

Caroline Roeder (Hrsg.)

**Blechtrommeln –  
Kinder- und Jugendliteratur & Musik**

kjl&m 12.extra

kopaed (München)  
[www.kopaed.de](http://www.kopaed.de)

Klaus Maiwald

## „... silberne Lyra auf rotem Hakenkreuz“

Die Bedeutung der Musik in Walter Kempowskis  
*Tadellöser & Wolff*

### Einleitung

„Im Nachbarrevier habe man KZ-Häftlinge arbeiten sehen. [...] ‚Konzertlager‘ wurde gesagt, und: ‚Das rächt sich.‘“  
Walter Kempowski: *Tadellöser & Wolff* (1971)

*Tadellöser & Wolff* (1971) ist Teil des sechsbändigen Romanzyklus, in dem Walter Kempowski die Geschichte seiner Familie von der Kaiserzeit (*Aus großer Zeit*, 1978) bis in die 1960er Jahre erzählt (*Herzlich Willkommen*, 1984). Der dritte Teil der Familiensaga umfasst den Zweiten Weltkrieg und beginnt damit, dass der 9-jährige Walter mit Vater, Mutter, Bruder Robert und Schwester Ulla in eine schönere und größere Wohnung zieht. Noch herrscht Frieden, die Geschäfte der Reederei laufen gut, mit den Verhältnissen hat man sich arrangiert. Bis zum Mai 1945 aber ist Rostock ausgebombt und die Familie in alle Winde zerstreut: Ulla hat nach Dänemark geheiratet, der Vater wird im Osten vermisst, Robert ist im Krieg und Walter schlägt sich als Kurier gerade noch von Berlin nach Hause durch. Mit dem Einmarsch der Roten Armee endet der Roman.

Im kritischen Zeitgeist der 1970er war Kempowskis selbsterklärte Bürgerlichkeit suspekt und wurde *Tadellöser & Wolff* vielfach als Verharmlosung des Nationalsozialismus und als Entschuldigung der Mitläufer kritisiert (z. B. Mecklenburg 1977). In der Tat ist viel vom Leben der Kempowskis banal und belächelnswert. Man geht seinen Verrichtungen nach, klopft flotte Sprüche – „Klare Sache und damit hopp!“ (116) – und lässt es sich gutgehen. Keine Rede ist vom millionenfachen Morden in den Lagern und vom massenhaften Sterben an den Fronten.

Der Verharmlosungsvorwurf verkennt indes die Differenz zwischen Autor, Erzähler und Leser. Erzählt wird aus der Ich-Perspektive eines 9- bis 15-jährigen Jungen, dem naturgemäß der Durchblick fehlt und der daher weder Kommentare noch Wertungen abgibt. Walters unsortierte und unausgegrenzte Sicht der Dinge ist aber nicht die des Autors, und sie ist literarisch zudem aufwändig konstruiert. Ein Collage-Stil mit intertextuellen Referenzen, die Entwicklung von Leitmotiven, indirekte bruchstückhafte Redewiedergaben und ironische Kontrastsetzungen überformen die kindlich-jugendliche Erzählstimme. Daher wären in einer Meta-Perspektive die „Ebenen von fiktivem Erzähler und Autoridentität“ zu trennen und das Erzählte auf eine Instanz „von höherer Ebene“ zurückzuführen (Schilly 2006, 63). Das Erleben des *Erzählers* mag sprunghaft und reflexionsfrei sein; im Arrangement des *Autors* jedoch gewinnt es (für den *Leser*) eine eigene, sozusagen höhere Bedeutung. Zeigen lässt sich dies auch an der Art und Weise, in der in *Tadellöser & Wolff* auf Musik referiert wird, und zwar sowohl als Teil der erzählten Welt als auch zur Formung des Erzählens.

### Musik als Teil der erzählten Welt

Musik erscheint als wichtiger Teil des häuslichen Familienlebens. Bereits beim Umzug wird der Flügel besonders erwähnt („Sieben Zentner schwer“, 7), Vater Karl greift gerne und viel in die Tasten (z. B. 10, 110, 135, 233), worin ihm Sohn Walter folgt. Im Bücherschrank gibt es ein Notenregal: „Flöten und Geigen von Blumen umkränzt“ (31). Man besucht klassische Konzerte nicht mehr so oft wie in jungen Ehejahren, hört aber ausgiebig Radio und Grammophon, womit Bruder Robert seiner Leidenschaft für Swing und Jazz frönt. Daneben sind Musik und Komponisten auch häusliche Gesprächsthemen (246, 262f.). Vier Musikbereiche lassen sich in der erzählten Welt ausmachen:

#### „Von Jungen Trutz und Art“: *Musik als Mittel nationalsozialistischer Ideologie*

Natürlich ist im sogenannten Dritten Reich auch Musik ideologisch gleichgeschaltet und vereinnahmt. Walter erhält ein Liederbuch mit dem Titel „Von Jungen Trutz und Art“ (19), SA zieht singend, Hitlerjugend Fanfaren schmetternd durch die Straßen (143, 250). Zackige Lieder und Märsche gibt es bei HJ-Abenden, beim Pflichtdienst und beim Antreten (56, 390, 417). Sein Klavierspiel bringt Walter in die *Spielschar*, da „ging man mit Geige zum Dienst, da wurde gesungen“ – mit eigenem Abzeichen und Repertoire:

„Linker Arm Gebietsdreieck und Sigrune, rechter Arm silberne Lyra auf rotem Hakenkreuz.

Schau, von Waffen blinkt

jede Hand ...

Die höheren Ränge würden vermutlich eine goldene Lyra bekommen.

Einer konnte Märsche auf dem Klavier spielen [...]. Da kam ich nicht mit, ich mit meinem Schumann. „Den laß man zu Hause.“ (144)

Ein besonderer Anlass ist die sogenannte Julveranstaltung, wo es statt einer Weihnachtsfeier nun die Ansprache des Kreisleiters und nationalsozialistisches Liedgut gibt: „Helle Nacht der klaren Sterne sangen wir, und dann fiel der Vorhang“ (149). Singende SA-Leute und stramm musizierende HJ bringen die nationalsozialistische Ideologie und Herrschaft zutage.

#### „[E]in anderer Schnack“ und „Nigger-Jazz“: *Musik als kultureller Gegendiskurs*

Da Musik zensiert wird, darf der als jüdischer Komponist apostrophierte Mendelssohn nicht mehr gespielt werden (145f.), ebenso ist „Swings tanzen verboten“ (28) und wird „Nigger-Jazz“ diffamiert (68). Tatsächlich bilden Swing und Jazz einen musikalischen Gegendiskurs, sind „die Engländer und Amerikaner schon'n anderer Schnack“, weshalb man „Platten von den Andrew Sisters – ‚Bei mir biste scheen!‘ – und von Louis Armstrong, von Jack Hilton und Nat Gonella“ (66) sammelt. Die von Robert gegründete „Rostocker Swing Boys Band“ (62) ist keine Widerstandsgruppe, Jazz provoziert aber herrschende Rassenvorurteile und Kulturvorstellungen. Er ist übernational, die Jazzer sind schwarz und weiß, manche auch „blind“ und „verkrüppelt“ (68), die Jazzhörer „hotten“ und spotten. Damit wird der Jazz zum lässigen Gegenpol einer verquasteten Offizialkultur und einer verkniffenen Volksgemeinschaft.

**„Oh Fräulein Grete, wenn ich mit Ihnen tanz“: Musik zur Unterhaltung und Zerstreuung**

Zwischen völkischem Musikdrill und „Niggerjazz“ (89, 346) steht Musik zur Unterhaltung und Zerstreuung, zumeist in Form sentimentaler Stücke oder belangloser Schlager wie der Tango von „Fräulein Grete“ (160). Natürlich ist diese ideologisch unbedenklich und dient angesichts zunehmender kriegsbedingter Widrigkeiten verstärkt dem Trost und der Wirklichkeitsflucht: „Oft klimperte ich auf dem Flügel herum. ‚Last rose of summer‘, sagte meine Mutter dann verträumt“ (135). Titel und Texte populärer Lieder und Schlager erzeugen im Roman – zusammen mit Filmtiteln und Werbesprüchen – einen heiteren Soundtrack zu einem nur vordergründig heilen Alltag.

**„Sinfonische Dichtung von Sibelius“ und „Kinderszenen“: Musik als bürgerliche Praxis**

Im NS-Kino wird indes auch kulturelle Tiefe inszeniert. Walter sieht *Wen die Götter lieben*, einen pathetischen Film über das Leben Mozarts (D/A 1942, R: Karl Hartl): „Der sterbende Mozart dirigiert vom Bett aus einen schwarzgekleideten Sängerkorps“ (408). Dies bringt uns zur Musik als bürgerlicher Praxis, die auch bei den Kempowskis eine große Bedeutung hat. Der Vater spielt gerne Klassik, zur Enkulturation des dänischen Schwiegersohnes auch Richard Wagner (233); Walter geht mit Schumanns *Kinderszenen* unter dem Arm in die Klavierstunde; man erinnert sich der „herrlichen Konzerte“ mit Bruckner (246, 298) und hört im Radio klassische Musik: „Sinfonische Dichtung von Sibelius“ (30). Das Musik-Erleben steht klar im Zeichen eines hochkulturellen Kanons und klassischer Bildungswerte.

In der Tat könnte klassische Musik Teil einer ästhetischen und moralischen Gegenpraxis sein, die (wenn man es *klassisch* wenden will) im Zeichen des Wahren, Guten und Schönen gegen die Unmenschlichkeit steht. Angedeutet ist eine solche Möglichkeit mit dem blinden Organisten, den Walter in der Marienkirche nach dem Bombenangriff Bach spielen hört (216ff.), oder in einem Disput, den Sörensen mit seiner angehenden Schwiegermutter führt. Anders als in Deutschland drücke sich in Dänemark im Umgang mit Musik auch Toleranz aus, insofern bei moderner Musik – „die es ja bei uns nicht mehr gebe [...], gelacht, aber auch geklatscht“ würde (263). Auf den Protest der Mutter, dass von Deutschland „doch auch Kultur“ komme, entgegnet er, Haydn und Mozart seien Österreicher und Beethoven Holländer gewesen: „Da falle ihm übrigens

noch ein Deutscher ein, Mendelssohn, Felix Mendelssohn Bartholdy. Aber den kennen wir sicher nicht" (262). Die Antwort der Mutter ist verräterisch: Natürlich kenne sie „diese entzückende Musik zum Sommernachtstraum' [...] Mendelssohn, den kenne sie: Hochzeitsmarsch. Er müsse uns auch nicht für dumm und ungebildet halten" (263).

Musik ist also in erster Linie Auslöser artiger Affekte („entzückend“), Dekoration bürgerlicher Feierlichkeiten („Hochzeitsmarsch“) und Domäne „gebildeten“ Bescheidwissens statt Ausdruck von Humanität. Dass die im Roman gezeigte Musikpflege mit einer ästhetisch-moralischen Gegenpraxis wenig gemein hat, zeigt sich symptomatisch in der Passage, die Walters Klavierstunde, das Jahreskonzert und dessen Nachbesprechung im Familienkreis umfasst:

### **Klavierstunde, Jahreskonzert und Nachbesprechung: symptomatisch für die bürgerliche Musik(pflege)**

Walters Klavierlehrerin „Fräulein Schnabel“ ist eine alte Jungfer und versteht „keinen Spaß“ (136). Unablässig schwadroniert, gängelt und kritisiert sie – „Halt die Hände da nicht so blöd!“ (137) – und endlos zieht sich die Zeit:

„15 Minuten 'rum. Erstes Drittel.  
Nun die Stücke.  
Der Dichter spricht.  
„Mach'n bißgen zu.“ (138)

Da Walter „wieder nicheübt!“ hat (139), bekommt die Lehrerin einen Tobsuchtsanfall und drückt die Finger des weinenden Jungen heftig in die Tasten: „So, so und so!“ (139) Sich beruhigend, rückt sie das

„schlichte Bronzekreuz grade, stellte Stühle richtig hin und zog das Metronom auf, während ich mich schneuzte. Man müsse eben ganz von vorn anfangen. [...] Ob ich vielleicht den Geburtstagsmarsch spielen wollte oder gar Gejazztes? Das hätt' ihr jradenochefehl!“ (139)

Sie „donnert“ (139) dann selbst ein Stück herunter, führt Walter ihren Daumenmuskel vor und stellt „Tschöpäng“ in Aussicht: „Der sei zwar Pole gewesen, habe aber in Frankreich gelebt“ (140). Da Walters Augen nicht mehr rot sind, darf er gehen: „Sie watschelte zur ausgepolsterten Tür, wo ein Foto von Edwin Fischer hing. „Das ist ein Pianist ... Unnu reiß dich ein bißgen zusammen!“ (140).

Im Juli steht dann das Jahreskonzert an. Dass wenige Wochen zuvor der Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion begonnen hatte, bleibt unerwähnt, wohl aber stellt die Mutter fest, dem „Tschaikowski, dem wär immer der Kopf so schwer gewesen“ (140). Beim Konzert werden dem arrivierten Bürgertum nun seine Kinder vorgeführt. Neben der Mutter sitzt „Frau Amtsgerichtsrat Warkentin. Ade-la-hi-de ...! Es war ihr Sohn, der das sang“ (141). Nach Walter

„geigte der kräftige Eckhoff. [...] Er ließ den Bogen nach Zigeunerart hüpfen. Für den Applaus dankte er mit dem deutschen Gruß.

Heidi Kleßmann spielte ein Stück, das ‚Kasperle‘ hieß. [...]

Zum Schluß sollte Gina Quade einen Brahms vortragen. Sie scheiterte schon nach wenigen Takten.“ (141)

Danach am Abendbrottisch ist man hochgestimmt: „das hättest du hinter dir“ (141); der Vater lässt etwas Geld springen, zerbeißt krachend ein Radieschen, lobt die Leberwurst und stellt vierhändiges Spiel in Aussicht: „Bruckner und Tschaikowski. Ob er da schon mal was kaufen sollte?“ (142) Schließlich ergeht man sich in Lästereien über musikalische Fehlleistungen, u. a. von SA-Männern:

„Die hätten immer gesungen:

Dem Adolf Hit-

und dann wäre eine ganze Weile gar nichts gekommen und dann sei es weitergegangen:

-ler haben wir's geschworen ...

„Ich dachte, das wär'n Ascheimerleute. Ich sagte noch: Karl, was sind das für Ascheimerleute? – Nein, wie isses nun bloß möglich.“ (143; vgl. auch 185)

Hier zeigt sich das fatale Verhältnis des (national-konservativen) Bürgertums zum Nationalsozialismus. Im Erleben des 9-jährigen *Erzählers* mildert die Anwesenheit von Mädchen am Konservatorium die Tortur der Klavierstunde; der *Leser* aber erkennt trotz aller Skurrilität, wie sehr doch hinter der Bildungsfassade (samt Kruzifix und Pianistenporträt) Grausamkeit, Rabiathheit und Intoleranz walten. Derlei Zucht und Drill waren in die nationalsozialistische Ordnung bruchlos einzufügen. Das selbstverständliche Ineinander von bürgerlicher und *brauner* Kultur zeigt sich dann beim Jahreskonzert, wenn inmitten von Tschaikowski, „Kasperle“ und Brahms ein HJ-Führer geigt, dabei – Gipfel der Ironie – den Bogen „nach Zigeunerart hüpfen“ lässt und mit Hitlergruß dankt (141). In der häuslichen Nachbesprechung freut man sich über den eigenen Sprössling und grenzt sich kulturell von singender SA, sozial von den „Ascheimerleuten“ und politisch-moralisch von den Machhabern ab. Mit einem emphatisch-empörten „Wie isses nun bloß möglich!“ wird jegliche Analyse der Verhältnisse und des eigenen Anteils daran ausgeschaltet.

Vor allem für die Mutter ist Musik ein Schleier, der ihre Weltsicht schützt und schön. Man trauert beim Kaffeekränzchen Walters Klavierspiel nach, dem schönen Lied von Tschaikowski, das er gerade gespielt hatte. Man schwadroniert über die Schwermut des russischen Komponisten und die Aussprache von „Jewgin Anjegin“, erinnert sich der „herrlichen Konzerte“ und schwärmt im blinden Unverstand:

„Musik sei ja so schön; oh, wie sei die schön. Und so international, die gehe über alle Grenzen ...'daß sich die Menschen nicht vertragen können: Ich versteh' das nicht ...“ (246; auch 298).

Derartige Gefühlsduseleien münden in die bizarre Hoffnung, man könne „die [Nazis] vielleicht allmählich wieder herüberziehen [...] nur durch Musik. – Musik, oh, wie war die schön!“ (422); und sie gipfelt, als die Russen bereits vor den Toren stehen, in einer wirren Suada über die Kaiserzeit und musikalische Erinnerungen: „Wilhelm Kempff, der habe so schön gespielt. [...] Musik. Wie habe Vati das immer genossen. Alljährlich naht vom Himmel eine Taube“ (476f.).

Mit klassischer Musik als Bildungsbesitz und Musizieren als sozialem Habitus verziert man das bürgerliche Leben, grenzt sich in einem kulturellen *cocooning* ideologisch von den Nazis ab und blendet unbequeme Tatsachen aus. Mit klassischer Musik nährt man die Illusion, dass „Nazi und Deutscher“ (202) streng zu unterscheiden und dass man zwar „konservativ bis auf die Knochen, aber doch kein Nazi“ sei (233). Weil es um Abgrenzung und um Selbstvergewisserung geht und nicht um einen Gegenpol ästhetisch-moralischer Menschenbildung, kann auch verschmerzt werden, dass Mendelssohn verboten (145f.) und „Gejazztes“ geächtet ist (139), dass „Tschöpäng“ Pole war, dass in der Klavierstunde Tränen fließen, dass junge Geiger den Hitlergruß entbieten und dass man für die Spielschar den Schumann besser zu Hause lässt.

Die Musik(pflege) ist somit emblematisch für das prekäre und paradoxe Verhältnis des Bürgertums zum Nationalsozialismus, das *Tadellöser & Wolff* vorführt. Die Kempowskis sind keine Täter und haben mit dem Nationalsozialismus wenig am Hut. Gleichwohl zeigen sie eine klare „Prädisposition für faschistische Verhaltensweisen“ (Durzak 1989, 229). Obwohl man die Nazis als „Ascheimerleute“ und am unerfreulichen Ende als „Pack“ abtut (478), hat man vorher doch schöne Geschäfte gemacht, kommod gelebt, die Kriegserfolge „großartig“ und Hitler „fabelhaft“ gefunden (132, 286). Vor den Umbrüchen und Katastrophen, die sich unten und draußen abspielen, wähnt man sich oben auf Abstand und drinnen in Sicherheit und schafft es weitgehend, das „Unangenehme oder Bedrohliche auszuschließen, zu ignorieren oder naiv zu verharmlosen“ (Schilly 2006, 67). Musik gehört zur „Signatur bourgeoiser Innerlichkeit“ (Dierks 1984, 20) und trägt hierzu wesentlich bei. Sogar die maximale Störung des schönen Scheins – schlimm aussehende KZ-Häftlinge – hebt man verstoßen in einer musikalischen Metapher auf: „Konzertlager‘ wurde gesagt“ (191; auch 408).

Musik zeigt sich in der erzählten Welt als Mittel nationalsozialistischer Ideologie und Herrschaft, in deren Dienst wiederum eine scheinbar unpolitische Unterhaltungskultur mit Liedern und Schlagern steht. Musik als Gegendiskurs deutet sich vor allem im übernationalen und egalitären Jazz an. Die bürgerliche Pflege klassischer Musik hingegen wird für soziale Abgrenzung und politische Distanzierung beansprucht, geht aber tatsächlich mit den Verhältnissen konform, wenn nicht darin auf. Die „silberne Lyra auf rotem Hakenkreuz“ (144) ist ein treffliches Bild für diesen Widerspruch.

### **Musikbezüge als narratives Formmittel**

Musik als erzählter Inhalt ist nicht zu trennen von Musikbezügen als Mittel erzählerischer Form. In vielfältiger Weise arrangiert und verdichtet Kempowski musikalische Referenzen zu bedeutungstragenden Strukturen: So vermittelt die fortwährende *Montage von Musik- und Liedtiteln sowie Liedtextschnipseln* eine umfassende populkulturelle Alltagsberieselung. Mittels ironischer Kontrastsetzungen werden dabei auch weniger heitere Verhältnisse als solche entlarvt:

„Ich [...] ging, Schumanns Kinderszenen unter dem Arm, zum Konservatorium. („Fast zu ernst.“)

Ich kam an der grünen Villa des Fabrikanten Samuel vorbei. Im November 1938 hatten Schallplatten auf dem Rasen gelegen, Gardinen aus den zerbrochenen Fenstern geweht.“ (136)

Schumanns *Kinderszenen* stoßen hier hart gegen Pogromszenen, ähnlich kann ein leichter Schlager konterkariert werden von schweren Luftschlägen:

Oh Fräulein Grete, wenn ich mit Ihnen tanz',  
 Oh Fräulein Grete, gehör' ich Ihnen ganz!  
 [...]

Herr Woldemann warf den ‚Rostocker Anzeiger‘ auf den Tisch:  
 ‚Exeter mit schwerer Wirkung bombardiert!‘  
 und langte sich eine angebrochene Weinflasche.  
 [...]

Es gab nun häufiger Fliegeralarm.“ (160)

In *Motivwiederholungen und -kontrasten* treten zusehends rauere Lebensbedingungen und Stimmungen hervor. Sindings *Frühlingsrauschen* gibt es am Anfang (12), nicht aber mehr beim letzten Heimaturlaub des Vaters im Oktober 1944: „Das Klavier nicht anrühren. Frühlingsrauschen von Sinding – aus und vorbei“ (380). Hat man früher gerne das Grammophon betätigt, nimmt man irgendwann Abstand („Lass man jetzt, mein Junge“, 257), oder es sind sowieso die Schwungfedern kaputt (406). Heinz Wernickes Schlager vom *Fräulein Gerda* steht vor dem Krieg für unbeschwerte Tändeleien mit der Nachbarstochter Ute (16ff.); als das Lied im April 1942 wieder läuft, ist alles anders: „Ute hatte sich verändert. [...] Es gab nun häufiger Fliegeralarm“ (158-160).



Beim Fachsimpeln über Jazz wird festgestellt, dass „Art Tatum blind sei und Chick Webb verkrüppelt, daß Artie Shaw es fertig kriege, eine ganze Nacht klassisch zu spielen, wie Teddy Stauffer dirigiere (eine Hand in der Tasche, lässig) und wie der Schlagzeuger von Count Basie heiße“ (68). Dieser Diskurs taucht im Roman immer wieder auf (vgl. 152, 363, 392) und wird somit zum *Leitmotiv* für den Jazz als musikalische Gegengemeinschaft, aber auch für eine trotzige, freilich zusehends verzweifelte Lebensbehauptung (405, 445).

## Fazit und Ausblicke

Die reflexions- und kritiklose Perspektive des 9- bis 15-jährigen Erzählers ist nicht die des Autors von *Tadellöser & Wolff*. Dass im Arrangement des Autors für den Leser ein eigenes, quasi höheres Sinnpotenzial entsteht, ließ sich auch an den Bezügen auf Musik als Bestandteil des Erzählten und als Mittel des Erzählens nachweisen. Für den Klavierschüler liegen Schumanns *Kinderszenen* und die Schallplatten vor der geplünderten Villa des jüdischen Fabrikanten auf derselben Wahrnehmungsebene; der Leser jedoch notiert die bittere Ironie der Situation. Walter berichtet von musizierenden Bürgertöchtern und schwadronierenden Nazis; der Leser registriert das fatale Ineinander



von Kuhlau und Krieg, von Lyra und Hakenkreuz. Vor allem wird deutlich, dass (klassische) Musik als Habitus eines nationalen und konservativen Bürgertums keineswegs eine humane Gegenpraxis darstellt, sondern eher ein Mittel der Verschleierung der Verhältnisse und der Selbsttäuschung über den eigenen Anteil daran. Der „aufklärerische Impuls von Kempowskis Darstellung“ (Durzak 1989, 229) gründet auch darin, dass sie Musik als ein Medium „fadenscheinige[r] Behaglichkeit“ (Preisendanz 1975, 44) erkennbar werden lässt.

Dirk Hempel hat darauf hingewiesen, dass Kempowski jüngere Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre beeinflusst hat: Das Verlassen ideologischer Rahmen, die bild-



Musik im Film (*motion still* von der DVD *Tadellöser & Wolff*, Polar-Film 2005)

hafte 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“ (Hempel 2004, 240). Heidi Lexe hat – an Texten wie *Soloalbum* von Stuckrad-Barre, *Crazy* von Benjamin Lebert und *Busfahrt mit Kuhn* von Tamara Bach – aufgezeigt, wie Musikzitate in der Jugendliteratur „genutzt werden, um die Zielsetzung eines Prozesses jugendlicher Selbstentfaltung vorzuformulieren“ (Lexe 2006, 76). In der Einschreibung eines „Soundtracks“ in den literarischen Text (ebd., 79) vollziehe sich eine bedeutungsvolle „Implikation von Popmusik auf der Handlungs-, Figuren- und Erzählebene“ (ebd., 83). Daran anschließend und ergänzend ließe sich sagen: Auch das gibt es bereits bei Kempowski!

Abschließend wäre indes zu fragen, ob nicht eigentlich der Film für ein derartiges Erzählprojekt nicht das genuine, weil auch auditive Medium wäre. In der Tat profitiert Eberhard Fechners Fernsehfassung (1974/75) sehr davon, dass man Musik tatsächlich

als *On-Ton* hören kann und dass man aus dem *Off* etwa einen Segelausflug mit *Georgia on my Mind* und ein Kaffeekränzchen mit Tschaikowskis *Pathétique* hinterlegen kann. Besonders in der zu einer Szene verschmolzenen HJ- und Julveranstaltung (vgl. 55ff., 148f.) spielt der Film seine audio-visuellen Möglichkeiten wirkungsvoll aus:

In einem überaus bedeutungsträchtigen Arrangement herrscht oben und auf der Bühne der uniformierte braune Popanz mit Trommeln und Fanfaren, während die Bürgerkinder an Klavier und Streichinstrumenten unten und unsichtbar bleiben, die Sache aber – wie ihre von hinten zu sehenden Eltern – entscheidend mittragen.

Nun hat Kempowskis Schreibweise bereits „etwas eminent Filmisches“ (Kiefer 2010, 263), wie die *subjektive Kamera* des kindlich-jugendlichen Erzählers oder filmisch präsentierte Momentaufnahmen und Kurzszene (Schilly 2006, 60ff.). Gerade die ausgiebige Montage von Liedtiteln und Liedtexten scheint mir im Roman jedoch wirkungsvoller zu sein, da sie im Medium der Schrift mehr an entlarvender Ironie freisetzt, als Musik im Film dies täte:

„Die Musikstunden wurden gekürzt.

Laß doch der Jugend, der Jugend  
der Jugend ihren Lauf...

Da gab es eine Oberstimme, die ging so jodelnd in die Höhe. Schulze, der Musiklehrer, der hatte ein zu kurzes Bein.“ (125)

Am Ende ist dieser Musiklehrer zuständig für Altmaterial (385), am Ende sind die Schulen geschlossen (428), am Ende nimmt die Jugend „ihren Lauf“ nicht zum frohen Tanz, sondern – wie der „Kurier“ Walter (432) – in den Krieg.

### Primärliteratur

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

### Sekundärliteratur

Dierks, Manfred: *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

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

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

Lexe, Heidi: Von Tom Waits zu den eels. Musikalisch provozierte Subtexte der Jugendliteratur. In: *Institut für Jugendbuchforschung und Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Hgg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2005/2006*. Frankfurt 2006, 73-86

Maiwald, Klaus: Auf Abstand? Walter Kempowski, *Tadellöser & Wolff* und der Deutschunterricht. In: *Literatur im Unterricht* 12 (2011) H. 3, 219-232

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

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

Schilly, Ute Barbara: *Short Cuts* aus dem Archiv des Lebens. Zur Phänomenologie der Chronik des deutschen Bürgertums von Walter Kempowski. In: Text + Kritik 2006 H. 169, 59-71

**Netzquellen**

André Rieu: The Last Rose of Summer. <http://www.youtube.com/watch?v=pA-RhXu1Krw> (03.03.2012)

Laßt doch der Jugend ihren Lauf. <http://www.volksliederarchiv.de/text552.html> (03.03.2012)

Wikipedia-Eintrag zu Edwin Fischer. [http://de.wikipedia.org/wiki/Edwin\\_Fischer](http://de.wikipedia.org/wiki/Edwin_Fischer) (03.03.2012)

**Filmografie**

Tadellöser & Wolff (D 1975, R: Eberhard Fechner). DVD bei Polar-Film 2005