Herausgegeben von
Günter Butzer & Katja Sarkowsky

Große Werke des Films III

Eine Ringvorlesung
an der Universität
Augsburg im Studienjahr
2021/2022

Universität
Augsburg
University

Große Werke des Films III

Große Werke des Films III

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg im Studienjahr 2021/2022

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen Link:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1192219

Der Gesamtband wird von den Herausgeber:innen Open Access unter der Lizenz CC-BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

© 2025 Günter Butzer und Katja Sarkowsky
Franz Fromholzer, Johanna Hartmann, Linda Hess, David Kerler,
Klaus Maiwald, Nora Weinelt

Lektorat:
Günter Butzer, Raphaela Deffner, Tabea Guntermann, Judith Kárpáty,
Victoria Müller, Katja Sarkowsky

Cover-Abbildung:
Hans Sachs: Das vierdt Poetisch Buch. Mancherleÿ artliche Newe Stueck schoener gebundener Reimen in drey vnterschidliche Buecher getheylt. Nürnberg: Heußler, 1578.

Inhalt

Vorwort.....7

1. Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*
   Franz Fromholzer.....11
2. Leo McCarey, *Duck Soup*
   Linda Hess.....49
3. Billy Wilder, *Sunset Boulevard*
   Johanna Hartmann.....75
4. Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff*
   Klaus Maiwald.....103
5. Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs *Shivers*
   Günter Butzer.....127
6. Ordnung und Begehren: Claire Denis' *Beau Travail*
   Nora Weinelt.....159
7. David Slade/Charlie Brooker, *Black Mirror: Bandersnatch*
   David Kerler.....185

Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern.....219

4.
Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff*

Klaus Maiwald

Der Film *Tadellöser & Wolff* entstand 1974 in der Regie von Eberhard Fechner und wurde 1975 im ZDF erstgesendet. Eine Fernsehproduktion also, eine Verfilmung zudem, ein Derivat der (Schrift-)Literatur? Kann so etwas als „großes Werk des Films" durchgehen? Aber ja! Zu begründen ist dies zunächst innertextuell mit den Eigenschaften des Films selbst (Teil I), sodann intertextuell mit seiner Qualität als Adaption eines Romans (Teil II) und schließlich kontextuell mit dem singulären Stellenwert dieser Produktion und ihres Regisseurs in der deutschen Fernsehgeschichte (Teil III).

I. Innertextueller Befund: der Film selbst

Gehen wir ohne Umschweife in den Film hinein:[1] Eine gut bürgerliche Familie beendet vorzeitig ihren Urlaub im Harz. Es ist 1939, unmittelbar vor dem Beginn des Krieges. Man kauft noch Seifenvorrat und schießt ein Erinnerungsfoto, wofür die sogenannte Box empfohlen wird, eine praktisch-preiswerte Schnellkamera: „Fabelhaft, wie der Hitler das hingekriegt hat", sagt einer der Gäste.[2] Das Gruppenbild wird von einem *voice over* als „wirklich gelungen" kommentiert und per *freeze frame* in ein Fotoalbum („Im Harz 39"), das Album wiederum in die Erzählgegenwart der 1970er Jahre überführt. Es liegt auf einem Tisch vor einem Mann, der als Rahmenerzähler weitergehende Erläuterungen in die Kamera spricht (Abb. 1).[3]

[1] Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:45:03–0:48:23.

[2] Dieser Kredit für Hitler war grundlos: Die Box-Kamera war bereits seit 1932 erfolgreich auf dem Markt.

[3] Es handelt sich bei dem Rahmenerzähler nicht um Walter Kempowski, sondern um den ihm allerdings durchaus ähnelnden Schauspieler Ernst Jacobi. Das Dachstudio mit den zahlreichen Erinnerungsstücken ist allerdings in Kempowskis Haus Kreienhoop, einem ländlichen Anwesen in

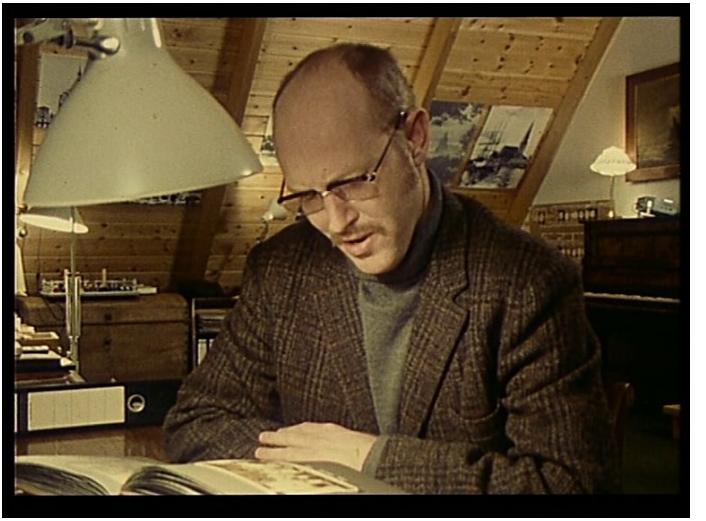

Abb. 1: Fotografie und Fotoalbum von 1939 als Übergang in die Erzählgegenwart

Er erläutert mittels der Orden seines Vaters und eines Fotoalbums dessen Enttäuschung über seine nicht erfolgte Einberufung als Freimaurer. Aus dem Off ist die Stimme der Mutter zu hören: „Na, wer weiß, wofür's gut ist". Dann ein Schnitt zurück nach 1939, zu dem Jungen Walter mit einem Mädchen und deren Vater im Treppenhaus, mit erneutem *voice over*: Die Nachbarn wollten nach Berlin, „bis sich alles beruhigt hatte". Von dem Mädchen gehänselt, schleicht der Junge zurück in seine Wohnung, wo die Familie versammelt ist, in gut bürgerlichem Ambiente bei Wein, Zigarre, Zeitung und Handarbeit. Eben wurde dem Wehrmachtsbericht gelauscht, den der ältere Sohn Robert und der Vater anerkennend referieren: „Klare Sache und damit hopp!" Wo die Verbände der Waffen-SS nun eingegriffen hätten und „reinhauen [...] da wächst kein Gras mehr!" Die Gegner seien bald „erlederitzt!" Hitler wisse schon, „wo Bartel sein Most holt". Die bekümmerte Mutter versteht nicht, „dass die Menschen nicht in Frieden leben können".

Niedersachsen, das sich der unabhängig gewordene Schriftsteller für seine ausgiebige Sammler- und Archivierungstätigkeit errichten ließ.

Bereits aus diesem Ausschnitt lassen sich wesentliche Inhalte und auch formale Strategien des Films *Tadellöser & Wolff* ableiten: Der Zweiteiler erzählt die Geschichte einer Rostocker Familie vom März 1939 bis zum Kriegsende 1945. Als eingesessene Bürger und Reeder genießen die Kempowskis Ansehen und Wohlstand. Hoffnungsfroh bezieht man zu Beginn eine neue Wohnung und gönnt sich Ferien im Harz. Die Geschäfte laufen, man klopft Sprüche und lässt es sich gutgehen. Die Kinder gehen standesgemäß auf das Gymnasium und in die Klavierstunde, notgedrungen zum Jungvolk, aber auch ins Kino, ins Café und in den Yachtklub. Die anfänglichen militärischen Erfolge heben die Stimmung weiter, auf einer Landkarte werden mit Wollfäden die eroberten Gebiete abgesteckt, die Gegner wähnt man bald ‚erlederitzt'. Nach und nach trübt sich indes das Bild: Die Kriegswirtschaft bringt Entbehrungen, der Vater und dann auch Robert werden eingezogen, die Mutter wird Luftschutzwartin, die Stadt erleidet einen schweren Bombenangriff, Tochter Ulla muss in die Munitionsfabrik, Walter wird kurz vor Schluss noch Luftwaffenkurier. Bei Kriegsende ist der Vater gefallen, der Verbleib von Robert unklar, immerhin ist Ulla verheiratet im sicheren Dänemark. In der letzten Szene erleben die Mutter und ihr Vater sowie Sohn Walter den Einmarsch der Roten Armee in Rostock am 1. Mai 1945.

An jene Schlussszene lässt sich sehr gut eine Deutung anschließen, weshalb ich diese kurz referiere:[4] Man sitzt auf dem Balkon, die Mutter entkorkt Sekt: „So Kinder, das hätten wir hinter uns! Dieses Pack, diese Nazis! Das ist doch ein Grund zum Feiern". Es folgt ein ebenso bizarrer wie entlarvender Monolog: Man müsse zur Kaiserzeit zurück, zu Schwarz-Weiß-Rot, nicht zu „Schwarz-Rot-Senf" mit all dem „widerlichen" politischen Zwist. Kaiser Wilhelm habe es verstanden, Frieden zu halten [sic!] – und dann diese „Begeisterung" anno 1914! „Ach ja, die armen Jungen! Und überhaupt: Musik! Wie hat Vati das immer genossen! ‚Alljährlich naht vom Himmel eine Taube' [...]".[5] Aber die Schulden habe man abgetragen: „Irgendwie geht man ja sauber in die neue Zeit. Und die Nazis sind im Eimer. Den Krieg haben wir gewonnen [...] die Kirche und die guten Kräfte, das ist doch ein Grund zum Feiern! Und Robert [...] und Ulla [...] in Sicherheit [...] irgendwann dänischen Kuchen essen, mit Bohnenkaffee, wie werd' ich das genießen!" Sodann knallen Schüsse und der erste Rotarmist

[4] Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 1:26:26–1:31:25.

[5] Ein Zitat aus Richard Wagners *Lohengrin* (1850).

erscheint in der Straße: „Wie isses nun bloß möglich!“ *sagte meine Mutter und blickte prüfend um sich* (= Erzähler im *voice over*): „Ich glaub', wir gehen 'rein“.

Es kennzeichnet diesen Film, dass er das Geschehen ohne explizite Kommentierung und Wertung vorführt. Kommentieren und werten müssen wir selbst, tun wir das also: „Ich glaub', wir gehen 'rein“.[6] Dieser Schlusssatz der Mutter (und des Films) ist Programm: Vom politischen und historischen Geschehen unten, draußen, auf der Straße zieht man sich bei Kriegsende zurück in das Private oben, innen, in der Wohnung. Bernd Kiefer sieht hier den „Kern deutscher Innerlichkeit in seiner politischen Dimension manifest: Man will schon jetzt nicht dabei gewesen sein“.[7] Dazu passt die entschlossene Distanzierung von den Nazis als ‚Pack'. Keine Rede ist mehr davon, dass man Hitler – nicht nur wegen der Box-Kamera – einst fabelhaft, die militärischen Erfolge großartig und die (Kriegs-)Geschäfte lukrativ gefunden hatte. Stets und bis zum bitteren Ende schafft man es, „alles Unangenehme oder Bedrohliche auszuschließen, zu ignorieren oder naiv zu verharmlosen“.[8] Ja, man schafft es sogar, dieses Ende schönzureden in einen Kriegsgewinn für ‚die Kirche und die guten Kräfte', und man meint, in der ‚neuen Zeit' weitermachen zu können, wo man aufgehört hatte: Nicht in der Weimarer Demokratie, sondern mit der Kaiserzeit – samt *Lohengrin*, dänischem Kuchen und schuldenfrei, ‚irgendwie ja sauber'! Selbst im Zustand ihrer ultimativen Störung wird die „fadenscheinige Behaglichkeit“,[9] in der man sich eingerichtet hat, weitergelebt: Man trinkt Sekt und zieht sich bei Ungemach von draußen in die eigenen Wände zurück.

Zu besichtigen ist hier „Familiengeschichte als exemplarische Geschichte von deutschem Bürgertum und deutscher Bürgerlichkeit im 20. Jahrhundert [...] mit all ihrer apolitischen Naivität und indolenten ‚Gemütlichkeit' und auch schrecklich-komischen Beschränktheit“; im repräsentativen Beispiel begegnen uns keine NS-Täter oder deren Opfer, wohl aber die „Beiseitesteher und Geschehenlasser“.[10] In der Familienbiographie scheint eine „sozialhistorische Typik“ auf,[11] die das Verhalten des deutschen Bürgertums angesichts der nationalsozialistischen Katastrophe erhellt.

---

[6] Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 1:31:15.

[7] Kiefer, „Ein Kapitel“, S. 270.

[8] Schilly, „*Short Cuts*“, S. 67.

[9] Preisendanz, „Vorrang des Komischen“, S. 44.

[10] Becker, „Kempowski und Fechner“, S. 184.

[11] Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 108.

Besonders eindrücklich zeigt sich das Ineinander aus Distanzierung und Beteiligung, als der Vater auf Heimaturlaub den dänischen Schwiegersohn *in spe* kennenlernt:[12] Am gut gedeckten Abendbrottisch darf der vorher ungnädig gestimmte „Herr Oberleutnant" auf einem mit Hakenkreuzfähnchen umkränzten Stuhl „belieben, Platz zu nehmen". Es wird berichtet von Problemen mit der Zuteilung von so genannten Fremdarbeitern („Immer nur Russen!") und vom Luftangriff auf Rostock: „Höchst unerfreulich! Wo soll ich jetzt bloß meine Zigarren herkriegen?"[13] Man grübelt, wer die Zerstörung „wohl mal alles bezahlen wird?" Über Walters gesammelte Bombensplitter, Ursels unsittsam rote Lippen und wortspielende „Blumento-Pferde" steuert der Vater in ein erheiterndes Grimassen- und Pantomimenspiel, bis der künftige Schwiegersohn eintrifft. Dessen „dumme Geschichte" mit der Gestapo solle nun aber für den jungen Mann „vergeben und vergessen" sein,[14] und man holt eine Flasche Wein heran. Nach der Weinorder schreitet der Vater ans Klavier und stimmt ein auf dem berühmten Motiv aus Tschaikowskis 6. Sinfonie beruhendes Lied an: „Jahre des Lebens, alles vergebens". Die Gemütswallung endet jäh in der Frage nach dem neuen Dampfer und wie der Kapitän mit den Leuten zurechtkomme: „Im Zweifelsfalls Wind von vorn. [...] Wer nicht mithält [...] wird zerquetscht, erbarmungslos". „Kinder, nein, wie isses schön!" schwärmt die Mutter, da doch alle mal wieder beisammen seien: „Wohl bekomm's!" Was habe man nicht alles erlebt, und denn noch die „Ascheimerleute", dieses „Pack". Der Vater parodiert SA-Gesang und den geistig wie sprachlich minderbemittelten Gauleiter. Auf die erfreute Verwunderung des Gastes, dass ein deutscher Offizier so spreche, entgegnet der Vater: „Bester Herr, konservativ bis auf die Knochen, aber doch kein Nazi!" Nun meint der Däne zu verstehen: „Right or Wrong: My Country!"[15] – „Sehr richtig!"

---

[12] Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 0:18:42–0:25:22.

[13] Die Sorge rührt daher, dass auch die Zigarrenfabrik „Loeser & Wolff", von der im Film ein Werbeplakat zu sehen ist (Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:13:34), offenbar dem Luftangriff zum Opfer fiel. Im zu Verballhornungen neigenden Familienjargon („immerhinque") sagt man „Tadellöser & Wolff", wenn man etwas gut findet (vgl. Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 1:00:17; vgl. auch Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 12, 359).

[14] Der Däne war verhört und kurzzeitig verhaftet worden, weil er im zerstörten Rostock fotografierte.

[15] Unter *Right or Wrong: My Country!* wurde die englischsprachige Version des Films lanciert. Für Fechner traf dieser Titel die Absicht des Filmes optimal (vgl. Fechner, „Familiengeschichte als Zeitgeschichte", S. 33).

In einem Gemisch aus herzhaftem Ess- und Trinkgenuss, parodistischen Albereien, distinguierter Hausmusik und zupackendem *business talk* versichert man sich und anderen, dass man stockkonservativ, aber doch kein Nazi sei und mit jenem ‚Pack' nichts zu schaffen habe. Allerdings werden die Hakenkreuzfähnchen durch den *comedy act* des Vaters nur teilweise dekonstruiert, und die Familie ist (eben auch) Teil der NS-Gesellschaft: als Unternehmer, als Offizier, als Luftschutzwartin, im Jungvolk – und dies mit großer Anfangsbegeisterung für Hitler und den Krieg.

Im Besonderen dieser Familie zeigt sich das Allgemeine einer Schicht, die zwar keine unmittelbaren Täter waren, wohl aber eine klare „Prädisposition für faschistische Verhaltensweisen" hatten.[16] Es herrschen eine entschlossene Demokratiefeindlichkeit (‚Schwarz-Rot-Senf'), ein rabiater Sozialdarwinismus (‚Wer nicht mithält [...] wird zerquetscht, erbarmungslos'), verächtliches Überlegenheitsdenken (‚erlederitzt', ‚Pack') und militärische Begeisterung (‚Klare Sache und damit hopp!'). Es nimmt daher nicht Wunder, dass man der nationalsozialistischen Ordnung anfangs auch sehr zugeneigt ist.[17]

Der Film verdeutlicht nicht nur das bereitwillige Geschehenlassen, er arbeitet auch heraus, wie sehr die nationalsozialistische Disziplinierung auf bereits herrschender bürgerlicher Sozialisation zu Zucht und Ordnung aufbauen konnte. Besonders ergiebig für die Veranschaulichung dieser Kontinuität und auch für den noch folgenden Vergleich mit dem Roman ist die Szenenfolge, die von Walters Klavierstunde über ein häusliches Kaffeekränzchen zur sogenannten Julfeier der HJ reicht (Abb. 2-4).

[16] Durzak, *Literatur auf dem Bildschirm*, S. 229.

[17] Angetan blicken Eltern und Ältere auf zackig antretendes Jungvolk oder feiernde Hitlerjugend: „Wenn ich das so sehe: Der deutschen Jugend kann keiner mehr den Schneid abkaufen!" (Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:23:48).

Abb. 2: Brachiale bürgerliche Kulturbildung

Da Walter für die Klavierstunde[18] (Abb. 2) mal wieder „nicheübt“ hat, bricht aus dem resoluten „Fräulein Schnabel“ eine erzürnte und gestenreiche Suada hervor, an deren Ende sie Walter vom Klavier drängt und das Stück selbst herunterdonnert. Danach wird der den Tränen nahe Junge mit Erläuterungen zum Daumenmuskel, einem Wangenklaps, der Aussicht auf Schubert und der markigen Order „Unnu reiß dich ein bißgen zusammen“ entlassen.

Abb. 3: Kulturgefühligkeit im bürgerlichen Privatraum

[18] Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:15:07–1:19:33.

Zuhause angekommen, wird der „nette, liebe Sohn“ in das gut bürgerliche Kaffeekränzchen aufgenommen (Abb. 3).[19] Die Damen erinnern Pläne gemeinsamen Musizierens – „Sie mit Ihrem wunderbaren schönen Alt!“ – und schwärmen von den herrlichen Konzerten, der grenzüberschreitenden Musik. Das Entzücken bricht jedoch ab, als Frau Amtsgerichtsrat über ihren Sohn auf Fronturlaub aus Russland berichtet: Ihm stehe leider nicht mehr der Sinn nach Musik. Er sei nicht zu bewegen gewesen, einmal hinaus zu gehen, etwa in ein gutes Konzert.

Die filmische Darbietung ist hier überaus suggestiv: Im Musikzimmer hängt ein christliches Kreuz an der Wand (Abb. 2), in der Vermittlung des Bildungsgutes herrscht indes brachiale Gewalt, nach deren Ausbruch es vor allem darauf ankommt, sich wieder ‚zusammenzureißen‘. In den bürgerlichen Privatraum dringt davon nichts, dort ist Musik eine „Signatur bourgeoiser Innerlichkeit“[20] und gefühliger Kulturbeseelung, die schlimme Fronterlebnisse allerdings nicht mehr zu übertönen vermag.[21]

Der Erzählerkommentar „Wegen meines Klavierspiels landete ich in der Hitlerjugend-Spielschar“ leitet vom Kaffeekränzchen direkt zur sogenannten Julfeier der HJ.[22] Dort entfaltet sich ein groteskes Neben- und Ineinander aus Streicherwohlklang und Fanfarengeschmetter, kantiger Führer-Poesie („Der Führer spricht“) und sanfter Goethe-Lyrik („Über allen Gipfeln ist Ruh“), markigen Kreisleiterworten über das „Lichtkind“ und innigem Chorgesang über die „Hohe Nacht der klaren Sterne“.[23] Neben dieser Tonspur ist auch der Bildaufbau entlarvend, die Mise en Scène (Abb. 4):

[19] Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:19:34–1:20:45.

[20] Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 20.

[21] Im Roman wird sogar die maximale Störung des schönen Scheins in Gestalt schlimm aussehender KZ-Häftlinge verstohlen in einer musikalischen Metapher aufgehoben: „‚Konzertlager‘ wurde gesagt“ (Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 191, auch S. 408; auch im Film ist der Euphemismus zu hören, vgl. Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 1:06:56).

[22] Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:20:46–1:24:20.

[23] „Hohe Nacht der klaren Sterne“ war ein 1936 veröffentlichtes Lied von Hans Baumann („Es zittern die morschen Knochen“), das für Weihnachtsfeiern von HJ, NS-Lehrerbund, SA und SS verordnet war. Das vordergründig unpolitische, choralhafte Lied ersetzte christlich-weihnachtliche Begriffe durch Lichtsymbolik und Mütter-Pathos.

Abb. 4: Ineinander von Bürgerlichkeit (im Orchestergraben) und Nationalsozialismus (auf der Bühne) bei der ‚Julfeier'

Oben auf der Bühne herrscht der uniformierte braune Popanz mit Trommeln und Fanfaren. Unten im Graben bleiben die Bürgerkinder an Klavier und Streichinstrumenten zwar weitgehend unsichtbar, tragen die Sache aber – wie ihre zusehenden Eltern – wesentlich mit.

Eindringlich offenbart sich hier das Ineinander von Bürgerlichkeit und Nationalsozialismus: irgendwie noch Klavier, Streicher, Goethe und heilige Nacht, aber auch und mehr schon Fanfaren, Fackeln, Führerlyrik und Nacht der klaren Sterne. Die Bürgerkinder bilden räumlich wie akustisch den Unterbau, die im Rang sitzenden Eltern die Staffage. Die Abfolge der drei Szenen zeigt, dass die bildungsbürgerliche Kulturausübung nicht nur nicht schützt, sondern einen geradewegs in den nationalsozialistischen Dienst bringt. Freilich ist die zackige Zucht dort nicht gänzlich neu, sie herrscht(e) ähnlich bereits im (bürgerlichen) Klavierunterricht.[24]

[24] Ähnliches zeigt sich in Walters Nachhilfeunterricht (Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 0:26:28–0:32:18). Angstgeduckt sitzen die Eleven in der stadtweit berüchtigten ‚Schulpresse' der rabiaten ‚Tante Anna' den Nachmittag ab, ständig bedroht von verbalen und körperlichen Schlägen. Zu Kaffee und Kochlöffelhieben werden atemlos lateinische Konjugationen oder Schillers „Bürgschaft" heruntergehastet, dies alles in einem bürgerlich gediegenen Raum samt Goethe-

Stellen wir den innertextuellen Befund, inhaltliche und formale Vorzüge dieses Filmes, noch einmal scharf:

1. *Tadellöser & Wolff* entrollt eine „Familiengeschichte als Zeit- und als Sozialgeschichte".[25]
2. Der Film zeigt die „Zuchtmechanismen im deutschen Alltag, die den Untertanengeist generieren", bzw. den „Zwang zur unbedingten Ordnung im bürgerlichen Leben, aus dem heraus vielleicht deshalb Hitler so wenig entgegengesetzt wurde".[26]
3. Er legt ein Mosaik einzelner Szenen, die jedoch planvoll, semantisch-ästhetisch bedeutungsträchtig gefügt sind.
4. Er verfolgt eine kommentar- und wertungsfreie Darbietung, ohne explizite pädagogisch-moralische Botschaft. Dabei markiert das Erzählen mittels Rahmenerzähler und mit der in Sepiatönung dargestellten Haupthandlung durchaus einen Gegenwartsstandpunkt bzw. eine Distanz zum Erzählten. (Hierzu trägt auch die Frakturschrift in Vor- und Abspann bei.)
5. Der Film spielt visuelle und auditive Möglichkeiten des Mediums sehr wirkungsvoll aus. Hierfür noch einmal einige Beispiele:
   - Bedeutungsträchtige Gegenstände werden beiläufig mit ins Bild gesetzt – ein christliches Kreuz (Abb. 2) oder die Aufschrift „Juden unerwünscht!"[27] am Stadtcafé – und ironisieren das bürgerliche Bildungs- bzw. Unterhaltungsstreben.
   - Lange Kameraeinstellungen und spärliche Kamerabewegungen z.B. beim Kaffeekränzchen zeigen die gedankliche Unbeweglichkeit der Figuren[28] in ihrem Schutzgehäuse aus reflexionsabwehrenden Phrasen (‚Wie isses nun bloß möglich!').
   - Vollständige oder annähernde Plansequenzen wie bei der ‚Julfeier' verdeutlichen die frappierende Gleichzeitigkeit, das Ineinander von

Büste. Auch hier entlarvt die filmische Darstellung die (schein-)humanistische Bildung als bloße Dekoration für eine Zucht, die bei Jungvolk und Julfeiern stimmig weitergeführt wird.

[25] Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 60.

[26] Kiefer, „Ein Kapitel", S. 269.

[27] Vgl. Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:12:38.

[28] Vgl. Schumacher, „Eberhard Fechner", S. 4.

Bürgerlichkeit und Nationalsozialismus, Rührseligkeit und Kasernenhofton, Pseudo-Humanismus und schierer Dummheit.[29]

- Der Einsatz von Musik kommentiert und ironisiert fortwährend die Handlung: Der zarte Romantiker Chopin wird von der Lehrerin rabiat heruntergedonnert; die HJ-Fanfare produziert einen lächerlichen Misston; den Kontrapunkt nach der markigen Julfeier-Musik bilden Schlager- und Jazz-Platten. Zum musikalischen Leitmotiv wird das Seitenthema aus dem 1. Satz von Tschaikowskis 6. Sinfonie, „Pathétique" (h-Moll, op. 74). Das letzte Werk des russischen Komponisten wird in der Liedversion „Jahre des Lebens" am Klavier angespielt (s.o.), es ertönt aus dem Radio[30] und in Vor- und Abspann. Die elegische Melodie signalisiert das (prekäre) Selbstverständnis kultureller Bildung und vermittelt zugleich eine Stimmung der Vergänglichkeit, des Endes.[31]

Auch eine Literaturverfilmung ist zunächst ein Film und muss als solcher funktionieren. Dies tut *Tadellöser & Wolff* vorzüglich. Die Produktion wurde im ZDF am 1. und am 3. Mai 1975 zur besten Sendezeit ausgestrahlt. Das Publikumsecho war groß, die Rezensionen waren überwiegend positiv.[32] Gewürdigt werden soll nun das Verhältnis, in das sich der Film zu seiner Vorlage setzt.

II. Intertextueller Befund: das Verhältnis zur Romanvorlage

Walter Kempowski veröffentlicht den autobiographischen Roman *Tadellöser & Wolff* im Jahr 1971. Er beschert dem Autor nach seinem nur mäßig erfolgreichen Erstling *Im Block* (1969) einen enormen populären Erfolg und befeuert ganz

[29] Vgl. Kiefer, „Ein Kapitel", S. 269. Eindringlich zeigt sich diese Melange auch in der über vier Minuten langen Plansequenz, die die absurde Feierstunde für einen gefallenen Lehrer darstellt (Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:07:18–1:11:28).

[30] Vgl. Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:50:20.

[31] Im Roman trägt der Komponist obendrein zur Selbstberuhigung angesichts der nahenden Roten Armee bei: „Tschaikowski und Gogol [...] auch Russen [...] hochzivilisiert" (Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 469).

[32] Vgl. Alfs u. Rabes, „Genau so war es ...", S. 94–123. Eine prominente Gegenstimme erhob Walter Jens alias „Momos" in *DIE ZEIT* am 09.05.1975 unter dem Titel „Von Folter und Verbrennung keine Rede." Derlei Kritik verkannte freilich, dass der Film ja gerade die begrenzte, nicht sehen wollende Perspektive großer Teile des Bürgertums rekonstruieren wollte.

wesentlich seine literarische Karriere. Begleitend zu seiner Tätigkeit als Volksschullehrer im ländlichen Niedersachsen und später als freier Schriftsteller legt Kempowski bis zu seinem Tod im Jahr 2007 ein umfangreiches Werk vor, in dessen Zentrum die von verlegerischer Seite so genannte ‚Deutsche Chronik' steht. Deren Kernstück ist die sechsbändige Saga der eigenen Familie, in deren Chronologie *Tadellöser & Wolff* den dritten Band bildet.[33]

Neben der ‚Deutschen Chronik' steht monumental das als Sensation gefeierte ‚Echolot'-Projekt. In zehn zwischen 1993 und 2005 erschienenen Bänden einer Art kollektiven Tagebuchs dokumentiert Kempowski, mittels sorgsam arrangierter Tagebücher, Briefe, Memoiren und Fotografien, entscheidende Phasen des Russlandfeldzuges vom Beginn bis zur Kapitulation.[34] Als wichtig in Kempowskis Œuvre gelten noch Tagebuchbände sowie im Rahmen seiner Lehrertätigkeit stehende Schriften. Erwähnenswert sind zudem weitere autobiographisch gefärbte Romane, nämlich *Hundstage* (1988), *Heile Welt* (1998) und *Letzte Grüße* (2003), sowie der Roman *Alles umsonst* (2006), in dem Kempowski noch einmal vom Kriegsende erzählt. Posthum erschien 2009 *Langmut*, ein Band mit Gedichten.

Im eher ‚linken' bundesrepublikanischen Literaturbetrieb der 1970er Jahre blieb der ‚bürgerliche' Kempowski ein Außenseiter.[35] *Tadellöser & Wolff* galt manchen als unzulässige Banalisierung der (Mit-)Schuldfrage,[36] und häufig ist

[33] Die Familiengeschichte beginnt in der Kaiserzeit (*Aus großer Zeit,* 1978) und stellt dann das Ende der Weimarer Republik und die ersten Jahre des so genannten Dritten Reiches dar (*Schöne Aussicht*, 1981). *Tadellöser & Wolff* schildert das Leben im Krieg, *Uns geht's ja noch gold* (1972) die ersten Nachkriegsjahre in der Sowjetischen Besatzungszone, *Ein Kapitel für sich* (1975) die Haft in der SBZ bzw. DDR. Walter Kempowski war von 1948 bis 1956 inhaftiert, weil er Unterlagen über sowjetische Demontagen in den Westen schaffen wollte. Auch seine Mutter und sein Bruder gerieten deswegen langjährig in Haft, der Familienbesitz wurde aufgelöst. Kempowskis gesamtes Schaffen kann als Versuch gesehen werden, die durch sein Handeln zerstörte Familie literarisch wieder herzustellen. Mit der Übersiedlung in den Westen, Studium, Heirat und Lehrertätigkeit zu Beginn der 1960er Jahre endet die Familiengeschichte: *Herzlich Willkommen* (1984). Zur ‚Deutschen Chronik' werden noch drei so genannte Befragungsbände gezählt, in denen Kempowski Zeitzeugenäußerungen versammelt hat: *Haben Sie Hitler gesehen?* (1973), *Immer so durchgemogelt. Erinnerungen an unsere Schulzeit* (1974), *Haben Sie davon gewusst?* (1979).

[34] Vgl. Hempel, *Walter Kempowski*, S. 205; Helbig, „Kompilator Kempowski", S. 213.

[35] Vgl. zusammenfassend etwa Maiwald, „Auf Abstand?", S. 221–222.

[36] Toposbildend hierfür war 1977 Mecklenburg, „Faschismus und Alltag".

Kempowski als bloßer Sammler und Archivar abgetan worden.[37] Positivwertungen wie von Manfred Dierks (1984)[38] blieben zunächst die Ausnahme. Mit dem ‚Echolot' (1993–2005) erlangte Kempowski kritische Wertschätzung, stellte sich mit schrulligen Empfindlichkeiten jedoch immer wieder selbst ins Abseits. In der jüngeren Zeit ist der Autor in bzw. im Umkreis der Germanistik breiter zur Kenntnis genommen worden;[39] dabei wurden auch Verbindungslinien zu jüngeren Autoren wie Benjamin v. Stuckrad-Barre gezogen: Das Verlassen ideologischer Rahmen, die bildhafte Wiedergabe von Realitätseindrücken, Zitate aus Musik und Werbung, die Charakterisierung von Personen durch typische Attribute, Denk- und Verhaltensweisen – „das alles hatte Kempowski seit Jahren vorexerziert".[40]

Prägend für Kempowskis literarisches Schaffen sind die Ambivalenzen traditioneller Bürgerlichkeit, die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die Brüche in scheinbaren Idyllen, ein Zug ins Ironische und Groteske, die Abwesenheit von Kommentar und Wertung. All dies prägt auch Inhalt und Form des Romans *Tadellöser & Wolff*. Das gesamte Geschehen erscheint in der assoziativen und wertungsfreien Wahrnehmung des kindlich-jugendlichen Walter. Der gesamte Text gerät so zu einem Geflecht aus kleinen Szenen, Reden und Dialogen, vernetzt mit Schlagertexten, Werbeslogans, Abzählreimen, Propagandasprüchen und Familienjargon. Betrachten wir exemplarisch die (hier etwas gekürzte) Kaffee-Kränzchen-Szene:

> Das ‚Kränzchen zum Rosekranz' tagte nämlich. Marmeladentorte und falscher Kaffee in echtem Meißner. […]
>
> ‚Na, mein Purzel?', sagte meine Mutter und küßte mich auf die Stirn. Ohren sauber? Haaransatz? – Kölnisch Wasser aufs umhäkelte Taschentuch und ausreiben.
> ‚O, wie isser groß geworden.'
> Frau Studienrat Jäger mit einer Frisur wie ein Zopfkuchen. (‚Sie ist ein großes Kind'.)
> Frau Kröhl und Frau Professor Angermann.

[37] Vgl. das Referat bei Henschel, *Da mal nachhaken*, S. 22–23.

[38] Vgl. Dierks, *Autor – Text – Leser*.

[39] Vgl. Damiano, Drews, Plöschberger, „Was das nun wieder soll?"; Arnold, „Walter Kempowski"; Hagestedt, *Walter Kempowski*; mit kritischem Gestus Köhler, *Alles in Butter*. Im Jahr 2020 erschien Damiano, Grünes, Feuchert, *Walter Kempowski Handbuch*.

[40] Hempel, *Walter Kempowski*, S. 240.

(‚Ich glaub, deren Mann schießt sich noch mal eine Kugel in den Kopf, so dumm ist die.')
Frau Amtsgerichtsrat Warkentin.

Was mein Klavierspiel mache? wollte Frau Kröhl wissen, ‚wir wollten doch immer mal zusammen musizieren?' Sie, mit ihrem wunderschönen Alt.
Ich hätte grade so ein schönes Lied gespielt, sagte meine Mutter, von Tschaikowski. […] übrigens, dem sei immer der Kopf so schwer gewesen […].
Und Eugen Onegin. Das würde ja überhaupt ganz anders ausgesprochen: Jewgin Anjegin. Das hätten sie früher immer gehört, so gerne, so gerne. Im alten Theater. Ach, die herrlichen Konzerte. Musik sei ja so schön: oh, wie sei die schön. Und so international, die gehe über alle Grenzen.
, … daß die Menschen sich nicht vertragen können. Ich versteh' das nicht …'

Ihrem Sohn, dem stehe der Sinn auch nicht nach Musik, sagte Frau Amtsgerichtsrat Warkentin und setzte sich zurecht. Neulich sei er da gewesen. (‚Ach … auf Urlaub? schön!') ‚Mutter', habe er gesagt, ‚du mußt mir Zeit lassen, viel Zeit.' „Junge", habe sie gesagt, ‚geh doch mal über den Rosengarten, damit du auf andere Gedanken kommst …' Aber nein, immer zu Hause gesessen.

‚In der Küche steht noch eine halbe Melone, mein Jung', die nimm dir man, die darfst du essen …'

Laßwitz, Kurd: ‚Auf zwei Planeten'.[41]

In Form lapidarer Nominalphrasen werden Gegenstände und Personen benannt: „Marmeladentorte und falscher Kaffee [...] Frau Studienrat Jäger mit einer Frisur wie ein Zopfkuchen". Figurenreden werden meist indirekt im Konjunktiv wiedergegeben („Musik sei ja so schön: oh, wie sei die schön") und mitunter ohne Redeeinführung eingespielt: „ ... daß die Menschen sich nicht vertragen können [...]". Die Beschreibung des Äußeren ist skizzenhaft, Inneres wird völlig ausgeblendet. Insbesondere das Ende der Textstelle zeigt, wie dieser Erzählstil die Mitarbeit der Lesenden erfordert: Der Frontsoldat auf Urlaub ist ‚immer zu Hause gesessen', Walter wird mit der Aussicht auf eine Melone in die Küche geschickt

[41] Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 245–247.

– vermutlich, weil er weitere Details nicht hören soll. Offenbar verlässt er auch den Raum, denn was die Damen weiter bereden, hört er nicht mehr und erscheint daher nicht im Text.

Stattdessen wird lakonisch der Buchtitel „Laßwitz, Kurd: ‚Auf zwei Planeten'" platziert. Vermutlich gehörte dieser Science-Fiction-Roman von 1897 über das Aufeinandertreffen von Marsmenschen und Erdlingen zum Buchbestand im Hause Kempowski. Unwahrscheinlich scheint jedoch, dass das Buch tatsächlich Teil dieser Szene gewesen ist. Denn die Konnotationen dieses wie eine Literaturangabe angebrachten Romantitels sind schlicht zu reichhaltig für einen Zufall. Nicht nur Fronterlebnis und Heimat sind „Auf zwei Planeten";[42] es sind auch der Soldat und seine Mutter, die bereits ernüchterte Frau Warkentin und die noch überschwänglichen Damen, die schwärmend erinnerte Vergangenheit und die unbehaglicher werdende Gegenwart. Hier gibt nicht der kindliche Walter ein zufällig herumliegendes Buch oder eine Leseerfahrung kund; eher platziert der erwachsene Autor eine suggestive Literaturangabe. (In der Tat hat Kempowski das ursprüngliche „Kurd Laßwitz" bewusst umgestellt, damit der Eindruck einer „Bibliothekseintragung" entstehe: „Das wirkt natürlich viel statischer".[43])

Hier erweist sich, dass die scheinbar zufälligen Momentaufnahmen und Kurzszenen aus der ungefilterten Perspektive eines Kindes tatsächlich ein bedeutungsträchtiges Arrangement, eine intentionale Komposition sind. Dazu Dirk Hempel: „Die Erzählstimme im Roman changiert zwischen einem kindlich-jugendlichen erlebenden Ich und einem rund 40-jährigen erinnernden Ich. Das junge erlebende Ich präsentiert seine Wahrnehmung unmittelbar und kommentarlos, das ältere erinnernde Ich arrangiert daraus gleichwohl ein intentionales ironisch-entlarvendes Mosaik, das der Mitarbeit des Lesers/der Leserin bedarf".[44] Nur wenn man das Intentionale, das Ironische dieses Mosaiks *nicht* wahrnimmt, gelangt man zum Vorwurf der Banalisierung und Verharmlosung.

Was macht Eberhard Fechner nun mit dieser Vorlage? Zum einen hält er sich eng daran, indem er die Figuren und teils wörtlich ihre Reden sowie die Hauptinhalte ihres Gesprächs übernimmt. Allerdings stutzt er ein wenig zurecht: Er kappt zusätzliche Ausführungen über Tschaikowski; er kappt, was zu Hause offenbar über die Damen so geredet wird (‚Sie ist ein großes Kind'; ‚so dumm ist die'); und

[42] Vgl. Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 202.
[43] Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 201.
[44] Hempel, *Walter Kempowski*, S. 148.

er kappt die Sache mit der Melone und den zwei Planeten. Letzteres scheint angesichts der Reichhaltigkeit des Verweises bedauerlich, ist aber doch sinnvoll: Denn im filmischen Medium müsste audiovisuell konkretisiert werden, wie das Buch bzw. der Buchtitel erscheinen soll (als *voice over* etwa oder als Objekt auf dem Küchentisch), was der Schrifttext wiederum in der Schwebe halten kann. Vor allem aber könnte im Weiterlaufen(müssen) eines Films das semantische Potential dieser Literaturangabe schlecht entschlüsselt werden, da ein Innehalten in der Rezeption nicht möglich ist.

Noch stärker erweist sich Fechners Adaptionskunst in der narrativen Einbettung des Kaffeekränzchens. Im Roman kommt Walter nicht aus der Musik-, sondern aus der Nachhilfestunde, und nach dem Kaffeekränzchen geht es statt zur HJ in den Konfirmandenunterricht und in die Kirche. Auch Kempowski alterniert also institutionelle Sozialisation und private Sphäre, Fechner aber modifiziert dies mit Gewinn: Er lässt Walter aus dem Klavierunterricht kommen und schickt ihn direkt weiter an den Flügel in der HJ-Feier. Das Klavierspiel wird so zum ironischen Motiv aufgeladen: Nahtlos geht es von unmenschlicher Pädagogik zu einem naiven Gerede über humanisierende Bildungswirkungen und von dort direkt zur nationalsozialistischen Indienstnahme. Die Zusammenfügung der drei im Roman weit verteilten Szenen strafft nicht nur die Vorlage, sie schafft auch einen erheblichen semantisch-ästhetischen Überschuss.

In der Sequenz Klavierstunde – Kaffeekränzchen – Julfeier zeigt sich Fechners Überzeugung, dass der Film etwas Neues schaffe, dass das Buch hierbei jedoch „gewissermaßen die Mutterschaft" übernehme. [45] Fechner selektiert aus dem Mosaik des Romans und bildet „größere, lineare Komplexe bei inhaltlicher Reduktion".[46] Er baut Szenen für das filmische Medium aber auch artgerecht aus wie die im Roman nur knapp wiedergegebene Julfeier:[47] Musik, Chorgesang, Gedichtvorträge, Trommeln und Kreisleiter(ge)rede sind im Film ausgiebig zu hören, Hakenkreuze, Fackeln und Formationen eindringlich zu sehen, die Gedichtvorträge wurden aus einer anderen Romanstelle, dem „bunten Abend" der HJ, übernommen.[48] Aus den zahlreichen Musikreferenzen im Roman[49] hebt

[45] Fechner, „Familiengeschichte als Zeitgeschichte", S.41.
[46] Buchholtz, „Die Auseinandersetzung", S. 175.
[47] Vgl. Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 148–149.
[48] Vgl. ebd., S. 55–57.
[49] Vgl. Maiwald, „ ... silberne Lyra auf rotem Hakenkreuz".

Fechner einige gezielt und leitmotivartig heraus, neben dem Tschaikowski-Thema vor allem den Jazz-Hit „Georgia on my Mind" (Carmichael, 1930).[50] Die „erzählerische Mischperspektive"[51] des Romans schließlich adaptiert er mittels Rahmenerzähler in der Gegenwart (Abb. 1).

Auf der anderen Seite bleibt Fechners Film das Kind der Romanmutter. Fast alle Handlungen entstammen der Vorlage. Weite Passagen, besonders Dialoge, werden wörtlich übernommen, Figuren präzise dargestellt. Fechner kopiert die „lakonische Abbreviatur",[52] indem er Gegenstände beiläufig ins Bild setzt wie das Schild „Juden unerwünscht!" in einer Reihe mit Werbeplakaten.[53] Vor allem aber bleibt auch der Film ohne expliziten Kommentar und Wertung: „Er stellt (scheinbar) nur aus".[54] Bei aller „Deutungsabstinenz und Kommentarenthaltung" lässt sich allerdings derselbe Gehalt destillieren: Am konkreten Beispiel erweist sich, wie die Zucht-, Ordnungs- und Anstandsbürger „die Nazizeit reserviert mitmachen",[55] sie dadurch aber gerade mitermöglichen.

Dass der Film sich derart gelungen mit seiner Vorlage ins Benehmen setzt, verwundert nicht. Denn mit Fechner und Kempowski hatten sich, salopp gesagt, die Richtigen gefunden. Seit 1967 arbeitete Fechner als Autor und Regisseur von Fernsehspielen. Kempowski kannte seinen Film *Nachrede auf Klara Heydebreck* von 1969, in dem Fechner in Interviews und anhand von Dokumenten das Geschick einer 72-jährigen Frau rekonstruierte, die er beliebig aus der Selbstmordstatistik gegriffen hatte.[56] In *Klassenphoto. Erinnerungen deutscher Bürger* (1970) zeichnete Fechner die Geschichte eines Abiturientenjahrgans von 1937 nach. Ausgehend von der titelgebenden Fotografie werden in Erinnerungsgesprächen Verdrängung, Entschuldigungen, Ausreden und Verharmlosungen der NS-Gewalt und der Verbrechen deutlich. Wie Kempowski interessierte sich Fechner für das Beispielhafte einfacher Leute, „wie persönliche Geschichte und allgemeine Lebensgeschichte zusammenhängen".[57] Auch er war ein Chronist des Bürgertums, der Erinnerung collageartig und kommentarfrei rekonstruierte. Die

[50] Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:30:00, Teil 2, 0:35:00, 1:01:00.
[51] Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 217.
[52] Becker, „Kempowski und Fechner", S. 186.
[53] Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:12:38; Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 29.
[54] Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 8.
[55] Becker, „Kempowski und Fechner", S. 188.
[56] Vgl. Musial, „Zum Film".
[57] Netenjakob, *Eberhard Fechner*, S. 106.

ihrerseits eminent filmische Schreibweise des Romans, die gleichsam subjektive Kamera des kindlich-jugendlichen Erzählers, das von Kempowski selbst so benannte „Herausholen mit dem Teleobjektiv“[58] konnte einem Dokumentarfilmer keinesfalls entgangen sein. „Ein gleichgerichtetes Interesse, eine ähnliche Arbeitsweise führte sie zusammen“.[59]

Die „Wahlverwandtschaft“[60] ging von Fechner aus. Wenige Monate nach dem Erscheinen des Romans suchte er Kempowski auf, in den Sommerferien 1973 erarbeiteten die beiden gemeinsam das Drehbuch. Sehr einig waren sie in der Besetzung von Vater und Mutter, war doch Kempowski schon 1948 bzw. 1969 auf Karl Liefen und Edda Seipel als mögliche Film-Eltern aufmerksam geworden.[61] Kempowski ergriff mitunter die Flucht vor Fechners unnachgiebiger und penibler Arbeitsweise, und er nahm leichten Anstoß an einigen seines Erachtens überzogenen Darstellungen (z.B. des Nachhilfeunterrichts und des albernden Vaters).[62] Dennoch würdigte er das im Ganzen gelungene, eigenständige Ergebnis – zuletzt noch in einem Gespräch 2005[63] – und gab seinen Segen für eine weitere Verfilmung, in der Fechner die Romane *Im Block*, *Uns geht's ja noch gold* und *Ein Kapitel für sich* zu einem Fernsehdreiteiler unter dem Titel *Ein Kapitel für sich* zusammenfasste (1979).

Halten wir fest: Eine Literaturverfilmung muss auch mit Rezipient*innen rechnen, die die Vorlage nicht gelesen oder nicht einmal von ihr gehört haben. Das heißt, auch eine Literaturverfilmung ist zunächst einmal ein Film und muss als solcher funktionieren. Dies tut Fechners *Tadellöser & Wolff* vorzüglich – und besticht zugleich darin, wie er die Vorlage aufgreift und etwas Eigenes schafft. Erfolgreich realisiert Fechner das Adaptionskonzept der „interpretierenden

---

[58] Schilly, „*Short Cuts*“, S. 69.

[59] Hempel, *Walter Kempowski*, S. 144. Dass Kempowski dem Fernsehen zugetan war, zeigt sich beispielsweise an dem in *Bloomsday '97* (1997) dokumentierten Selbstversuch oder in Tagebuchauszügen aus dem Jahr 2001 (vgl. Arnold, „Walter Kempowski“, S. 8, 10, 11, 12–14, 29). Auch Kempowskis literarische Doppelgänger Alexander Sowtschik aus *Hundstage* (1988) und *Lehrer Böckelmann* (1979) sehen gerne fern.

[60] Kiefer, „Ein Kapitel“.

[61] Vgl. Hempel, *Walter Kempowski*, S. 145.

[62] Vgl. ebd., S. 144–146.

[63] Johannes Haneke im Gespräch mit Walter Kempowski (2005) (Bonus-DVD zu *Tadellöser & Wolff*. Polar-Film, 2009).

Transformation“ nach Helmut Kreuzer, bei der „ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht“.[64] Das etwas abgegriffene Wort ist hier tatsächlich angebracht: Wie sich diese Verfilmung auf den Roman bezieht, ist *kongenial*. Abschließend soll kurz die besondere Stellung des Films *Tadellöser & Wolff* und seines Regisseurs in der deutschen Fernsehgeschichte beleuchtet werden.

III. Kontextueller Befund: *Tadellöser & Wolff* als ein Stück Fernsehgeschichte

Der 1926 geborene Eberhard Fechner begann seinen beruflichen Weg als Schauspieler und Regieassistent, bevor er sich als Autor und Regisseur von Fernsehfilmen hervortat. Neben den bereits erwähnten *Nachruf auf Klara Heydebreck* und *Klassenphoto* sowie den beiden Kempowski-Filmen stechen aus seinem Schaffen die Dokumentation der wechselvollen Lebensläufe des Vokalensembles Comedian Harmonists (1976) und *Der Prozeß* (1984) heraus, ein Dreiteiler über das KZ Majdanek und den Prozess gegen die Täter. Fechner starb 1992.[65]

Fechner wirkte zu einer Zeit, in der die Konkurrenz des Fernsehens das Kino in eine tiefe kommerzielle und ästhetische Krise gestürzt hatte. Schon seit den 1960er Jahren wurden im Fernsehspiel gesellschaftliche Fragen verhandelt und Lebensbereiche in den Blick gerückt, die kaum mehr Gegenstand von Spielfilmen und Unterhaltung waren, etwa die Arbeitswelt in Rainer Werner Fassbinders *Acht Stunden sind kein Tag* (1972) oder die Auseinandersetzung mit den Medien z.B. in Volker Schlöndorffs Adaption der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* von Heinrich Böll (1978). Mehrteilige Fernsehkrimis nach Vorlagen von Francis Durbridge wie *Das Halstuch* (1962) oder *Das Messer* (1971) holten bis zu 90% der Bevölkerung vor die Fernseher und wurden daher ‚Straßenfeger‘ genannt. Besondere Furore machten zwei US-Importe: Die Serie *Roots* (1977/78) verfolgte die Geschichte einer Familie über die Sklaverei bis zu ihren Vorfahren an der Elfenbeinküste zurück. Das „bestimmende Fernsehereignis“[66]

---

[64] Kreuzer, „Arten der Literaturadaption“, S. 28.

[65] Eine stimmige Fügung brachte Eberhard Fechner und Edda Seippel noch einmal als Darsteller in einem auf gänzlich andere Weise ‚bürgerlichen‘ Film zusammen. Als verklemmter „Dr. Giesebrecht“ bzw. als gestrenge (Schwieger-)Mutter „Frau Tietze“ führten sie in Loriots Komödie *Ödipussy* 1988 einen nun vollends skurril gewordenen und überkommenen bürgerlichen Wohlanstand vor.

[66] Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 355.

Ende der siebziger Jahre war jedoch die Ausstrahlung des Mehrteilers *Holocaust* (1979), der anhand einer Täter- und einer Opferfamilie die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch die Deutschen erzählte. Der Produktion wurden Trivialisierung, Emotionalisierung und Verfälschung vorgeworfen, dennoch erzielte sie eine gewaltige Resonanz: Die Einschaltquote beim letzten Teil betrug 40 Prozent.

Das deutsche Fernsehangebot der 1970er Jahre variierte natürlich in seinen inhaltlichen wie ästhetischen Ansprüchen und Leistungen. Aber es war eindeutig das noch exklusiv öffentlich-rechtliche Fernsehen, welches soziale Themen setzte, gesellschaftliche Fragen verhandelte, maßgeblich für Unterhaltung sorgte und mit leergefegten Straßen kollektive Erfahrungen stiftete. Das am Vortag Gesehene bildete einen wesentlichen Gesprächsstoff und prägte den Diskurs. Ohne Frage wurde dies begünstigt durch die noch begrenzte Zahl von lediglich drei Programmen und die noch fehlende Konkurrenz des Privatfernsehens. Aber wenn mit Niklas Luhmann die Rolle der Massenmedien im „Dirigieren der Selbstbeobachtung des Gesellschaftssystems" liegt,[67] dann war das Fernsehen in den 1970ern eindeutig der Chefdirigent.

Und Fechner? Nahm in alledem eine herausragende, eine „Sonderstellung" ein,[68] mit seinen Kempowski-Filmen und seinen großen dokumentarischen Arbeiten. Knut Hickethier begründet dies so:

> Sein Inszenierungsstil war in der bundesdeutschen Fernsehlandschaft singulär. In der Balance zwischen Fiktion und Dokumentation lotete er neue Möglichkeiten aus […] Seine Filme kennzeichnet eine durch eine kunstvolle Montage des Materials gewonnene Authentizität und eine hohe Komplexität des filmischen Materials bei größtmöglicher Verständlichkeit. In der Verbindung des scheinbar Unmöglichen zeigte sich seine Meisterschaft, die in seinen Filmen der achtziger Jahre ihren Höhepunkt fand.[69]

In ihrer Gesamtheit bilden Fechners Arbeiten „ein Panorama der deutschen Mentalitäten dieses [d.h. des 20.] Jahrhunderts".[70] Ein wesentlicher Teil dieses Panoramas ist der Film *Tadellöser & Wolff*, ein wahrhaftiges ‚TV-Event' und

---

[67] Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, S. 173.
[68] Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 347.
[69] Ebd., S. 347.
[70] Ebd., S. 456.

„ein historisches Ereignis im doppelten Sinne“.[71] Denn einmal zeichnet Kempowskis Roman das Versagen und das Vergehen von Bürgerlichkeit im und nach dem Nationalsozialismus auf; zum anderen vollzieht sich mit Fechners Film Mitte der 1970er noch einmal eine ebenfalls bürgerlich zu nennende „Unio Mystica“[72] des Fernsehens mit den Fernsehenden. Nicht mehr lange, und die televisionäre Gemeinschaft wird zappend und streamend zerstieben, in einer „Verflüssigung aller ideologischen Kulturkontraste zu Gunsten von Medien, Märkten, Milieus“.[73] Das Ende des deutschen Bürgertums im Roman und im Film geht „einher mit dem Ende des bürgerlichen Fernsehens.“[74]

Wir haben hier also: einen sehr gut gemachten Film, eine wahrhaft kongeniale Literaturübersetzung und ein doppeltes historisches Medienereignis. Ein großes Werk des Films. Klare Sache.

[71] Seiderer, „Film und Fernsehen“, S. 262.
[72] Sichtermann, *Fernsehen*, S. 9.
[73] Kerlen, *Jugend und Medien*, S. 42.
[74] Seiderer, „Film und Fernsehen“, S. 262.

Filmographie

Tadellöser & Wolff. Produktion: Polyphon Film- und Fernsehgesellschaft, Regie: Eberhard Fechner, Deutschland 1975.

Literaturverzeichnis

Alfs, Günter u. Manfred Rabes: *„Genau so war es ...". Kempowskis Familiengeschichte „Tadellöser und [sic] Wolff" im Urteil des Publikums*. Oldenburg 1982.

Arnold, Ludwig: „Walter Kempowski. Auszüge aus dem Tagebuch 2001". *Text + Kritik* 169 (2006): 3–31.

Becker, Rolf: „Kempowski und Fechner. Anmerkungen zu einem Glücksfall". *Kempowski / Fechner: Tadellöser & Wolff – Ein Kapitel für sich*. Hg. ZDF. München 1979. 182–190.

Buchholtz, Elisabeth: *Die Auseinandersetzung mit dem Thema „NS-Zeit" im Literaturunterricht. Analysemodelle zu ausgewählter Prosa der 70/80er Jahre (unter Berücksichtigung des Aspekts der Visualisierung)*. München 1992.

Damiano, Carla, Andreas Grünes u.a. (Hg.): *Walter Kempowski Handbuch*. Berlin 2020.

Damiano, Carla A., Jörg Drews u.a. (Hg.): *„Was das nun wieder soll?" Von* Im Block *bis* Letzte Grüße*. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis*. Göttingen 2005.

Dierks, Manfred: *Autor – Text – Leser*: Walter Kempowski. München 1984.

Durzak, Manfred: *Literatur auf dem Bildschirm. Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff*. Tübingen 1989.

Fechner, Eberhard: „Familiengeschichte als Zeitgeschichte". *Kempowski / Fechner: Tadellöser & Wolff – Ein Kapitel für sich*. Hg. ZDF. München 1979. 31–46.

Hage, Volker: *Walter Kempowski: Bücher und Begegnungen*. München 2009.

Hagestedt, Lutz (Hg.): *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*. Berlin 2010.

Helbig, Holger: „Kompilator Kempowski. Das *Echolot* als Museum". *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*. Hg. Lutz Hagestedt. Berlin 2010. 203–220.

Hempel, Dirk: *Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie*. München 2004.

Henschel, Gerhard: *Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski*. München 2009.

Hickethier, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar 1998.

Kempowski, Walter: *Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman* [1971]. München 1996.

Kerlen, Dietrich: *Jugend und Medien in Deutschland. Eine kulturhistorische Studie*. Hg. posthum Matthias Rath und Gudrun Marci-Boehncke. Weinheim u.a. 2005.

Kiefer, Bernd: „Ein Kapitel bürgerlicher (Fernseh-)Geschichte. Zur Wahlverwandtschaft von Walter Kempowski und Eberhard Fechner". *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*. Hg. Lutz Hagestedt. Berlin 2010. 261–274.

Köhler, Klaus: *Alles in Butter. Wie Walter Kempowski, Bernhard Schlink und Martin Walser den Zivilisationsbruch unter den Teppich kehren*. Würzburg 2009.

Kreuzer, Helmut: „Arten der Literaturadaption" [1981]. *Literaturverfilmung*. Hg. Wolfgang Gast. Bamberg 1999. 27–31.

Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996.

Maiwald, Klaus: „Auf Abstand? Walter Kempowski, *Tadellöser & Wolff* und der Deutschunterricht". *Literatur im Unterricht* 12/3 (2011): 219–232.

Maiwald, Klaus: „„ ... silberne Lyra auf rotem Hakenkreuz'. Die Bedeutung der Musik in Walter Kempowskis *Tadellöser & Wolff*". *Blechtrommeln. Kinder- und Jugendliteratur & Musik*. Hg. Caroline Roeder. München 2012. 137–146.

Mecklenburg, Norbert: „Faschismus und Alltag in deutscher Gegenwartsprosa". *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Hg. Hans Wagener. Stuttgart 1977. 11–31.

Momos [= Walter Jens]: „Von Folter und Verbrennung keine Rede". *DIE ZEIT*, Nr. 20. 09.05.1975.

Musial, Torsten: „Zum Film ‚Nachrede auf Klara Heydebreck'. Welche Spuren hinterlässt ein Mensch?" *Journal der Künste* v. 03.07.2017. 46–47. Website vom 08.10.2022, https://www.adk.de/de/archiv/fundstuecke/index.htm?we%20objectID=59102.

Netenjakob, Egon: *Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*. Berlin 1989.

Preisendanz, Wolfgang: „Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit". *Der Deutschunterricht* 27/3 (1975): 44–54.

Schilly, Ute Barbara: „*Short Cuts* aus dem Archiv des Lebens. Zur Phänomenologie der Chronik des deutschen Bürgertums von Walter Kempowski". *Text + Kritik* 169. 59–71.

Schumacher, Julia: „Eberhard Fechner und die ‚Hamburger Schule'. *Eberhard Fechner. Ein deutscher Erzähler*. Hg. Jan-Pieter Barbian und Werner Ruzicka. Essen 2018. 63–84.

Seiderer, Ute: „Film und Fernsehen". *Walter Kempowski Handbuch*. Hg. Carla Damiano, Andreas Grünes u.a. Berlin 2020. 254–265.

Sichtermann, Barbara: *Fernsehen*. Berlin 1994.

ZDF (Hg.): *Kempowski / Fechner: Tadellöser & Wolff – Ein Kapitel für sich*. München 1979.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff,* Teil 1, 00:46:40

Abb. 2: Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff,* Teil 1, 01:18:01

Abb. 3: Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff,* Teil 1, 1:19:40

Abb. 4: Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff,* Teil 1, 1:21:25

Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft / Europäische Literaturen an der Universität Ausgburg. Seine Forschungsgebiete reichen von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- und der literaturwissenschaftlichen Symbolforschung über die physiologische Poetik und die Theorie der inneren Rede bis zur Mediengeschichte von Literatur und Telegrafie sowie der Theorie und Geschichte des Horrorfilms. Gegenwärtig arbeitet er an der kommunikationstheoretischen Differenzierung von Comic und Graphic Novel. Seine Publikationen umfassen die beiden Monographien *Soliloquium: Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur* (2008) und *Fehlende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (1998) sowie zahlreiche Herausgeberschaften, zu denen das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (3. Auflage 2021, mit Joachim Jacob) sowie zwei Bände der *Großen Werke des Films* (2015, 2019, mit Hubert Zapf) zählen.

Franz Fromholzer ist Akademischer Oberrat a.Z. am Lehrstuhl der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Seine Forschung konzentriert sich unter anderem auf die Themen Frühe Neuzeit (Renaissance, Barock, Humanismus, und Aufklärung), Literatur im 20. und 21. Jahrhundert (vor allem Exilliteratur und Literatur seit 1945), Disziplingeschichte der Germanistik, Expressionismus und neue Sachlichkeit sowie Intertextualität, Interkulturalität, Theaterwissenschaft, Hermeneutik und Literaturtheorie, Historische Kulturwissenschaft, und Poetik und Ästhetik. Abseits seiner Monographien *Gefangen im Gewissen: Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit* (2013) und *Die Sprache der Physis: Friedrich Nietzsche und die Heraufkunft der Theatrokratie* (2022) zählen zu seinen Publikationen zahlreiche Herausgeberschaften, etwa *Nanotextualität: Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen* (2017) mit Mathias Mayer und Julian Werlitz und *Lose Leute: Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit* (2019) mit Julia Amslinger und Jörg Wesche. 2024 sollen seine Herausgeberschaften *Aufklärung zwischen Praxis und Utopie: Das literarische*

Schaffen Johann Pezzls (1756-1823) mit Johann Kirchinger und Manfred Knedlik sowie *Geschichte in Geschichten: Katharina Hackers literarisches Oeuvre* mit Corinna Schlicht erscheinen.

Johanna Hartmann ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Amerikanische Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Amerikanisches Drama und Theater seit dem 19. Jahrhundert, literarische Visualität und Intermedialität (vor allem Literatur und Malerei, Bildhauerei, Fotografie oder Musik), Literatur und Formen der Unfreiheit (u.a. Zensur, Exil, Captivity Narratives, Slave Narratives, Prison Novels) sowie Literatur und Umwelt. Neben der Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works: Phenomenological Perspectives* (2016) hat sie zahlreiche Herausgeberschriften publiziert, darunter *Censorship and Exile* mit Hubert Zapf (2015), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays* mit Christina Marks und Hubert Zapf (2016), *Reflections on the Tragic in American Drama and Theatre* zusammen mit Julia Rössler (*JADT*, 2019) und *Theater & Community* zusammen mit Ilka Saal (*JCDE*, 2024). Die von ihr herausgegebene Special Issue „The Body in/of Don DeLillo's Plays" wird 2025 in *TSLL* erscheinen.

Linda Hess ist Akademische Rätin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg. Sie forscht zu Environmental Studies/Ecocriticism, Queer Studies und Gender Studies, Age Studies, Populärkultur und Comedy sowie zu Modernismen. Ihre Publikationen umfassen unter anderem die Monographie *Queer Aging in North American Fiction* (2019) und die Herausgeberschriften *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology, and Popular Culture* mit Ina Batzke, Eric C. Erbacher und Corinna Lenhardt (2018) sowie *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* mit Ina Batzke und Lea Espinoza Garrido (2022).

David Kerler ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. In seiner Forschung befasst er sich mit Literatur- und Kulturtheorie (insbesondere phänomenologische Hermeneutik, Poststrukturalismus und Intertextualität/Intermedialität, Materielle Kultur, Psychoanalyse sowie Raumtheorien), Trauma in der Literatur, Zeitgenössischer Literatur und Film, Postmodernismus, der Literatur der englischen Romantik und Lyrik. Seine Publikationen umfassen die Monographien *Postmoderne Palimpseste:*

Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman (2013) und *British Romanticism and the Archive: Loss, Archives and Spectrality* (2022), sowie die Herausgeberschaften *Poem Unlimited: New Perspectives on Poetry and Genre* mit Timo Müller (2019) und *Romantic Ecologies* mit Martin Middeke (2023).

Klaus Maiwald ist Inhaber des Lehrstuhls für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarisches Lernen und Mediendidaktik, insbesondere Filmdidaktik. Seine Publikationen umfassen neben zahlreichen Aufsätzen Monographien wie *Literarisierung als Aneignung von Alterität. Theorie und Praxis einer literaturdidaktischen Konzeption zur Leseförderung im Sekundarbereich* (1999), *Wahrnehmung – Sprache – Beobachtung. Eine Deutschdidaktik bilddominierter Medienangebote* (2005) oder *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich* (2015); daneben eine Reihe Herausgeberschaften, z.B. *Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht* (2010) mit Petra Josting oder *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik* (2019).

Nora Weinelt studierte Komparatistik, Kunstgeschichte und Italianistik in München und Paris. 2020 schloss sie an der HU Berlin ihre Promotion zur modernen Denkfigur des Versagens ab, die durch ein Stipendium der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FU Berlin) gefördert und mit dem Merkur-Preis 2021 ausgezeichnet wurde. Seit 2021 ist sie Akademische Rätin a. Z. an der Universität Augsburg. Publikationen u.a.: *Figuren des Versagens. Poetik eines sozialen Urteils*, Berlin 2023; *Minimale Männlichkeit. Figurationen und Refigurationen des Anzugs*, Berlin 2016.

130 Jahre nach den ersten öffentlichen Vorführungen ist der Film längst als eigenständige Kunst anerkannt, die ihre ‚Großen Werke' ebenso hervorgebracht hat wie die Literatur, die Musik oder die bildende Kunst. Über die Epochen- und Genregrenzen hinweg hat sich ein Kanon von Werken herausgebildet, der als Bezugsgröße für die Einordnung und Beurteilung von Filmen fungiert, der aber auch immer wieder aufs Neue befragt und revidiert werden muss. Die Reihe *Große Werke des Films* will diesen dynamischen Prozess mitgestalten, indem sie etablierte Filme neu interpretiert und aktuelle Filme für den Kanon vorschlägt.

Der dritte Band der Reihe präsentiert Werke von Paul Wegener (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Leo McCarey (*Duck Soup*), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*), Eberhard Fechner (*Tadellöser & Wolff*), David Cronenberg (*Shivers*), Claire Denis (*Beau Travail*) und David Slade/Charlie Brooker (*Black Mirror: Bandersnatch*).