fristgemäß beglichen und das Projekt wurde abgeschlossen (Bavaria).

Woher wissen wir, wie die Zuschauer:innen auf die erste Folge von *Am grünen Strand der Spree* reagierten? Zum einen verfügen wir über mehr als hundert Rezensionen sowie einige Zuschriften aus dem Publikum, zum anderen führte das Münchner Infratest-Institut im Anschluss an die Sendung eine Umfrage unter den Zuschauer:innen durch. Das Institut war von Wolfgang Ernst, dem ehemaligen Leiter der Abteilung Hörer- und Zuschauerforschung des NWDR, gegründet worden. Im Auftrag der Rundfunkanstalten untersuchten seine Mitarbeiter:innen die Meinungen des Publikums (Meyen 61). Bei Befragungen, die unmittelbar im Anschluss an die Sendung stattfanden, standen die Zuschauer:innen noch nicht unter dem Eindruck der Pressebesprechungen, zumal die meisten Rezensionen erst zwei Tage nach Sendetermin erschienen. Am Tag danach musste die Rezension geschrieben werden, bevor sie am Folgetag erscheinen konnte. Allerdings kannten die Rezensent:innen die Umfrageergebnisse noch nicht, so dass es sich hier um zwei voneinander unabhängige Gruppen der Meinungsbildung handelte. In den frühen Berichten von Infratest waren Informationen über die Größe und die demografische Zusammensetzung der Stichprobe nicht vorhanden. Die einzige standardisierte Frage im Fragebogen betraf die Bewertung des Films auf einer Skala von –10 bis +10. Daraus berechnete Infratest zwei Typen des sogenannten Urteilsindex: Der absolute Index wurde nur auf der Grundlage der positiven Werte berechnet, in den relativen Index flossen auch die negativen Werte mit ein. Im Falle von *Am grünen Strand der Spree* betrugen sie entsprechend +5 und +1 – beide Werte zeigen, dass das Publikum gespalten war. Anders als in vielen Umfragen dieser Zeit nutzten die Mitarbeiter:innen von Infratest keinen einheitlichen Fragebogen, sondern forderten die Zuschauer:innen zu spontanen Äußerungen auf, die anschließend in ‚positive‘ und ‚negative‘ Stimmen geordnet und teilweise

abgetippt wurden. Dies ist ein großer Vorteil gegenüber standardisierten Verfahren, da Ulrike Weckel („Plädoyer“ 149) zufolge „bei Umfragen via Fragebogen die Befragten lediglich Fragen, die andere zuvor als relevant identifiziert haben,“ beantworten. Man darf daher davon ausgehen, dass der Bericht zu *Am grünen Strand der Spree* ein breites Spektrum der Publikumsreaktionen erfasste. Für die Medien- und Gedächtnisgeschichte ist dies von kaum zu überschätzendem Wert. So kritisiert Wulf Kansteiner („Nazis, Viewers“ 576; „Transnational“ 328), dass Aussagen über das kollektive Gedächtnis nur anhand von medialen Repräsentationen getroffen würden, da es aufgrund mangelnder Quellen nur wenige Möglichkeiten gäbe, den Bogen zwischen implizitem und realem Publikum zu spannen. Die Umfragen des Infratest-Instituts helfen dabei, diese Lücke zumindest teilweise zu schließen.

Neben dem Einblick in die Meinungen der Zuschauer:innen lieferte Infratest auch Informationen zu den Einschaltquoten – die erste Folge von *Am grünen Strand der Spree* soll eine Sehbeteiligung von 83 Prozent erreicht haben. Nachträglich sprach man von einem ‚Straßenfeger‘ (Hißnauer, „Spiel | Film“ 216; Hübner H.W.).¹⁷ Da es damals noch keine elektronische Quotenmessung gab, wurden die Zahlen über Umfragen ermittelt und durch qualitative Studien erweitert (Meyen 60). Bei 3,2 Millionen Fernsehgeräten und einer durchschnittlichen Haushaltsgröße von 3,9 Personen¹⁸ ergibt eine Quote von 83 Prozent ca. 10,3 Millionen Zuschauer:innen. Aufgrund der hohen Preise für Fernsehgeräte, die in günstigen Varianten ungefähr 500 DM kosteten (Schildt, *Moderne Zeiten* 273), ist aber davon auszugehen, dass sich vorwiegend nur kleinere Haushalte, mit wenigen Kindern, Großeltern und ohne Untermieter ein Gerät leisten konnten. Nimmt man die größten Haushalte mit mehr als fünf Personen aus der Statistik heraus, ergibt das ca. 8,3 Millionen Zuschauer:innen bei einer durchschnittlichen Haushaltsgröße von 3,1 Personen. Und selbst bei dieser Berechnung ist es unwahrscheinlich, dass an einem Dienstagabend ganze Familien mit kleinen Kindern vor den Fernsehern saßen. Die tatsächliche Zahl war somit vermutlich noch etwas kleiner, obwohl für heutige Verhältnisse auch ein Publikum von ca. 7,5 Millionen Zuschauer:innen ein Erfolg wäre. Jede der hier angeführten Berechnungen stellt allerdings nur eine grobe Schätzung dar, denn es fehlen wichtige Informationen zur Methodik der Datenerhebung von Infratest – so kennen wir weder die genaue Formulierung der Fragen, die Zusammensetzung der Stichprobe, noch den Konfidenzintervall und das Konfidenzniveau der Schätzung. Eine Lösung

¹⁷ Obwohl die Miniserie in der Forschungsliteratur sowie in späteren publizistischen Texten mehrmals als ‚Straßenfeger‘ bezeichnet wird, gehört dieser Begriff nicht zum Vokabular der zeitgenössischen Filmkritiker:innen.

¹⁸ Berechnet auf der Grundlage des Statistischen Jahrbuches 1960.

bietet daher die Bestimmung des relativen Erfolgs von *Am grünen Strand der Spree*, d.h. der Vergleich der Einschaltquote mit den Ergebnissen anderer Sendungen, die ebenfalls von Infratest mithilfe derselben Stichprobe und Methode untersucht wurden. Die heute gänzlich in Vergessenheit geratenen Fernsehspielfilme *Schiff in Gottes Hand* und *Einer von Sieben*, die beide vom Zweiten Weltkrieg handeln und 1959 ausgestrahlt wurden, erreichten Quoten von 81 Prozent und 82 Prozent (Infratest 1). Die Quote von *So weit die Füße tragen* lag sogar bei 90 Prozent (Telemann, „Wilder Osten“ 61). Vor diesem Hintergrund stellt *Am grünen Strand der Spree* eher den Normal- als einen Ausnahmefall dar. Den bahnbrechenden Dokumentarmehrteiler *Das Dritte Reich* von 1960/61 verfolgten im Schnitt hingegen nur 58 Prozent der Zuschauer:innen (ARD). Frank Bösch („Der Nationalismus“ 66) spricht von sechs bis sieben Millionen Fernsehzuschauer:innen. Seine These über den herausragenden Erfolg von *Das Dritte Reich* muss daher – vor dem Hintergrund des direkten Vergleichs mit den Einschaltquoten historischer Fernsehspielfilme – teilweise revidiert werden. In jedem Fall ist aber zu berücksichtigen, dass die Zuschauer:innen in Zeiten der ‚knappen Kanäle‘ nur die Wahl zwischen Schauen oder Nicht-Schauen hatten. Die Konkurrenz waren demnach nicht andere Sender, sondern der Hörfunk, Zeitschriften sowie anderweitige Freizeitbeschäftigungen.

Obwohl das Deutsche Fernsehen mit *Am grünen Strand der Spree* erst die zweite Miniserie der westdeutschen Fernsehgeschichte präsentierte, tauschten sich die Fernsehkritiker nicht sonderlich ausführlich zu dem neuen Format aus. Lediglich die *Welt* (24. März 1960) schrieb vom Fernsehen als Medium der neuen Möglichkeiten. Einige Kritiker bemängelten zudem „Probleme mit der ‚Übersetzung‘ des Romans in Filmische“ (*Kölner Stadt-Anzeiger*, 24. März 1960). Die Mehrheit der Besprechungen der ersten Folge widmete sich stattdessen der Kriegsdarstellung und der Schilderung des Massakers. Tobias Ebbrecht-Hartmann („Media resonance“ 2) zufolge tragen außerfilmische Elemente von Fernsehereignissen, insbesondere Pressekommentare, maßgeblich zur Gestaltung der Erinnerungskultur bei. In quantitativer Hinsicht war die ‚Resonanz‘ der ersten Folge von *Am grünen Strand der Spree* sehr groß – mit ca. 150 Kommentaren, Besprechungen, Ankündigungen usw. war der Fernsehfilm eines der am häufigsten thematisierten Medienereignisse seiner Zeit. Ebbrecht-Hartmanns überzeugende Argumentation möchte ich um eine weitere Ebene in Bezug auf das *agenda setting* ergänzen (Kligler-Vilenchik). Anders als Rezensionen von Kinofilmen, die den Kinobesuch empfehlen bzw. davon abraten, handelte es sich bei Fernsehkritiken um nachträgliche Kommentare, die sich kaum auf das Verhalten der Zuschauer:innen auswirken konnten. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Fernsehkritik war die Sendung schon gelaufen. Die Funktion der Pressebesprechungen bestand demnach primär darin, Diskussionen anzuregen, nicht aber das Sehverhalten der potenziellen

Zuschauer:innen zu beeinflussen. Nun bestand ungefähr die Hälfte der Texte, die anlässlich der Ausstrahlung der ersten Folge von *Am grünen Strand der Spree* veröffentlicht wurden, aus mehr oder weniger wörtlichen Abschriften aus den Pressematerialien des Senders. Für die gesellschaftliche Debatte über den Umgang mit den NS-Verbrechen spielen sie deshalb eine marginale Rolle. Die restlichen Rezensionen, die sowohl in der überregionalen als auch in der lokalen Presse erschienen, gingen ausführlicher auf die Erschießungsszene ein und wurden im WDR-Jahrbuch lückenlos abgedruckt. Auf den ersten Blick bestätigen sie die große ‚Resonanz‘ des Fernsehfilms. Bei einem Blick in die einzelnen Zeitungen und Zeitschriften wird allerdings schnell klar, weshalb die Miniserie nicht zum Politikum wurde: Das Medienecho beschränkte sich auf die Film- und Fernsehkolumnen auf den letzten bzw. vorletzten Seiten, in denen zahlreiche Texte entweder anonym oder lediglich mit Initialen unterschrieben waren. Aus diesem *agenda setting* geht hervor, dass es sich ‚nur‘ um eine Fernsehsendung handelte und nicht um ein gesellschaftlich relevantes Thema. So wie in der Akteur-Netzwerk-Theorie die Ausstattung und Möblierung des Labors die Wissensproduktion mitprägt, so hat auch die ‚Möblierung‘, sprich: die redaktionelle Zusammensetzung der Zeitung eine Auswirkung auf die Erinnerungskultur. Wären dieselben Kommentare zur Schilderung des Massakers von Orscha an anderer Stelle platziert gewesen und von prominenten Kritikern unterschrieben worden, so hätten sie womöglich eine breitere Diskussion über den medialen Umgang mit den NS-Verbrechen in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit auslösen können.

Mit ziemlich großer Sicherheit können wir davon ausgehen, dass *Am grünen Strand der Spree* auch heimlich in der DDR gesehen wurde – zumindest in den Regionen, in denen das westdeutsche Fernsehen empfangen werden konnte. Nicht nur wegen des Verbots, westdeutsche Sender zu sehen, kann es sich bei der ostdeutschen Rezeption von *Am grünen Strand der Spree* allerdings nicht um ein Massenphänomen gehandelt haben. 1960 war das Medium Fernsehen in der DDR weit weniger populär als in der Bundesrepublik. Zum einen waren die Preise für Fernsehgeräte unerschwinglich hoch, zum anderen hatte das Programm noch wenig zu bieten. Aus diesem Grunde startete die SED erst einige Jahre später eine reguläre Kontrolle der Sehgewohnheiten der DDR (Kuschel 47–48). Interessanterweise sendete der DFF am 21. März 1960, genau einen Tag vor der Ausstrahlung von *Am grünen Strand der Spree*, die erste Folge des *Schwarzen Kanals* – einer Propagandasendung, in der die aktuellen Ereignisse und Fernsehbeiträge aus der Bundesrepublik kommentiert wurden. Die terminliche Übereinstimmung beider Fernsehpremierer war gewiss nur eine zeitliche Koinzidenz. Obwohl die erste Episode von Umgelters Fünfteiler im Frühjahr 1960 zweifelsohne zu den meist kommentierten Medienereignissen in der Bundesrepublik gehörte, wurde sie im *Schwarzen Kanal* nicht erwähnt (Deutsches Rundfunk Archiv).

Fazit: Infrastrukturen

Der Gedanke, dass das Gedächtnis auf materielle Träger angewiesen ist, geht auf die Wachstafelmetapher von Plato zurück. Vor diesem Hintergrund untersuchte Jan Assmann unterschiedliche Schreibsysteme antiker Hochkulturen hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Etablierung des kulturellen Gedächtnisses. Was für die Antike gründlich erforscht wurde, wird in Arbeiten zu jüngeren Epochen hingegen seltener thematisiert. Zwar verwenden wir keine Wachstafeln mehr, doch ist es für die Erinnerungskultur von großem Belang, ob ein Film auf einem 35 mm-Film oder auf einem überspielbaren Magnetfilm gedreht wird. Wie jede soziale Praxis braucht die Erinnerungskultur daher einen ‚Unter-Bau‘, lat. *infra-structura* (Schabacher, „Zur Einführung“ 283). Der erste Theoretiker, der auf den Zusammenhang zwischen der infrastrukturellen Organisation einer Gesellschaft und ihrer symbolischen Ordnung aufmerksam machte, war Harold A. Innis. In diesem Gedanken lag auch der Ursprung der späteren Theorie von Marshall McLuhan, derzufolge die materielle Verfassung der Medien die zu vermittelnden Botschaften prägt. Für mindestens zwei Generationen von Medien- und Kulturwissenschaftler:innen gehört diese These zur Grundausbildung. Umso interessanter ist es, dass wissenschaftliche Studien zur Auswirkung von Medieninfrastrukturen auf die Erinnerungskultur bisher eine Randerscheinung in der Forschung darstellen. Nach wie vor dominieren hermeneutische Ansätze die *memory studies*. Die Infrastruktur der Erinnerungskultur sind zwar keine Straßen, Schienen und Rohre, dafür aber der Tisch in der Stammkneipe, das Papier und die Schreibmaschine, der Fotoapparat, der Sendemast oder das Fernsehgerät, die mit ihren Nutzer:innen aufs Engste vernetzt sind. Selbstverständlich können wir hier auch von der Infrastruktur der Kulturproduktion im breiteren Wortsinne sprechen, denn dieselben Objekte beeinflussen Kulturpraktiken auch jenseits des kollektiven Gedächtnisses. Vor dem Hintergrund des Zusammenhangs zwischen Gedächtnis- und Mediengeschichte ist der kulturtechnischen Infrastruktur allerdings besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

Im Inneren der Black Box der Erinnerungskultur kommen zahlreiche Akanten zum Vorschein, deren Wirkungskraft mit darüber entscheidet, was erinnert wird und was nicht. Für die Entstehung unmittelbarer Berichte aus dem Kriegsalltag, die nicht nachträglich, sondern im Hier und Jetzt verfasst wurden, war der Zugang zu Papier, Bleistiften, Fotoapparaten, Filmrollen usw. entscheidend. Diese Objekte wurden den Soldaten entweder per Feldpost aus dem Reich zugeschickt oder in den besetzten Ländern konfisziert. Scholz verfasste die ersten Notizen zu *Am grünen Strand der Spree* während des Krieges auf dem Briefpapier eines französischen Hotels – er erhielt die Blankoblätter wahrscheinlich per Brief. Die Fotografien ließen die Soldaten während der Heimaturlaube entwickeln oder

nutzten dafür die Apparaturen der örtlichen Fotoläden. Der Akt des Schreibens und Fotografierens im Krieg war somit eine Praxis der Macht – und zwar nicht nur in der Auslegung von Macht nach Foucault, demzufolge der Blick eine Ausdrucksform von Überlegenheit ist, sondern im materiellen und körperlichen Sinne. Während die Täter Papier oder Fotoapparate besaßen oder mit Gewalt beschlagnahmten, hatten die Opfer weit weniger Möglichkeiten, ihre Sichtweise für die Zukunft festzuhalten.

Des Weiteren beeinflussen materielle Faktoren die Vervielfältigung der aufgezeichneten Erinnerungen. Zusammen mit den Autor:innen, Redakteur:innen, Regisseur:innen, Produzent:innen und anderen Akteur:innen des Kulturbetriebs bilden Schreibmaschinen, Mikrofone, Kameras, Ton- und Filmbänder, Radio- und Fernsehapparate ein Netzwerk, das sich maßgeblich auf die Erinnerungskultur auswirkt. Dass es sich hierbei um eine Infrastruktur handelt, erkennt man an ihrer Un-Sichtbarkeit, Standardisierung und Prozessualität (Schabacher, „Medium“ 138). Buchleser:innen erkennen nicht, ob das ursprüngliche Manuskript per Hand oder Schreibmaschine geschrieben wurde; Radiohörer:innen sind sich des Standorts des nächsten Sendemasts in der Regel unbewusst; ungeübte Fernsehzuschauer:innen erkennen nicht, auf welcher Art von Film eine Sendung aufgenommen wurde. All das zeugt von der Un-Sichtbarkeit der medialen Infrastruktur. Woran erkennt man die Standardisierung? An der gleichen Länge der Folgen des Feuilletonromans, der Hörspiel- und Fernsehserie. Dies wirkt sich nicht nur auf die inhaltliche Gestaltung der einzelnen Werke aus, sondern auch auf ihre Wahrnehmung. Die zeitlichen Abstände während der Lektüre eines Feuilletonromans lassen den Text anders reflektieren, als wenn er in einem Zuge bzw. mehr oder weniger kontinuierlich gelesen würde. Die Standardisierung betrifft auch den Film und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten einer größeren [Zelluloid] oder geringeren [Magnetaufzeichnung] Tiefenschärfe. Die Prozessualität hängt wiederum mit den Handlungsabläufen während der Produktion und Rezeption von erinnerungskulturell relevanten Inhalten zusammen. Diese können an Redaktionsunterlagen, Drehbüchern oder Dispositionsplänen abgelesen werden.

Zahlreiche Objekte, die im Kulturbereich, insbesondere in den Massenmedien, zum Einsatz kommen, erfüllen ferner die grundlegenden Kriterien der von Susan Leigh Star formulierten Infrastrukturtheorie. Sie sind nicht nur unsichtbar, standardisiert und prozessual, sondern auch [1] eingebettet, [2] erlernt, [3] praxisverknüpft und [4] kommen erst bei ihrem Zusammenbruch zum Vorschein (Star 423–425). So kann ein medienspezifisches Gerät seine Funktion in der Erinnerungskultur nur dann erfüllen, wenn es in eine Kette mit anderen Geräten eingebettet ist: Selbst eine Schreibmaschine – um bei dem in diesem Kapitel ausführlich thematisierten Beispiel zu bleiben – nutzt wenig, wenn Schriftsteller:innen keinen Zugang zu Verlagen, Druckereien und Distributionsnetzwerken

haben. Wenn die Leser:innen am Ende das fertige Buch in der Hand halten, ist diese dahinterstehende Technik für sie fast unsichtbar. Damit der Schreibprozess zügig voran geht, muss – um wiederum beim Beispiel der deutschen Sprache zu bleiben – die schreibende Person das QWERTZ-Tastatursystem erlernt haben (Star und Bowker 35). Erst der Ausfall der Schreibmaschine und die Notwendigkeit, auf ein anderes Modell auszuweichen, offenbaren aber ihre infrastrukturellen Eigenschaften.

Die Dynamik des infrastrukturellen Netzwerks ist von äußeren Faktoren abhängig. Dazu zählen natürliche Gegebenheiten, wie etwa die Entfernungen zwischen den Orten, an denen der Medienkomplex produziert wurde, ebenso wie das Wetter, das sich auf die Produktionsbedingungen auswirkte. Da Hans Scholz nicht bereit war, für die Adaption des Romans in das Drehbuch der Miniserie nach Köln zu reisen, ließ er den Mitarbeiter:innen des Senders freie Hand. Aufgrund des sichtbaren Tauwetters während der Dreharbeiten konnte die erste Folge der Miniserie das Bild des frostigen Ostens nicht vollständig entfalten. Ein weiterer Faktor, der sich auf die Infrastruktur der Erinnerungskultur auswirkt, sind die Finanzen. Kurz gesagt: Das Verhältnis zwischen Arbeits- und Materialkosten einerseits sowie Einnahmen durch den Verkauf von Büchern, Eintrittskarten, Lizenzen usw. andererseits muss stimmen. Solange die Erinnerungsforschung hauptsächlich die politischen und ästhetischen Diskurse in den Mittelpunkt stellt, bleiben technologische und pragmatische ‚Bedingungen‘ des kollektiven Gedächtnisses (Halbwachs) nach wie vor unterbeleuchtet. So sind etwa die politischen Ausrichtungen der führenden westdeutschen Schriftsteller:innen, die sich mit der NS-Vergangenheit auseinandersetzen, gründlich untersucht worden; die für die Rezeption ihrer Werke grundlegende Frage nach der Auflagenhöhe ihrer Bücher bleibt indes oft unbeantwortet.

Festzuhalten ist, dass die ‚Wanderung‘ des Gedächtnisses von einem zu einem anderen Medienträger in erheblichem Maße auf der Infrastruktur des Kulturbetriebs beruht. Die Auflagenhöhe, die Papierqualität, der Buchpreis, das Sendegebiet, die Ton- und Bildqualität – all das trägt zur Konstruktion der Erinnerungskultur bei. Die Bücher, Zeitungen, Radio- und Fernsehgeräte avancieren hierbei zu Aktanten, die mit menschlichen Akteuren – Produzent:innen und Rezipient:innen – interagieren. Vor diesem Hintergrund hilft der Blick in die Black Box der Verlage und Rundfunkanstalten dabei, den Weg zwischen Input – hier: der Eindruck, den das Massaker bei Scholz hinterlassen hatte – und Output – hier: die medialen Repräsentationen des Massakers – nachzuzeichnen. Dementsprechend ist das kollektive Gedächtnis eine soziotechnische Kulturpraxis, die ohne die Infrastruktur der Medien nicht denkbar wäre.