

**Filmanalyse als Erweiterung der historischen
Hilfswissenschaften**

**Eine Studie am Beispiel des Spielfilms
"Taking Sides – Der Fall Furtwängler"
[Regie István Szabó, D/ F / GB 2001]**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Wiebke Glowatz, geb. Schwarte
aus Vechta

Betreuerin:
Prof. Dr. Irmtraud Götz von Olenhusen

Düsseldorf, Mai 2009

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	10
1.1. Medienkulturgeschichte: Audiovisuelle Medien als kulturhistorische Quellen.....	15
1.2. Spielfilme als kulturhistorische Quellen.....	18
1.2.1. Die kulturhistorische Relevanz von Spielfilmen – Ein kurzer Überblick über eine andauernde Diskussion.....	19
1.2.2. Geschichte im Spielfilm.....	23
1.3. Praktische Filmanalyse für die historischen Kulturwissenschaften.....	27
1.3.1. Filmtheorie.....	29
1.3.1.1. Überblick: Entwicklung der Filmtheorie.....	30
1.3.1.2. Neoformalismus.....	32
1.3.2. Medienkompetenz	35
1.3.3. Diskursanalyse.....	37
1.3.4. Filmanalyse in der Medienkulturgeschichte.....	41
2. Filmanalyse in der Medienkulturgeschichte.....	42
2.1. Verschiedene Ansätze der Filmanalyse.....	42
2.2. Vorschlag einer Vorgehensweise für eine Filmanalyse in der Medienkulturgeschichte.....	48
2.2.1. Quellenkritik.....	51
2.2.1.1. Problemfelder.....	51
2.2.1.1.1. Authentizität und (Re-) Konstruktion der Vergangenheit.....	52
2.2.1.1.2. Linearität.....	54
2.2.1.1.3. Intersubjektive Überprüfbarkeit.....	55
2.2.1.2. Aspekte der klassischen Quellenkritik.....	56
2.2.1.3. Anmerkungen zur Durchführung der Quellenkritik.....	60
2.2.2. Materialsammlung.....	61
2.2.2.1. Fakten über den Film.....	62
2.2.2.2. Handlungsanalyse.....	62
2.2.2.3. Figuren und Akteure	65
2.2.2.4. Darstellungsmittel und Filmtechniken	68
2.2.2.4.1. Äußere Form: Das Bildformat.....	69
2.2.2.4.2. Mise en scène.....	70
2.2.2.4.3. Kamera / Kameratechniken.....	73

2.2.2.4.4. Montage.....	76
2.2.2.4.5. Ton.....	81
2.2.2.4.6. Spezialeffekte.....	85
2.2.2.5. Anmerkungen zur Durchführung.....	87
2.2.3. Recherche	88
2.2.4. Interpretationsansätze	88
2.2.4.1. Filmimmanente Interpretation.....	89
2.2.4.2. Analyse der Kontexte.....	90
2.2.4.2.1. Historisch-politischer Kontext.....	90
2.2.4.2.1.1. Sozio-kultureller Hintergrund.....	91
2.2.4.2.1.2. Rezeptionsforschung.....	93
2.2.4.2.1.3. (Film-) Politik.....	93
2.2.4.2.1.4. Ökonomische Aspekte.....	95
2.2.4.2.2. Filmhistorischer Kontext.....	96
2.2.4.2.2.1. Genre / Genrekonventionen.....	96
2.2.4.2.2.2. Stile / Epochen.....	100
2.2.4.2.3. "Historisch-technischer" Kontext.....	102
2.2.4.2.4. (Historisch-) Biographischer Kontext.....	102
2.2.4.2.4.1. Biographische Aspekte des Regisseurs	103
2.2.4.2.4.2. Biographische Spielfilme.....	103
2.2.5. Abschließende Interpretation.....	104
3. Analyse und Interpretation des Spielfilms "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", Regie István Szabó, 2001.....	105
3.1. Klassische Quellenkritik	105
3.2. Filmanalyse: Erstellung der Materialsammlung.....	106
3.2.1. Handlungsanalyse.....	107
3.2.1.1. Inhaltsangabe.....	107
3.2.1.2. Struktur des Films.....	108
3.2.1.3. Erzählte Zeit	109
3.2.1.4. Linearität der Handlung.....	110
3.2.1.5. Erzählperspektive.....	111
3.2.1.6. Handlungsorte.....	113
3.2.2. Figurenanalyse.....	114
3.2.2.1. Wilhelm Furtwängler.....	117

3.2.2.2. Major Steve Arnold.....	120
3.2.2.3. Die junge Generation: Lt David Wills und Emmi Straube.....	122
3.2.2.4. Die Musiker der Berliner Philharmonie.....	124
3.2.2.5. Oberst Dymshitz.....	125
3.2.3. Analyse der Darstellungsmittel.....	125
3.2.3.1. Mise en scène.....	125
3.2.3.1.1. Setting.....	125
3.2.3.1.2. Licht- und Farbgestaltung.....	127
3.2.3.1.3. Gestaltung der Räume.....	127
3.2.3.1.4. Außenaufnahmen.....	130
3.2.3.1.5. Bildgestaltung: Linienführung und Figuren-(Objekt-)Anordnung.....	132
3.2.3.1.6. Darstellung der Zeit.....	135
3.2.3.1.7. Schauspieler.....	136
3.2.3.2. Kameratechniken.....	138
3.2.3.2.1. Einstellungsgrößen.....	138
3.2.3.2.2. Establishing Shot.....	145
3.2.3.2.3. Kameraperspektiven.....	146
3.2.3.2.4. Schärfenverlagerung.....	148
3.2.3.2.5. Kamerabewegungen	149
3.2.3.2.5.1. Kamerafahrten.....	149
3.2.3.2.5.2. Kameraschwenks.....	151
3.2.3.2.5.3. Kombinierte Kamerabewegungen.....	152
3.2.3.3. Montage.....	153
3.2.3.3.1. Szenenaufbau.....	154
3.2.3.3.2. Schuss-Gegenschuss-Verfahren.....	156
3.2.3.3.3. Reihung der Szenen als strukturierendes Element.....	156
3.2.3.3.4. Variation der Einstellungslänge.....	156
3.2.3.3.5. Einbindung von Originalaufnahmen und Filmdokumenten.....	157
3.2.3.4. Akustische Ebene.....	162
3.2.3.4.1. Gestaltung der Dialoge.....	162
3.2.3.4.2. Sound Bridge.....	164
3.2.3.4.3. Akustik.....	165
3.2.3.4.4. Sprache: Akzente & Synchronisation.....	165
3.2.3.4.5. Geräusche / "Atmo".....	167

3.2.3.4.6. Musik	168
3.2.3.5. Abschließende Bemerkungen.....	173
3.3. Das Bühnenstück "Taking Sides" von Ronald Harwood.....	173
3.4. Anwendung der verschiedenen Interpretationsansätze.....	178
3.4.1. Filmimmanente Interpretation.....	178
3.4.2. Authentizität.....	183
3.4.2.1. Quellenlage.....	184
3.4.2.2. Forschungsüberblick – Die Furtwängler Rezeption der letzten Jahre.....	185
3.4.2.3. Die Fakten: eine kurze Biographie Wilhelm Furtwänglers.....	189
3.4.2.3.1. Vor 1933.....	189
3.4.2.3.2. Auflehnung – Kompromisse – Anbetung (1933 – 1945)	190
3.4.2.3.2.1. Der Fall Hindemith und seine Konsequenzen (1934 – 1935).....	194
3.4.2.3.2.2. Verfestigung eines nicht ganz einfachen Verhältnisses (1935 – 1938) .	196
3.4.2.3.2.3. Die Zeit während des Zweiten Weltkriegs (1939 – 1945).....	199
3.4.2.3.2.4. Warnungen lassen Furtwängler in die Schweiz fliehen (1944 – 1945)..	201
3.4.2.3.3. Entnazifizierung 1945 – 1947.....	203
3.4.2.3.4. Die Zeit "danach" (1947 – 1954).....	211
3.4.2.3.5. Warum ist Furtwängler nicht emigriert?.....	212
3.4.2.3.6. Abschließende Beurteilung von Furtwänglers Verhalten.....	215
3.4.2.4. Fakten und Fiktion.....	217
3.4.2.4.1. Vergleich der realen mit der fiktiven Verhandlung.....	218
3.4.2.4.2. Historisch-biographischer Ansatz: Wilhelm Furtwängler in Realität und Film	224
3.4.3. Historisch-biographischer Ansatz: István Szabó und der Künstler in der Diktatur.....	226
3.4.4. Historisch-politischer Kontext.....	233
3.4.4.1. Rezeption: Die zeitgenössische Filmkritik.....	233
3.4.4.1.1. Filmkritik in Deutschland.....	234
3.4.4.1.2. Filmkritik in den USA.....	243
3.4.4.1.3. Filmkritik aus historischer Perspektive.....	249
3.4.4.2. Sozio-kultureller Kontext.....	250
3.4.4.2.1. Zeitgenössische Perspektive: Die Darstellung der Nachkriegszeit und der Entnazifizierung.....	250
3.4.4.2.2. Bezug zur aktuellen historischen Forschung: Mitläufertum von Prominenten im Dritten Reich.....	255

3.4.5. Filmhistorischer Kontext.....	259
3.4.5.1. Genrezuordnung.....	259
3.4.5.2. Filmhistorische Traditionslinien	266
3.4.6. Diskursanalytischer Ansatz.....	270
3.4.6.1. Diskurs "Quellenkritik".....	270
3.4.6.2. Diskurs "displacement".....	276
3.5. Abschließende Interpretation des Films "Taking Sides – Der Fall Furtwängler".....	278
4. Fragebogenexperiment: Informationen beeinflussen Filmrezeption	289
4.1. Forschungsfragen und Hypothesen	290
4.2. Methodisches Vorgehen.....	293
4.2.1. Forschungsdesign.....	293
4.2.2. Fragebogen.....	294
4.2.3. Spielfilm.....	295
4.2.4. Hintergrundinformationen.....	296
4.2.5. Durchführung.....	297
4.2.5.1. Pretest.....	298
4.2.5.2. Experiment.....	298
4.3. Darstellung der Ergebnisse.....	299
4.3.1. Zusammensetzung der Gruppe.....	300
4.3.2. Zur Auswahl des Films.....	300
4.3.3. Parteinahme des Films	302
4.3.4. Eigene Parteinahme.....	304
4.3.5. Einschätzung der Authentizität	306
4.3.6. Legitimität des Vergleichs der Verhörmethoden.....	309
4.3.7. Instrumentalisierung klassischer Musik zu Propagandazwecken.....	312
4.3.8. Biographie des Regisseurs	313
4.3.9. Zusammenfassung der Ergebnisse – Überprüfung der Hypothesen.....	315
4.4. Abschließende Bemerkungen.....	318
5. Schlussbetrachtung	320
6. Quellen- und Literaturverzeichnis.....	325
6.1. Quellen.....	325
6.1.1. Audiovisuelle Quellen.....	325
6.1.2. ungedruckte Quellen.....	325
6.1.3. gedruckte Quellen.....	325

6.1.4. Presseartikel.....	326
6.1.4.1. Deutschsprachige Filmkritiken	326
6.1.4.2. US-Amerikanische Filmkritiken.....	329
6.1.4.3. Weitere Presseartikel / Interviews / Leserbriefe.....	330
6.2. Literatur.....	333
6.3. Konsultierte Webseiten.....	348
6.4. Filmographie.....	349
6.4.1. Spielfilme.....	349
6.4.2. Dokumentarfilme.....	349
6.4.3. Interview.....	350
7. Sequenzprotokoll des Films "Taking Sides – Der Fall Furtwängler".....	351
8. Einstellungsprotokolle.....	357
8.1. Vernehmung des Paukisten Schlee (00:17:25 – 0:20:13).....	357
8.2. Major Arnold trifft Oberst Dymshitz (00:21:31 – 00:22:52).....	360
8.3. Nach der ersten Vernehmung Furtwänglers im Vorraum (00:41:17 – 0:43:13).....	362
8.4. Schubert-Konzert (00:45:24 – 0:47:31).....	366
8.5. Major Arnold und Rode am See und im Wald (0:52:25 – 0:59:10).....	367
8.6. Lt Wills trifft Wiesbadener Offizier in US-Club (0:59:18 – 1:00:09).....	375
8.7. 2. Vernehmung Furtwänglers, 1. Thema: Geburtstagstelegramm an Hitler (1:10:48 – 1:13:59).....	377
8.8. Zerschlagen des Taktstocks (1:36:35 – 1:37:47).....	382
9. Inhaltsangabe des Theaterstücks.....	385
10. Fragebogen.....	390
11. Handout.....	391
12. Auswertungstabellen des Experiments.....	392

Verzeichnis der Auswertungstabellen

Tabelle 1 Aufteilung der Gruppen.....	392
Tabelle 2 Bewertung des Films.....	392
Tabelle 3 Bekanntheit des Films.....	392
Tabelle 4 Parteinahme des Films.....	392
Tabelle 5 Eigene Parteinahme.....	393
Tabelle 6 Authentizität des Films.....	393
Tabelle 7 Vergleich der Verhörmethoden.....	393
Tabelle 8 Instrumentalisierung klassischer Musik zu Propagandazwecken.....	393
Tabelle 9 Gefallen an klassischer Musik.....	394
Tabelle 10 Bekanntheit Aufnahmen von Furtwängler.....	394
Tabelle 11 Bekanntheit der Biographie Szabós.....	394
Tabelle 12 Bekanntheit weiterer Filme Szabós.....	394
Tabelle 13 Bekanntheit der Filme "Mephisto" und "Being Julia" von Szabó.....	394
Tabelle 14 Autobiographische Züge bei Gestaltung der Charaktere.....	395
Tabelle 15 Geschlecht der Teilnehmenden.....	395
Tabelle 16 Beurteilung des eigenen Wissens über Nationalsozialismus.....	395
Tabelle 17 Beurteilung des eigenen Wissens über Entnazifizierung.....	395
Tabelle 18 Kreuztabelle "Gruppe * Gefallen an Film".....	396
Tabelle 19 Kreuztabelle "Gruppe * Bekanntheit Film".....	396
Tabelle 20 Kreuztabelle "Gruppe * Parteinahme Film".....	396
Tabelle 21 Kreuztabelle "Gruppe * eigene Meinung".....	397
Tabelle 22 Kreuztabelle "Gruppe * Authentizität Film".....	397
Tabelle 23 Kreuztabelle "Gruppe * Vergleich Verhörmethoden".....	397
Tabelle 24 Kreuztabelle "Gruppe * Instrumentalisierung klassischer Musik".....	398
Tabelle 25 Kreuztabelle "Gruppe * Gefallen an klassischer Musik".....	398
Tabelle 26 Kreuztabelle "Gruppe * Bekanntheit Aufnahmen von Furtwängler".....	398
Tabelle 27 Kreuztabelle "Gruppe * Bekanntheit Biographie Szabó".....	399
Tabelle 28 Kreuztabelle "Gruppe * Bekanntheit anderer Filme Szabós".....	399
Tabelle 29 Kreuztabelle "Gruppe * andere Filme Szabós".....	399
Tabelle 30 Kreuztabelle "Gruppe * Formung Charaktere durch Szabó".....	400

Tabelle 31 Kreuztabelle "Gruppe * Geschlecht"	400
Tabelle 32 Kreuztabelle "Gruppe * Wissen Nationalsozialismus"	400
Tabelle 33 Kreuztabelle "Gruppe * Wissen Entnazifizierung"	401
Tabelle 34 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Gefallen an Film"	401
Tabelle 35 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Parteinahme Film"	402
Tabelle 36 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * eigene Parteinahme"	402
Tabelle 37 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Authentizität Film"	403
Tabelle 38 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Vergleich Verhörmethoden"	403
Tabelle 39 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Instrumentalisierung klass. Musik"	404
Tabelle 40 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Gefallen an Film * Gruppe"	405
Tabelle 41 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Parteinahme Film * Gruppe"	406
Tabelle 42 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * eigene Parteinahme* Gruppe"	407
Tabelle 43 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Authentizität Film * Gruppe"	408
Tabelle 44 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Vergleich Verhörmethoden * Gruppe"	409
Tabelle 45 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Instrumentalisierung klass. Musik * Gruppe"	410
Tabelle 46 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Gefallen an Film"	411
Tabelle 47 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Parteinahme Film"	411
Tabelle 48 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * eigene Parteinahme"	412
Tabelle 49 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Authentizität Film"	412
Tabelle 50 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Vergleich Verhörmethoden"	413
Tabelle 51 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Gefallen an Film * Gruppe"	414
Tabelle 52 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Parteinahme Film * Gruppe"	415
Tabelle 53 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * eigene Parteinahme* Gruppe"	416
Tabelle 54 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Authentizität Film * Gruppe"	417
Tabelle 55 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Vergleich Verhörmethoden * Gruppe"	418
Tabelle 56 Kreuztabelle "Gefallen an klassischer Musik * Instrumentalisierung klassischer Musik"	419

1. Einleitung

Die PISA Studie aus dem Jahr 2000 hat u.a. gezeigt, dass von den deutschen Fünfzehnjährigen knapp die Hälfte außerhalb der Schule, also zum Vergnügen, nicht liest. Ein ähnlich hoher Anteil kann nicht oberhalb des Niveaus von Boulevardzeitungen lesen.¹ Dieses Ergebnis belegt eindeutig, dass wir nicht mehr im Zeitalter der Printmedien leben, sondern in einer von audiovisuellen, digitalen Medien geprägten Zeit. Neben Fernsehen und Kino sind es Internet, Handy, I-Pod, Blackberry etc., die zunächst einmal die Kommunikation – nicht nur der Jugendlichen – bestimmen. Daneben beeinflussen diese Geräte bzw. die medialen Botschaften, die durch sie verbreitet werden können, das Bild von der gegenwärtigen Gesellschaft ebenso wie das der Vergangenheit. "Das macht historische Spielfilme zum Schlüsselmedium des Geschichtsbewußtseins" [Borries, 2007, 187]. Den immens großen Einfluss der Medien auf die öffentliche Wahrnehmung von historischen Ereignissen zeigt eindrucksvoll die Rezeption der TV-Serie "Holocaust", die das deutsche Fernsehen 1979 zum ersten Mal zeigte.² Hier erlebten deutsche Historiker zum ersten Mal, welchen Einfluss audiovisuelle Medien auf die Vermittlung von Geschichte haben können. Filme vermitteln heute zu einem Großteil das in der Gesellschaft verankerte Bild über so unterschiedliche Themen wie die Antike, die Reformation, das Dritte Reich, oder das Arbeiten der Staatssicherheit in der DDR.³ Die – im wörtlichen wie übertragenen Sinn – Bilder dieser Ereignisse sind durch die Spielfilme überformt. Filme beeinflussen das kollektive Gedächtnis von diesen historischen Ereignissen ebenso wie die Erinnerung einzelner. Rein fiktive Handlungsstränge aus Spielfilmen finden sich als angeblich reale Erlebnisse in den Erinnerungen der so genannten Zeitzeugen wieder;⁴ das historisch gesicherte Aussehen einer Person wird von dem Gesicht des Schauspielers abgelöst.

Dieses geschieht, obwohl gerade die Vermittlung von Geschichtsbewusstsein die herausragende Domäne der Geschichtswissenschaft ist. Die Geschichtswissenschaft aber schwieg dazu lange, erst in den letzten Jahren sind immer mehr und immer lautere Stimmen zu hören, die sich von dem Postulat des geschriebenen Wortes lösen und audiovisuelle Medien wie z.B. Filme in den Kanon der historisch relevanten Quellengattungen aufnehmen wollen.⁵ So allmählich scheint sich die

1 Die Ergebnisse der PISA Studie sind nach *Borries, 2007, 187* zitiert.

2 Vgl. u.a. *Bösch, 2007, 4f.*, *Wilke, 2004* und *Brandt, 2003*.

3 Beispielhaft seien hier folgende Spielfilme genannt: für die Antike "Alexander" (R.: Oliver Stone, 2004), für die Reformation "Luther" (R.: Eric Till, 2003), über den Widerstand im Dritten Reich die Filme "Sophie Scholl – Die letzten Tage" (R.: Marc Rothemund, 2005) und "Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat" (R.: Bryan Singer, 2008), für die Arbeit der Stasi "Das Leben der Anderen" (R.: Florian Henckel von Donnersmarck, 2006).

4 Vgl. dazu u.a. *Welzer / Moller / Tschuggnall, 2002* und *Hamilton, 1994*.

5 Vgl. dazu vor allem die neueren Schriften (in alphabetischer Reihenfolge) von *Borries, 2007*, *Kellerhoff, 2006*, *Mettele, 2006*, *Paul, 2006*, *Riederer, 2006*, und *Schwarz, 2008*.

Erkenntnis durchzusetzen, dass eine wissenschaftliche Publikation zwar alle Anforderungen eines kritischen, multiperspektivischen, analytischen, kontextuellen und distanzierten Umgangs mit dem dargestellten Thema und seinen Quellen erfüllt, aber dafür bei einer – grob geschätzten – Auflage von um die 1000 Exemplaren nur Fachpublikum erreicht. Filme, zumal Spielfilme, werden dagegen von einem Massenpublikum angesehen. Diese Tatsache sollte Grund genug sein, sich professionell mit historischen Spielfilmen als einflussreichen Teil der "Historiografie" auseinanderzusetzen.

"Wer die neuere Geschichtstheorie ernst nehmen will, muss die 'Topik' und 'Rhetorik', die 'Machart', 'Medialisierung' und 'Gattungslogik' aller Historiografie, ihren 'Literaturcharakter' oder eben u.U. ihren 'Filmcharakter', viel mehr beachten als bisher."
[Borries, 2007, 208]

Schon der Begriff "Historiographie" bzw. Geschichtsschreibung engt den Gegenstand der Geschichtswissenschaft ein. Er impliziert, dass Geschichte geschrieben wird, und zwar in handschriftlichen oder gedruckten Quellen und Geschichtsdarstellungen – der Ursprung des viel beschworenen Postulats des geschriebenen Wortes. Es wird aber nur noch eine Frage der Zeit sein, bis auch die Fachsprache angemessen auf die veränderten Gegebenheiten der heute multimedialen Kultur reagieren wird und ihre Begrifflichkeiten der Forschungsrealität anpasst.⁶

Dazu gehört, dass das "Werkzeug des Historikers", wie Ahasver von Brandt die historischen Hilfswissenschaften treffend genannt hat, um diejenigen Komponenten erweitert werden muss, die es ermöglichen mit diesen neuen Quellen zu arbeiten. Die historischen Hilfswissenschaften befassen sich mit der Aufbereitung und Erschließung aller für die Geschichtswissenschaft aussagekräftigen Quellen. Ihr klassischer Kanon wurde im 18. Jahrhundert zusammengestellt und hat sich bis heute kaum geändert.⁷ Aber schon in der ersten Ausgabe des "Werkzeug des Historikers" von 1958 stellt Brandt fest, dass dieser Kanon

"selbstverständlich zeitbedingt und subjektiv bedingt, stets abhängig von Standpunkt und Fragestellung der Forschung [ist] [...] Er dient lediglich der praktischen Verständigung über unser Thema, ist auch jederzeit der Erweiterung fähig."⁸

Eine solche Erweiterung wäre die Aufnahme einer "historischen Filmanalyse" in den Kanon der Hilfswissenschaften. Die entsprechenden Methoden müssen nicht neu entwickelt werden, sie

6 Die zunehmende Zahl von Publikationen, die sich mit einem oder mehreren thematisch verwandten historischen Spielfilmen auseinandersetzen, zeigt die wachsende Bedeutung der Medien im aktuellen Forschungsdiskurs. Beispielfhaft sei hier nur auf einige neuere Publikationen über aktuelle Spielfilme verwiesen: *Hake, 2007, Moltke, 2007, Vande Winkel, 2007* und *Wildt, 2008* über "Der Untergang" (R.: Oliver Hirschbiegel, 2004); *Tondera, 2008* über "Sophie Scholl – Die letzten Tage" (R.: Marc Rothemund, 2005); *Lindenberger, 2008, Stein, 2008, Gieseke, 2008* und *Wilke, 2008* über "Das Leben der Anderen" (R.: Florian Henckel von Donnersmarck, 2006).

7 Nach *Brandt, 1992, 11f. und 14.* setzt sich der Kanon aus den folgenden neun Hilfswissenschaften zusammen: Historische Geographie, Chronologie, Genealogie, Allgemeine Quellenkunde, Paläographie, Urkunden- und Aktenlehre, Heraldik, Sphragistik und Numismatik.

8 *Brandt, 1992, 15.* Dieses Zitat aus der 13. Auflage ist übereinstimmend mit der ersten Auflage von 1958. – Brandt fordert im Folgenden die Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften u.a um die Bereiche der "historischen Ikonographie" und "historischen Publizistik" und kritisiert, die "vielfach noch zu einseitig auf das historiographische und Geschäftsschriftgut ausgerichteten quellenkundlichen Hilfswissenschaften".

werden in den Nachbardisziplinen Kulturwissenschaft, Soziologie, Medien-, Literatur- und Filmwissenschaft diskutiert und angewendet. Sie müssen "nur" aus "historiographischer Perspektive" zu einer Vorgehensweise zusammengestellt werden, die möglichst alle von der Geschichtswissenschaft als notwendig erachteten Bereiche abdeckt und trotzdem die notwendige Freiheit lässt, in der auch neue Fragestellungen entwickelt werden können.

Ein solches Vorgehensweise zu erarbeiten ist, das Ziel der vorliegenden Arbeit. Es geht darum, herauszustellen, welche Methoden für die Geschichtswissenschaft ertragreich, arbeitsökonomisch und damit sinnvoll eingesetzt werden sollten, um mit Spielfilmen⁹ als (kultur-) historischen Quellen und Medien der Geschichtsdarstellung arbeiten zu können. Wie muss eine Vorgehensweise für die Filmanalyse aussehen und aufgebaut sein, die den Anforderungen historischer Forschung gerecht wird? Hier ist es unumgänglich, an die bestehenden Methoden der historischen Quellenkritik anzuknüpfen und sie – soweit möglich – auf audiovisuelle Medien zu übertragen. Hierfür ist es notwendig, in einem ersten Schritt zu klären, worin die Schwierigkeiten bestehen, die Historiker mit audiovisuellen Quellen respektive fiktionalen Filmen haben.

In einem zweiten Schritt werden die Methoden der Quellenkritik um Aspekte erweitert, die für die Auseinandersetzung mit audiovisuellen Medien notwendig sind. Dazu ist die Kontextualisierung von Filmen konstitutiv für die Geschichtswissenschaft. Hier wurde ebenfalls in den Nachbardisziplinen "Vorarbeit" geleistet. Ausgewählte Interpretationsansätze werden vorgestellt und auf ihre Eignung im Rahmen einer historischen Filmanalyse überprüft. Danach wird die rein formale Ebene verlassen. Es erfolgt eine praktische Umsetzung der methodischen Überlegungen an einem ganz konkreten Beispiel: Die "Totalanalyse" des Spielfilms "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" (Regie István Szabó, 2001) soll die verschiedenen Arbeitsschritte einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse sichtbar machen.

Dieser Spielfilm wurde gewählt, weil er von außerordentlichem Interesse für Historiker zu sein scheint: Die Handlung ist in der direkten Nachkriegszeit in Deutschland platziert. Sie stellt den historisch verbürgten Fall der Entnazifizierung des Dirigenten Wilhelm Furtwängler dar. Dadurch, dass eine "wahre" Geschichte erzählt wird, kann neben der allgemeinen Filmanalyse auch der Frage nach der historischen Authentizität des Spielfilms, nach der gelungenen Darstellung der historischen

9 Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit wurde sehr bewusst auf fiktionale Filme in so genannter abendfüllender Länge, also Spielfilme eingegrenzt. Alle anderen audiovisuellen Medien (wie z.B. Amateurfilme, Dokumentarfilme, Lehrfilme, Experimentalfilme, Doku-Features etc.) ähneln dem Spielfilm zwar in vielerlei Hinsicht, unterscheiden sich aber in noch größerem Maße. Für das Ziel einen Schritt in Richtung einer Erweiterung der traditionellen Quellenkritik für audiovisuelle Medien zu machen, schien diese Einschränkung sinnvoll zu sein. Gleichwohl soll versucht werden, dass Ergebnis allgemeingültig und gattungs- bzw. genreübergreifend zu präsentieren. Eine spätere Erweiterung auf andere Gattungen wie z.B. Dokumentarfilme ist gewollt und erwünscht. Wie eng verwandt die verschiedenen Gattungen der audiovisuellen Medien sind, zeigt u.a. *Borries, 2007, Mettele, 2006, 288ff.*

Epoche und des historischen Forschungsstands nachgegangen werden. Darüber hinaus hat der Regisseur Szabó den Film bewusst so gestaltet, dass die Handlung multiperspektivisch dargestellt wird. Schon der Titel des Films "Taking Sides" ist hier programmatisch. Er suggeriert, dass es in dem Film gelingen könne, den "Fall Furtwängler" filmisch so zu inszenieren, dass der Zuschauer danach in der Lage ist, sich ein eigenes, möglichst objektives Urteil über ein exemplarisches Künstlerschicksal unter nationalsozialistischer Herrschaft zu bilden. Weiterhin zeigt die erst neuerdings bekannt gewordene politische Vergangenheit des Regisseurs Szabó die Notwendigkeit, ebenfalls auf einer historisch-biographischen Ebene zu arbeiten. Insofern handelt es sich bei diesem Spielfilm sowohl um eine historische Darstellung als auch um eine Quelle, die Aufschluss gibt über das Verhältnis von Künstlern und Gesellschaft im Zeitalter der Diktaturen – dem Thema, das Szabós Leben und Werk geprägt hat. Darüber hinaus wird es sich zeigen, dass der Spielfilm auf einer weiteren, diskursiven Ebene arbeitet: Szabó untersucht die Rolle und den Aussagewert von Quellen und hinterfragt kritisch den Umgang mit ihnen.

Der Spielfilm wurde zunächst im Sinne des Neoformalismus ohne Vorgaben untersucht, um offen für die verschiedensten Aspekte zu sein, die während der Analysearbeit auftreten können. Diese Arbeitsweise ist völlig untypisch für die Praxis, hat aber hier den Vorteil, dass viele Schwierigkeiten und Sackgassen explizit dargestellt werden können. Dies ist ein wichtiger Unterschied der vorliegenden Arbeit zu den Einführungen in die Filmanalyse, die ebenfalls alle Techniken etc. beschreiben und dann für den jeweiligen Interpretationsansatz einen dazu passenden Film auswählen. Im Gegensatz dazu wurde in dieser Arbeit angestrebt alle Ansätze an einem einzigen Spielfilm abzuarbeiten, um so zu zeigen, dass ihre sinnvolle Anwendung entscheidend vom Spielfilm selbst und von der Fragestellung abhängig ist. Als weitere Besonderheit ist zu nennen, dass die langwierige, intensive Phase der Auseinandersetzung mit dem konkreten Film – die Recherche – hier in Worte gefasst worden ist. Dies führt zu einem detaillierten und entsprechend umfangreichen dritten Kapitel. Die sehr ausführliche Darstellung ist im Rahmen dieser Vorgehensweise aber unverzichtbar. Außerdem wird der deskriptive Teil zeigen, dass eine rein cineastische Filmanalyse, die ohne die Einbeziehung der verschiedenen relevanten Kontexte arbeitet, für die (kultur-) historischen Wissenschaften zumeist keine ergiebige Form der Analyse darstellt. Erst die Einbeziehung der Kontexte im zweiten Arbeitsschritt "Recherche" stellt die Ergebnisse der deskriptiven Filmanalyse in aussagefähige Zusammenhänge.

Ausgehend von der These, dass jede Geschichtsdarstellung, ganz besonders aber fiktionale Geschichtsdarstellungen mit Authentizitätsanspruch in aller Regel mehr über die Geschichte ihrer Produktion als über die ihres historischen Gegenstandes aussagt und die Produktionsgeschichte wiederum historisch zu verorten ist, wird im vierten Kapitel die heutige Rezeption des exemplarisch

ausgewählten Films in Form eines Experimentes thematisiert. Dies erschien nicht nur deswegen notwendig, weil zu jeder geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse die Produktions- und Rezeptionsgeschichte gehört, sondern vor allem weil das Erkenntnisinteresse des Regisseurs und seine eigene Verstrickung in ein totalitäres System – in diesem Fall das kommunistische Ungarn in der Stalin-Ära – im Film kunstvoll und systematisch versteckt wird. István Szabó, der von 1957 bis 1963 als informeller Mitarbeiter für den ungarischen Inlandsgeheimdienst gearbeitet hat, spaltet die Verarbeitung seiner eigenen Biographie in zwei Charaktere, zum einen in die Randfigur des für die Gestapo tätigen Orchestermusikers Rode und zum anderen in die Hauptfigur Furtwängler, die die letztlich tragische Verstrickung eines Künstlers in ein totalitäres System zeigt, der dabei um die Wahrung seiner moralischen Integrität bemüht ist. Diese Interpretation wird im Film aber immer wieder vor allem durch den US-amerikanischen Entnazifizierungsoffizier in Frage gestellt. Um die Problematik der filmischen Konstruktion einerseits und Rekonstruktion des Films durch aktive Rezipienten bzw. Historiker zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen andererseits zu verdeutlichen, ist das vierte Kapitel dieser schwierigen Frage gewidmet. Dabei wird die These vertreten, dass die Frage nach der historischen Relevanz von Geschichtsbildern in Filmen ohne Rezeptionsanalyse nicht beantwortet werden kann.

Die verbreitete Annahme, dass jede Interpretation durch das Verteilen von bestimmter Information gelenkt werden kann, wurde in diesem wissenschaftlichen Experiment speziell zum Untersuchungsgegenstand hinterfragt. Es werden vier Hypothesen formuliert, die diese Forschungsfrage präziser eingrenzen. Im Rahmen des Experiments wurde der hier analysierte Spielfilm 234 Studierenden gezeigt, die zuvor in zwei Gruppen aufgeteilt wurden. Nur eine Gruppe erhielt vor der Filmvorführung Informationen über die Biographie des Dirigenten Wilhelm Furtwängler und über die des Regisseurs István Szabó, der – wie bereits ausgeführt – in diesem Film autobiographische Erfahrungen verarbeitet und um Verständnis für seine Taten als junger Mann wirbt. Nach der Filmvorführung wurde an beide Gruppen ein identischer Fragebogen verteilt. Die Auswertung der Antworten soll Aufschluss geben, in welchem Ausmaß historische Kenntnisse die Bewertung dieses Spielfilms beeinflussen und welche Interpretationsansätze dagegen schon ohne die genannten speziellen Kenntnisse nach dem ersten Sehen des Films nachvollzogen werden können. Die Ergebnisse zeigen, dass diese Informationen die Teilnehmenden nur in Bezug auf einzelne Elemente in die Lage versetzt haben, den Film zu durchschauen. Audiovisuelle Medien sind komplex. Gerade Spielfilme – dies zeigt das Experiment – müssen mehrfach gesehen werden, um mögliche Interpretationsansätze zu erkennen.

Die Lehre vom Umgang mit audiovisuellen Medien als Massenprodukten des 20. Jahrhunderts wird immer wichtiger werden, und deshalb das Lernen des "Lesens" dieser Quellen zu einer

Basisqualifikation des 21. Jahrhunderts. Die schon seit längerem viel diskutierte Medienkompetenz wird auch in den Bereich der kulturhistorischen Forschung einziehen, denn:

"Man kann nicht über materielle Aspekte des Lebens im 20. Jahrhundert arbeiten, ohne das Kino zu berücksichtigen. Auf dieser Ebene werden die Widerstände letztlich nachlassen, und der Film wird eines Tages zu den bedeutenden Quellen der zeitgenössischen Geschichte zählen." [Sorlin, 1997, 286]

Sorlin spricht am Ende der 1990er Jahre nur vom Kino, schon heute, kaum zehn Jahre später ist es das "Heimkino", in dem der Film von DVD mit Hilfe eines Beamers an die eigene (Wohn-) Zimmerwand projiziert wird, welches Kino und Fernsehen in seiner Bedeutung abzulösen scheint. Was als Konstante bleibt ist das audiovisuelle Medium, und dies gilt es zu verstehen.

1.1. Medienkulturgeschichte: Audiovisuelle Medien als kulturhistorische Quellen

In den 1980er Jahren wurde auch in den Geschichtswissenschaften der so genannte "cultural turn" angestoßen, der u.a. zur "Neuen Kulturgeschichte" führte und eine Pluralität der methodischen Zugriffe mit sich brachte. Die "Neue Kulturgeschichte" versteht sich daher als eine Betrachtungsweise, die für die Untersuchung verschiedenster Themen und Gegenstände eingesetzt werden kann.

In diesem Sinne wurden in der Kulturgeschichte "erst unlängst" [Tschopp / Weber, 2007, 13] verschiedene neue Teilgebiete erschlossen, u.a. die hier relevante kulturhistorische Medien- und Kommunikationsforschung.¹⁰ Das Interesse an der Medien- und Kommunikationsforschung hängt sicherlich eng mit der Popularität der sozialwissenschaftlich orientierten Medien- und Kommunikationsforschung zusammen und wird durch den Wandel zur Informationsgesellschaft, in der Medien eine herausragende Bedeutung haben, unterstützt. Das Erkenntnisinteresse ist hier aber ein anderes. Es ist nicht die bei der sozialwissenschaftlich orientierten Medien- und Kommunikationswissenschaft dominierende Frage nach der aktuellen Nutzung dieser Techniken, die hier im Vordergrund steht. Stattdessen werden "historisch angemessenere, der Vielfalt und dem Eigenwert der Phänomene gerechter werdende Interpretationen erarbeitet" [Tschopp / Weber, 2007, 14]. Dabei hat der Bereich von Kommunikation und Medien eine äußerst wichtige Bedeutung für die Kulturgeschichte, da sie durch die Herstellung, Organisation, Speicherung und Vermittlung von

¹⁰ Filmgeschichte als Teil der Kulturgeschichte hat sich schon etabliert. Vor allem durch Forschungen über die Stummfilmzeit, die sich mit dem Wandel der visuellen Kultur, dem damaligen Vorführorten und seinem Publikum beschäftigen, vgl. die aktuellen Literaturhinweise bei Schwarz, 2008. Die hier anzutreffende Vielfalt, Qualität und Detailliertheit überrascht nicht, "it is much easier to integrate the study of film into a broader story when there is a smaller body of films and a less developed institutional culture" (Schwarz, 2008, 201). In den letzten Jahren nahm die Anzahl der Studien über neuere Epochen der Filmgeschichte zu. "In effect, this history 'of film' is methodologically indistinguishable at times from cultural and social history, although at its best it connects an interest in the specificity of film as a form with these contexts" (Schwarz, 2008, 201).

Sinn und Bedeutung das Innerste einer Kultur regeln. In der Forschungspraxis wird in der Kulturgeschichte ein Ausgleich zwischen Kommunikations- und Einzelmediengeschichte angestrebt. Die medialen und kulturellen Praktiken werden in ihrer historischen Entwicklung, gegenseitigen Beeinflussung und gesellschaftlichen Vernetzung und Wirkung mit dem Ziel untersucht, wie Kulturen ihre jeweiligen Medien formen und die Kulturen selbst wiederum durch die Medien geformt werden. Mediengeschichte wird also als Medienkulturgeschichte verstanden.¹¹

Aber was sind eigentlich "Medien"? Die Kulturgeschichte arbeitet mit einem sehr weit gefassten Medienbegriff, der nicht nur die typischen Kommunikationsmedien wie Kino, Fernsehen, Radio, Zeitung etc., sondern auch z.B. technische Medien wie die Schreibmaschine, aber auch die Schrift oder die gesprochene Sprache einbezieht.

Mit diesem weiten Medienbegriff einher geht eine Vielfalt von Quellen, die die Kulturhistoriker vor methodische Probleme stellt. Sie müssen nicht nur den adäquaten Umgang mit den traditionellen, meist schriftlichen Quellen beherrschen, sondern auch darüber hinaus "neue" Quellen deuten und sind dafür auf die Ansätze benachbarter Disziplinen angewiesen. Die besondere methodische Herausforderung für die Kulturgeschichte besteht nicht nur darin, die mit einem erweiterten Quellenbegriff einhergehenden Probleme zu lösen, sondern auch im Postulat, geschichtliches Handeln als wert- und sinngelitetes zu verstehen. Bedeutung werde zuallererst, wenn auch keinesfalls allein, durch gesprochene Sprache erzeugt, d.h. dass besonders die Sprache als zentrales Instrument der Kommunikation große Relevanz gewinnt. In den Fokus der methodischen Reflexion geraten jetzt auch die bisher eher vernachlässigten bildlichen Quellen.¹²

Ein methodisch problembewusster Umgang mit den geschichtlichen Zeugnissen bedeutet, dass die anzuwendende Methode abhängig ist von der jeweiligen Form der vorliegenden Quelle oder dem Medienformat der jeweiligen Geschichtsdarstellung. Die Form, also der "Überlieferungsträger" [Tschopp / Weber, 2007, 84] und seine technologische und soziale Rahmung, hat einen determinierenden Einfluss auf den Inhalt und auf die Bedingungen seiner Rezeption. Dieses gilt es in die Quellenkritik und Historiographiegeschichte mit einzubeziehen. Daher ist es unabdinglich, die Funktionsweisen dieser neuen Medienformate zu kennen und dieses Wissen in die (kultur-) historische Forschungspraxis aufzunehmen.

11 Vgl. dazu als Abgrenzung die Definition von Medienkulturwissenschaft wie sie *Bohnenkamp / Schneider, 2005, 43f.* vornehmen: Diese bestehe im Kern aus den Forschungsfeldern Medientexte, Medientheorien und Mediengeschichte. "Das Erkenntnisinteresse der Medienkulturwissenschaft richtet sich, wenn sie mediale Praktiken untersucht, auf Fragen danach, inwiefern solche Praktiken Kulturen und ihre Vergleichbarkeit herstellen und konstitutiv für kulturelle Kommunikation sind. Sie untersucht, wie Medien als Bedingungen für Zusammenhänge zwischen Zeichen, Technik, Mensch und Gesellschaft, für historische Abläufe und bestimmte Texte operieren. [...] Nicht nur der Medien-, sondern auch der Kulturenvergleich steht so im Zentrum der Medienkulturwissenschaft."

12 Vgl. *Tschopp / Weber, 2007, 83.*

Das heißt für die Medienkulturgeschichte, dass zunächst einmal grundsätzlich geklärt sein muss, wie ein Kommunikationsprozess erfolgt. Auf der Suche nach einer möglichen Erklärung hat Harold D. Lasswell in den 1940er Jahren für die Analyse von Massenkommunikation und Propaganda einen Ansatz erarbeitet, der über dieses Ziel hinaus eine allgemeine Aussagekraft besitzt und auch heute noch eine gewisse Gültigkeit hat. In der so genannten Lasswell-Formel wird äußerst präzise zusammengefasst, welches die Grundelemente eines Kommunikationsprozesses sind: "Who says what in which channel to whom with what effect?" Mit dieser Frage wurde ein erstes Ordnungsprinzip zur Beschreibung des Kommunikationsprozesses geschaffen. Gerhard Maletzke hat dann in den 1960er Jahren ein Modell entwickelt, in dem zwischen der individuellen Kommunikation und der Massenkommunikation unterschieden wird. Als Kennzeichen der individuellen Kommunikation nennt Maletzke die persönliche Beziehung und die "face-to-face" Kommunikation, die wechselseitig, direkt und privat erfolgt. Dagegen richtet sich Massenkommunikation an ein disperses Publikum und erfolgt mit Hilfe von technischen Verbreitungsmitteln einseitig, indirekt und öffentlich.

Die Medienwirkungsforschung konstituierte sich mit einem Modell, das von einer direkten, unvermittelten und monokausalen Wirkung von Massenmedien auf seine Rezipienten ausgeht. Dieses so genannte Stimulus-Response-Modell gilt heute als überholt, vor allem weil dieser Ansatz verkennt, dass

"die Aneignung medialer Texte seitens von Rezipierenden ein komplexer soziokultureller lokalisierter Vorgang ist, dem behavioristische Konzepte nicht gerecht werden können."
[Hepp, 2004, 110]

Ebenso ist aber auch der Uses-and-Gratifikation-Approach kritisch zu betrachten. Hier wird dem Rezipienten zwar insofern eine aktive Rolle zugesprochen, als dass er die Medien aufgrund seiner Bedürfnisse individuell nutzt. Die Frage lautet nun nicht mehr, was die Medien mit den Menschen machen, sondern was die Menschen mit den Medien machen. In diesem Modell wird aber vergessen, dass der Mensch nicht nur ein individuelles Wesen ist, sondern auch ein soziales. Die Kritik an diesem Ansatz rührt daher, dass die Wirkung, die die soziokulturelle Situierung des Rezipienten auf dessen individuelle Mediennutzung hat, übersehen wird.

Das Decoding / Encoding-Modell von Stuart Hall aus den 1980er Jahren beschreibt die einzelnen Handlungsschritte des Kommunikationsprozesses:¹³ Die Aussage wird durch den Sender verschlüsselt (Encoding), diese Verschlüsselung muss der Empfänger wieder entschlüsseln (Decoding). Dieser Prozess verläuft aber nicht linear. In der Übermittlung können Störungen auftreten, die das richtige Entschlüsseln be- oder sogar verhindern können. Die Rolle des Empfängers wird in diesem Modell hervorgehoben, indem angenommen wird, dass der Empfänger

¹³ Vgl. Hepp, 2004, 112ff. und Mikos, 2003, 272ff.

den Text (oder den Film oder das Buch etc.) nicht passiv konsumiert, sondern aktiv an der Gestaltung seiner Aussage beteiligt ist. Der kulturelle Hintergrund des Empfängers kann dabei erklären, warum bestimmte Lesarten des Textes gegenüber anderen bevorzugt werden. Oder anders gesagt: stimmen die kulturellen Konventionen und Codes bei Produzent und Rezipient überein, besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass die bevorzugte Lesart des Textes erkannt und decodiert wird. Trotz aller Kritik, die diesem Ansatz entgegen gebracht wird, gilt dieses Modell als wichtiger Meilenstein einer Medienkulturgeschichte, da hier die Rolle der Kultur im Kommunikationsprozess der Massenmedien definiert wird.

Eine Art historisches Medienwirkungsmodell hat Roger Chartier im Rahmen seiner Forschungen zur Geschichte des Lesens und des Buches erarbeitet.¹⁴ Bei der Untersuchung von Lektürepraktiken konnte Chartier immer wieder zeigen, wie unterschiedlich die Rezipienten den Inhalt ihrer Lektüre je nach Zeit, Ort, sozialem und situativen Kontext bewerteten und ihm somit Sinn gaben. Diese Vielfalt der Nutzungen, ihr unterschiedliches Begreifen und die daraus entstandenen vielfältigen Sinnproduktionen sind zwar bestimmten Regeln unterworfen, können aber keineswegs normativ erzwungen werden. Die so entstandene Sicht einer bestimmten sozialen Gruppe auf ein bestimmtes Problem, einen Kontext oder Sachverhalt nennt Chartier "Repräsentation". Um diese Repräsentationen wird zwischen verschiedenen sozialen Gruppen gekämpft, jede Gruppe versucht ihre Sicht der Dinge gegen andere Sichten durchzusetzen. Diese theoretischen Überlegungen Chartiers können auf andere Medien und andere historische Kontexte übertragen werden.

1.2. Spielfilme als kulturhistorische Quellen

Die "Neue Kulturgeschichte" geht, wie bereits ausgeführt, von einem weitem Medienbegriff aus. Dieser muss im Folgenden stark eingegrenzt werden.¹⁵ Statt "Verständigungssysteme aller Art" zu untersuchen, sollen hier nur audiovisuelle Medien im Mittelpunkt stehen. Aber diese Einschränkung reicht nicht aus. Auch der Bereich der audiovisuellen Medien umfasst eine große Menge von Filmgattungen und -genres, die zusätzlich für eine sinnvolle Untersuchung weiter eingegrenzt werden müssen. Statt für audiovisuelle Medien allgemein, soll in dieser Arbeit daher nur auf fiktionale Filme mit Authentizitätsanspruch in abendfüllender Länge Bezug genommen werden. An ihrem Beispiel soll gezeigt werden, wie eine entsprechende Quellenkritik auszusehen hat. Dieses wird in Kapitel 2 auf einer methodischen Ebene vorgestellt und dann im darauf folgenden Kapitel 3 exemplarisch für einen Spielfilm durchgeführt. Dazu muss aber in einem ersten Schritt geklärt

¹⁴ Vgl. Chartier, 1989.

¹⁵ Für Beispiele wie der Begriff "Medien" für einzelne Forschungs- bzw. Interessensbereiche enger gefasst werden kann vgl. Vollbrecht, 2005.

werden, inwiefern Spielfilme überhaupt schon als kulturhistorische Quellen anerkannt sind und wie sich Geschichte in Spielfilmen "versteckt" bzw. "(wieder-) gefunden" werden kann.

1.2.1. Die kulturhistorische Relevanz von Spielfilmen – Ein kurzer Überblick über eine andauernde Diskussion

Boleslaw Matuszewski hat bereits 1898 die Möglichkeit betont, dass der Film in der Lage sei, die Geschichte festzuhalten. Der Film besitze die Merkmale der Echtheit, der Genauigkeit und der Präzision, der Filmapparat könne überall aufgestellt werden und so Ereignisse für die Zukunft mechanisch und somit unbeeinflusst dokumentieren.¹⁶ Diese Meinung wird heute nicht mehr vertreten. Ebenso wie Fotografien bilden Filme aufgrund der Beschränktheit des Filmstreifens selber nur einen Teil der Realität ab und diesen nicht einmal objektiv, sondern in genau der Art und Weise, wie die Kamera vom Kameramann platziert wird, der diesen Platz mehr oder weniger bewusst aus filmästhetischen oder praktischen Erwägungen heraus ausgewählt hat, aber nicht weil das Ereignis möglichst objektiv aufgenommen werden sollte. Die Einsicht in die Konstruktivität jeder Quellengattung und jeder Geschichtsdarstellung erfolgte erst im Zuge des "linguistic turn" am Ende des 20. Jahrhunderts, die eine entsprechende Aufwertung audiovisueller Quellen und Geschichtsdarstellungen zum legitimen Forschungsgegenstand der Geschichtswissenschaft zur Folge hatte.

In der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg wurde der Film als historische Quelle von der Historikerkunft konsequent abgelehnt. Historisches Wissen liege in den schriftlichen Quellen und nirgendwo anders, war der allgemeine Konsens.¹⁷ Die Gründe hierfür sind in den historischen Wissenschaften selbst zu suchen. Ihr Ursprung liegt im neuhumanistischen und idealistischen Wissenschaftsverständnis des frühen 19. Jahrhunderts. Als der Film gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfunden wurde, waren Instrumentarium und Methoden des Faches "Geschichte" voll etabliert. Es sollte eine objektive Geschichte dargestellt werden und als Quellen wurden hierfür schriftliche Dokumente herangezogen. Das Postulat der höheren Glaubwürdigkeit des gedruckten und geschriebenen Wortes ist heute noch existent. Darüber hinaus verunsicherte die um Objektivität bemühten Historiker sowohl der "starke ideologische Gehalt der Bilder" [Sorlin, 1997, 282] als auch die Fähigkeit, sehr einfach, schnell und effektiv emotionsgeladene Botschaften zu vermitteln. Das fehlende Wissen für den adäquaten Umgang mit diesem neuen Medium tat sein Übriges hinzu.¹⁸

16 Vgl. Schwarz, 2008, 199; Riederer, 2003a, 92 und Aurich, 1995.

17 Ausnahmen bestätigen die Regel: Hinweise hierzu bei Bucher, 1988, 499, Anm. 7 oder Aurich, 1995, 117, Anm. 7.

18 Vgl. u.a. Riederer, 2003a, 89f.

Während Siegfried Kracauer schon 1947 in den USA eine heute allerdings umstrittene Untersuchung über die Aussagekraft von Spielfilmen zu Fragen der Mentalitäten und Dispositionen der deutschen Gesellschaft der Weimarer Republik vorlegte¹⁹, musste Fritz Terveen Mitte der 1950er Jahre in Deutschland die Diskussion um den Quellenwert von Filmen überhaupt erst einmal neu anregen.²⁰ Terveen sah Filme als Dokumente, die Ereignisse authentisch wiedergeben. Sie seien für die historische Forschung nur als ergänzendes Material oder veranschaulichendes Abbild einer Person, eines Ereignisses oder einer ganzen Epoche relevant. Spielfilme schloss Terveen allerdings als historische Quellen von Beginn an kategorisch mit der Begründung aus, ihre Produzenten hätten kein historisches Interesse an der filmischen Bearbeitung ihrer Themen.

In der aus diesem Vorstoß entfachten Diskussion wurde versucht, Terveens Vorschläge auf den Spielfilm anzupassen. Muth sah die Möglichkeit, "Geschichte" im Film zu verkaufen und hob den Einfluss von Film und Fernsehen gerade bei den "Volksschichten" hervor.²¹ Er plädierte dafür, dass die historische Zunft sich hier ein Gebiet nicht von den Filmemachern abnehmen lassen dürfe. Leider vererbte diese Diskussion gegen Ende der 1950er Jahre bevor sie wirklich begonnen hatte.

Erst in den 1970er Jahren wurde das Thema "Film als historische Quelle" wiederbelebt. Film wurde in den folgenden Jahren grundsätzlich als Mittel der Darstellung von Vergangenheit und als "historisches Belegmaterial" [Aurich, 1995, 116] anerkannt. Fledelius erstellte für eine geschichtsdidaktische Tagung 1977 eine Liste mit neun Punkten, "in welcher Weise Spielfilm tatsächlich als Geschichtsquelle in Betracht kommen kann" [Fledelius, 1979, 299] und betonte, dass ein Film, je trivialer er sei, desto unmittelbarer die erkannten und unerkannten soziopsychologischen Grundstrukturen widergespiegelt werden würden. Die generelle Wirkungsmacht des Films wird konstatiert und zum Teil werden sogar die Vorteile einer Veranschaulichung historischer Ereignisse hervorgehoben. Dabei sei jedoch zu beachten, dass die Dokumentation eines Ereignisses im Spielfilm immer nur das Beiwerk der spielerischen Handlung sei und der dramaturgischen Gestaltung des Films unterliege.²²

Die Akzeptanz des Films als historische Quelle trat erst in den Folgejahren ein.²³ Sie wurde vor allem durch die Arbeiten von Marc Ferro initiiert und danach in Deutschland in den 1980er Jahren

19 Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a.M. 1984. Die Originalausgabe erschien 1947 in Princeton unter dem Titel "From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film". Die erste vollständige Übersetzung ins Deutsche erschien erst 1979.

20 Vgl. Terveen, 1955 und 1956.

21 Vgl. Muth, 1955.

22 So z.B. Bucher, 1988, 518, der den "Film als Illustrationsmittel" sieht.

23 Eine detaillierte Darstellung der Entwicklung der Akzeptanz der (audiovisuellen) Medien in der deutschen Geschichtswissenschaft seit 1970 gibt Paul, 2006.

"getestet"²⁴.²⁵ Es entstand eine Diskussion um den unterschiedlichen Wert und eine damit unterschiedliche Aussagekraft von Filmdokumenten, Dokumentarfilmen und Spielfilmen. In Verlauf dieser Diskussion wuchs die Erkenntnis, dass kein Film objektiv ist und nie die "Wahrheit" wiedergeben kann und dass stattdessen alle Filme nur einen Ausschnitt der Welt zeigen und immer inszeniert sind. Der Realitätsbezug eines Dokumentarfilms ist daher genauso zu hinterfragen wie der eines Spielfilms.²⁶

Der Anschluss an die seit Jahrzehnten im angelsächsischen Raum geführte Diskussion über die historischen Aspekte der "visual culture" ist aber auch heute in Deutschland noch nicht gelungen.²⁷ Noch 2001 beklagt Gerhard Paul die mangelnde Auseinandersetzung der Historiker mit dem Bild in all seinen medialen Formen, also als Fotografie, Film oder in Form der neuen elektronischen Medien. Es seien immer noch

"Außenseiter', 'Quereinsteiger' oder 'Praktiker' aus der Geschichtsdidaktik und der Museumsarbeit, welche die Defizite eines textverliebten historischen Quellenverständnisses formulieren und Änderungen anmahnen, nicht die 'großen Namen' der Zunft." [Paul, 2001, 79]

Und auch Joachim Wendorf [2002, 449] konstatiert 2002 im Band "Quellen" des "Aufriß der Historischen Wissenschaften" zum Thema Film, dass sich Historiker mit dieser Quelle eher "zögerlich" beschäftigen würden. Die Situation ist im Begriff sich zu ändern. So kann Paul 2006 feststellen, dass jetzt auch von den Historikern eine Schule des Sehens und der kritisch-ikonographischen Interpretation gefordert werde.²⁸

Im Zuge des Trends, sich innerhalb der deutschen Geschichtswissenschaft verstärkt der Untersuchung von Geschichtsbildern, von Deutungsmustern der Geschichte und von Formen der Erinnerungspolitik zuzuwenden, schein langsam – so Paul – auch das Bewusstsein für die

24 Vgl. *Aurich, 1995, 116* und die hier in Anm. 6 genannten Untersuchungen.

25 Immerhin hatte der Historikertag 1988 erstmals eine Sektion, die sich mit dem "Film als historische Quelle" befasste. In dieser Sektion wurde u.a. die Edition aller derzeit verfügbaren audiovisuellen Dokumente zur Geschichte des 17. Juni 1953 vorgestellt (vgl. hierzu *Wendorf/Lina, 1987*). Durch dieses Projekt wird deutlich, dass der Schwerpunkt bei der Beschäftigung mit Filmen als historische Quellen immer noch auf der schon von Matuszewski 1898 vertretenen Sichtweise bezüglich dieses Themas liegt: Filme seien ein weiteres, qualitativ überlegenes Dokumentationsmittel historischer Ereignisse. – Wie schwer der Stand dieses neuen Themenkomplexes innerhalb der etablierten historischen Wissenschaften war, lässt sich nur erahnen, z.B. durch die Tatsache, dass von der von Klaus-Peter Heß erstellten Bibliographie "Film und Geschichte" nur Teil 1 "Der Film als Quelle für den Historiker" erschienen ist, trotz der Ankündigung, einen zweiten, dritten und vierten Teil zu den Themen "Film und Archiv", "Film als Unterrichtsmittel für den Historiker" und "Filmeinzelnanalysen unter historischen Gesichtspunkten" folgen zu lassen. Vgl. *Heß, 1986, 27*.

26 Vgl. hierzu vor allem *Bösch, 1999* und *Mettele, 2006, 288ff.*

27 In den USA hat sich die Film- / Kinogeschichtsschreibung seit den 1960er Jahren entwickelt. Die Öffnung der Archive der großen Produktionsfirmen hat hierzu entscheidend beigetragen. In den folgenden Jahren wurden die "Grundlagen zu einer systematischen Erforschung des Kontextes, in dem sich das Kino entwickelte, gelegt – der technischen, finanziellen und menschlichen Vorgaben, der Beziehung zwischen Produzenten und Filmemachern und schließlich des Publikumsgeschmacks", *Sorlin, 1997, 278*. Sorlin führt als Beispiel u.a. *Bordwell / Thompson / Staiger, 1985* an.

28 Vgl. *Paul, 2006, 7*. Auch *Riederer, 2006, 98* sieht diese Veränderung.

erinnerungs- und deutungsstrukturierende Funktion von Bildern und damit auch Filmen zu wachsen.²⁹ Politik und gesellschaftlich relevante Themen werden heutzutage durch Medien transportiert. Allein diese Tatsache sollte genügen, dass Medien und insbesondere Spielfilme als Quellen für die Untersuchung zeitgenössischer bzw. derzeitiger Themen herangezogen werden. Den Historikern, die sich in Zeiten von Internet und Email allein auf das geschriebene und gedruckte (in Archiven gesammelte) Wort verlassen wollen, entgeht so eine spezielle Art der Sicht auf die Welt und damit auf ihren Untersuchungsgegenstand.

Immer wieder hervorgebrachte Kritikpunkte im Umgang mit dem Film als historische Quelle sind, dass die Filme nicht frei von tendenziellen und subjektiven Einflüssen seien. Dies ist ein Argument, das schon Droysen für die Arbeit mit Textdokumenten außer Kraft gesetzt hat, da er darauf hinweist, dass man eine Quelle gleich welcher Art nie für sich alleine verwenden sollte, da grundsätzlich immer die Gefahr der Verfälschung oder Manipulation bestehe.³⁰ Ein anderer Aspekt, der es einigen Historikern schwer macht, sich mit audiovisuellen Quellen im Allgemeinen und Spielfilmen im Besonderen anzufreunden, liegt in der Charakteristik des Mediums selbst:

"Ein Spielfilm berührt nicht nur den Verstand, die Wirkung seiner Bilder liegt vor allem im Gefühlsmäßigen, im Unbewussten." [Riederer, 2006, 102]

Da auf diese Weise Emotionen erzeugt werden, müssen diese auch erkannt, beschrieben und dann bewertet werden.

Spielfilme werden heute allgemein als Überrestquellen gesehen, auch wenn sie Elemente enthalten, die eine Zuordnung als Traditionsquelle ebenso zulassen würden.³¹ Sie sind – aus der Sicht eines Historikers gesprochen – zweckfrei entstanden, unmittelbar vorhanden und verfolgt in ihrer Entstehung nicht den Zweck des historischen Unterrichts der Zeitgenossen, sondern sind kommerziell entstanden, und haben einen direkten Gegenwartsbezug, nämlich primär den der Unterhaltung ihres (zeitgenössischen) Publikums. Aber ebenso wie Literatur, kann auch ein Spielfilm aufgrund einer entsprechenden Fragestellung zu einer Traditionsquelle werden.³²

29 Vgl. *Paul, 2001, 80*. *Hickethier, 1999, 159 – 163* gibt einen kurzen Überblick über die Entwicklung und die verschiedenen Schwerpunkte der Filmgeschichtsschreibung in Deutschland der letzten Jahrzehnte, indem er die wichtigsten erschienenen Bücher vorstellt. Dabei geht er auch auf Konzepte und Theorien ein, insbesondere auf die "New Film History".

30 Vgl. *Gröschl, 1997, 19 – 40*, vgl. auch *Riederer, 2003, 89f.*, der noch weitere (Schein-) Argumente auflistet, die gegen die Nutzung von Filmen als historische Quellen ins Feld geführt werden, und *Sorlin, 1997, 282ff.*, der ebenfalls diese und weitere Kritikpunkte entkräftet.

31 Vgl. *Riederer, 2003a, 89*, *Wendorf, 2002, 452* und auch *Gröschl, 1997, 19ff.*

32 Hierzu nennt *Sorlin, 1997, 285* folgendes Beispiel: "[...] es gibt einen Bereich des Ungefähren im historischen Gebrauch filmischer Quellen. Filme haben zum Zeitpunkt ihrer Herstellung ein erklärtes Ziel, das nicht unbedingt und sogar selten darin besteht, eine Technik oder eine soziale Beziehung zu veranschaulichen [...] Wenn man, statt sich mit der auf den ersten Blick erkennbaren Ideologie aufzuhalten, diese Filme als Dokumente befragt, kann man die Entwicklung der Technik über zwei Jahrzehnte beobachten." Als Beispiel werden drei Filme genannt, die sich in ihrer Story mit Bergbau beschäftigen, die aber eigentlich als Propagandafilme für die jeweilige Wirtschaftsform gedacht waren.

Trotzdem fügen sich Filme nicht in das "Raster der klassischen historischen Quellenkritik", sondern entziehen sich "einer eingängigen disziplinär ausgeprägten Kategorisierung" [Riederer, 2006, 101]. In dieser Arbeit geht es darum, Grundlagen für eine solche Kategorisierung zu präsentieren.

1.2.2. Geschichte im Spielfilm

Wird ein Spielfilm als historische Quelle oder als Geschichtsdarstellung thematisiert, muss die Authentizität von Filmen hinterfragt und ihre "vermeintliche Genauigkeit, Präzision und Echtheit kritisch überprüft" [Riederer, 2003a, 88] werden. In diese Frage eingebettet ist die Frage, wie sich Geschichte im Spielfilm überhaupt wiederfindet. Dies ist eine der zentralen Fragen in der Diskussion um den Quellenwert von Spielfilmen.³³ Hier ist es akzeptierte Meinung, dass es einen unmittelbaren Ausdruck von Geschichte in keinem Medium geben kann. Es erfolgt immer nur eine Annäherung an die Vergangenheit. Sie wird nicht durch die Wiedergabe des Vergangenen erreicht, sondern durch die Konstruktion einer Aussage über die Vergangenheit, die aber so nie stattgefunden hat.³⁴ Da bewegte Bilder künstlich hergestellt werden, wird das Illusionäre dieses Mediums stärker wahrgenommen als im traditionellen Medium der Schriftlichkeit.

In jedem Medium kann die Vergangenheit unterschiedlich konstruiert werden. Im Falle des Films unterscheidet Rother zwischen der Geschichtsdarstellung, die – meist als Historienfilm – in ihrer Fiktion auch das Bild einer vergangenen Epoche malen möchte, und Filmen, die über ihre Entstehungszeit Auskunft geben können, und zwar unabhängig von ihren Themen.³⁵

Kracauer grenzt den Begriff des "Historienfilms" noch weiter ein. Er beschränkt seine Aussagen auf Filme, die nicht die "vor-filmische Zeit" darstellen, sondern diejenige Vergangenheit, in der sich das Medium Film entwickelt habe und bis heute weiterentwickelt. "Historienfilme" haben daher nach Kracauer den Nachteil, dass sie mit Hilfe von Kostümen, Dekoration etc. die Zeit, in der der Film produziert wird, überdecken müssen. Nichtsdestotrotz haben sie auf einer anderen Ebene einen historischen Quellenwert. Sie spiegeln die zeitgenössische Vorstellung der verfilmten historischen Epoche wider und sind somit Teil der Erinnerungskultur bzw. auch ggf. der Popularisierung historischer Forschung.

33 Der Quellenwert von audiovisuellen Medien im Allgemeinen ist eine andere Diskussion. Diese wird zwar immer im Zusammenhang mit der Frage, inwiefern Spielfilme historische Quellen sind, genannt, aber meistens wird hier eine andere Gruppe von audiovisuellen Quellen angesprochen: Filme, die dokumentarischen Charakter haben. Dies sind so unterschiedliche Gattungen wie Nachrichtensendungen, Magazine, Dokumentarfilme, Lehrfilme, aber auch Amateurfilme. Sehr vereinfachend gesagt wollen diese Filme Realität zeigen bzw. eine bestimmte Sicht auf ein bestimmtes Thema der Gegenwart oder Vergangenheit vermitteln. Der Blickwinkel, mit dem dies gezeigt wird, kann sehr wohl ein um Objektivität bemühter sein, er kann aber auch sehr bewusst versuchen, den Zuschauer in seinem Meinungsbildungsprozess zu lenken, sei es durch die Auswahl der Themen, der Bilder oder durch den darüber gesprochenen Kommentar. Vgl. z.B. *Bösch, 1999* über historische Dokumentarfilme oder *Gröschl, 1997* über Wochenschauen in den Jahren 1945 – 1949.

34 Vgl. *Buchschwenter / Tillner, 1994, 311*, *Landy, 2001, 13*, *Karl, 2002, 36* und *Rosenstone, 1991*.

35 Vgl. *Rother, 1997*. Weitere Kategorisierungen u.a. bei *Ferro, 1991*.

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Ähnlichkeit des Historienfilms mit dem literarischen Genre "historischer Roman" im Sinne von Sir Walter Scott. Angestrebt wird hier die Illusion des Dabeiseins und des Miterlebens einer vergangenen Epoche. Dies ist ein Ziel, das auch in Historienfilmen anvisiert wird. Historische Romane waren in den letzten Jahren Untersuchungsgegenstand in Projekten, die die Vorstellungen von anderen Menschen und Nationen, wie sie in der Literatur dargestellt worden sind, erarbeiten wollen. Dass Romane die historische Vergangenheit keineswegs immer korrekt darstellen, erstaunt keinen Historiker, da er hier die künstlerische Freiheit des Autors akzeptiert und aufgrund seiner Erfahrung mit Texten den Authentizitätsgrad einer literarischen Quelle – der höher sein kann als der eines offiziellen Dokuments in staatlichen Archiven – beurteilen kann. Folglich muss man sich fragen, warum häufig die korrekte Darstellung der Gegenwart und Vergangenheit in Filmen stärker hinterfragt wurde als etwa in anderen Formen der Popularisierung von Geschichtsbildern. Eine Antwort lässt sich in den Eigenarten und der Wirkung des Mediums Film selbst finden.³⁶

Die zweite Ebene beschreibt das, was in Filmen nicht offensichtlich ist. Ferro spricht hier von einer "Gegen-Geschichte" und betont die Offenheit und Vielschichtigkeit der historischen Erkenntnis.³⁷ Audiovisuelle Medien sprechen den Menschen auf vielfache Weise an. Ihre Inhalte werden – wie der Name schon sagt – in optischer und akustischer Form dargeboten. Der Film eröffnet so Möglichkeiten, Kommunikationsformen im vorsprachlichen Raum, also auch durch Körpersprache, Gestik und Mimik zu transportieren.³⁸ Außerdem ermöglicht die "realitätsbezogene Historizität" [Karl, 2002, 41] von älteren Filmen "eine präzisere Kenntnis einer Lebenswelt, die nicht mehr die unsrige ist" [Sorlin, 1997, 284]. Sie enthalten "zahlreiche unabsichtliche Mitteilungen" [Mettele, 2006, 292] und zeigen uns Landschaften, Städte mit öffentlichen Plätzen und privaten Häusern, Mode, Fahrzeuge, Baustile und vieles mehr. Auch scheinbar Unwesentliches wird festgehalten bzw. – im Spielfilm – konstruiert. Sie verdeutlichen je nach Thema wie die Zeitgenossen ihre gegenwärtige bzw. vergangene Umwelt sahen. Filme bekommen unweigerlich im zeitlichen Verlauf einen historischen Wert: die aufgezeichneten Bilder werden zu historischen Bildern. Sie ermöglichen einen Vergleich im Raum und in der Zeit.³⁹

"In einer Perspektive, die nicht nach der dargestellten Vergangenheit fragt, sondern nach den Beziehungen eines Filmes zur der Welt, die ihn hervorgebracht hat, bieten die

36 So z.B. *Buchschwenter / Tillner; 1994, 310f.*: von Spielfilmen könne nicht erwartet werden, dass sie ihren Gegenstand in der gleichen Weise diskutieren wie dies eine schriftliche Abhandlung tue, man müsse aber erwarten, dass der Film mit allen Regulativen der historischen Forschung im Einklang stehe.

37 Vgl. *Ferro, 1991, 23.*

38 Diese Kombination entspricht fast der Wahrnehmung der Realität. Nur Geruch, Geschmack und Tastsinn werden nicht direkt angesprochen. Hierzu hat es aber Experimente in den 1950er Jahren gegeben: Duftstoffe im Kino, vgl. *Thompson / Bordwell, 2003, 329.*

39 Vgl. *Sorlin, 1997, 284.*

fiktionalen Bilder, als Ausdruck des sozialen und geistigen Klimas ihrer Zeit, wertvolles Quellenmaterial für das Studium von Wertmustern und Stereotypen." [Mettele, 2006, 296]

Spielfilme gelten als ein Produkt der Massenmedien. In diesem Zusammenhang wird ihr Quellenwert häufig auf die Zeugnisfähigkeit des Massen- und Konsumverhaltens beschränkt. Warum schauten sich zigtausend Menschen im Jahr X genau diesen Film an? Eine solche Fragestellung zielt nicht auf die im Film selbst dargestellte Vergangenheit, sondern auf die Zeit, in der der Film produziert wurde. Der Film wird zur Quelle seiner Zeit, also der Jahre, in der er konzipiert, gedreht und gezeigt wurde. Diese Feststellung eröffnet vielfältige Untersuchungsmöglichkeiten: Angefangen mit der oben schon gestellten Frage nach dem Erfolg des Films und seinen Gründen, über die Frage nach der Bearbeitung des Themas bis hin zu Fragen nach Moden und Vorstellungen der Produktionszeit. Die Auswahl der Themen, ihre Präsentation und ihr Erfolg erlauben Rückschlüsse auf die soziale Wirklichkeit der Produktionszeit, die gerade im Zusammenspiel mit anderen zeitgenössischen Quellen überraschend deutlich gemacht werden kann.⁴⁰

In den Handlungen und Strukturen des Films selbst offenbaren sich – nach Kracauer – innere psychologische Mechanismen und Dispositionen einer ideellen Regression des Publikums. Emotionen können gezeigt und gelenkt werden. Unausgesprochen und unter Umständen auch unbewusst werden gesellschaftliche Normen und soziokulturelle Codes vermittelt. Die handelnden Personen können hierfür als vorbildliches oder abschreckendes Beispiel dienen. Im Prozess einer Identitätsbildung von Individuen und Kollektiven spielt der Film als Massenmedium eine wichtige Rolle. Man kann davon ausgehen, dass sich die anonyme Masse angesprochen fühlt und – wenn der Film angenommen wird – in ihm die kollektiven Ängste und Hoffnungen der Masse widerspiegelt und ggf. auch ihre Bedürfnisse gestillt werden. So öffnet sich der Film auch für Fragestellungen der Mentalitätsgeschichte.⁴¹

Darüber hinaus ist die soziale Funktion von Kino und Fernsehen im Allgemeinen und Historienfilmen im Speziellen nicht zu vergessen. Filme ermöglichen den unterschiedlichsten sozialen Gruppen an ein und demselben Ereignis teilzunehmen – und nicht wie im Theater an verschiedenen Aufführungen mit unterschiedlichem Ensemble bzw. unterschiedlichen Inszenierungen desselben Stückes. Dadurch kann eine Diskussion eröffnet werden, an der ein weit gestreutes Publikum teilnehmen kann.⁴² Diese Diskussionen sind Aktionen, die u.a. Helden

40 Vgl. *Bucher, 1988, 523*. Vgl. auch *Hickethier, 1999, 161ff.*, der hier verschiedene Beispiele für detaillierte Untersuchungen nennt, die eher kleinschrittig vorgehen und möglichst viele Aspekte der Filmgeschichte genau betrachten und nicht nur die Filme selbst. Vgl. auch *Landy, 2001, 1*.

41 Vgl. *Ferro, 1991*; ein solches Beispiel ist *Frösche / Mottel, 2001*.

42 Vgl. *Sorlin, 1997, 277 – 278*. *Bösch, 2007* zeigt, dass die deutschen Spielfilme zwischen 1979 und 2004 zum Thema "Drittes Reich" mit den Forschungsergebnissen der historischen Wissenschaften durchaus in ihren "Blickwinkeln und Zugängen korrespondieren" (*Bösch, 2007, 3*) und damit die Erinnerungskultur in Deutschland

konstruieren und den Aufbau von Mythen ermöglichen. Sie werden entscheidend von Spielfilmen mitgelenkt. Gerade die Identifikation mit den Schauspielern spielt bei der Vermittlung von Werten, Normen und Stimmungen eine große Rolle. Wird der Film vom Publikum akzeptiert, so kann man auch davon ausgehen, dass die im Film dargestellten Wertvorstellungen beim Publikum auf Resonanz stoßen.

Sowohl die zeitgenössische Wahrnehmung als auch die kollektive Erinnerung wird durch den massenhaft konsumierten Film so stark geprägt wie dies wohl kein anderes Medium erreichen kann. Spielfilme können der Fragmentierung des gesellschaftlichen Bewusstseins dadurch entgegen wirken, "daß sie historische Traumata einer kollektiven Vorstellung zuführen und sie damit kollektiv erfahrbar machen oder aber in nationale Mythen aufheben" [Buchschwenter / Tillner, 1994, 310]. Deutlich wird dies, wenn man die Bilder und Vorstellungen, die man von einer Epoche hat, hinterfragt: Woher stammen sie? Worauf gründet unser "visuelles" Wissen über diese Zeit? Vielfach wird sich zeigen, dass diese Vorstellungen medial aufbereitet worden sind: sie entstammen "Historienfilmen" verschiedenster Couleur und unterschiedlichster "historischer Güte" (z.B. die "Sissi-Trilogie" der 1950er Jahre oder die Holocaust-Filme der 1990er Jahre wie "Schindlers Liste").⁴³ Filme greifen hier das Terrain der Historiker an: sie vermitteln ein Bild und ggf. darüber hinaus einen Diskurs über die Vergangenheit; sie stellen sich damit in den Dienst der kollektiven Erinnerungen. "Spielfilme betreiben Geschichtspolitik, da sie in ihrer narrativen Struktur einer Geschichtserzählung gleichen." [Riederer, 2006, 101]⁴⁴ Aber – und das ist wichtig – sie sagen nichts über die Bedeutung dessen, was sie zeigen; diese zu erarbeiten ist und bleibt die Aufgabe der Historiker.⁴⁵

Insgesamt lässt sich also sagen, dass der Spielfilm den Zugang zu zwei Ebenen der historischen Realität öffnet. Zum einen als Geschichtsdarstellung auf der Ebene der filmischen Handlung, die inhaltlich gesehen irgendwo auf der Bandbreite zwischen frei erfunden oder auf wissenschaftlicher

entscheidend mitprägen. *Kellerhoff, 2006* zeigt die erfolgreiche Zusammenarbeit von Medien und Historikern am Beispiel verschiedener TV-Spielfilme auf.

43 Vgl. *Riederer, 2003a, 90. Riederer, 2003a, 86f.* weist hier am Beispiel einer Ausstellung mit Porträtfotos von NS-Chargen aus Kinofilmen der Nachkriegszeit eindrücklich darauf hin, wie sehr unsere Vorstellung von historischen Ereignissen von der medialen Aufbereitung geprägt ist. Denn: "Tatsächlich indes zeigt uns das Genre des 'Nazifilms' wenig von der Lebenswelt uniformierter Männer in Deutschland zwischen 1933 und 1945, sondern sagt vielmehr etwas darüber aus, welchen Stereotyp man sich zum Entstehungszeitpunkt dieser Filme jeweils von nationalsozialistischen Generälen, SS-Angehörigen und Militärs gemacht hat." *Hamilton, 1994* zeigt in einer Untersuchung, dass sich die kollektive Erinnerung der Australier bezüglich der Beteiligung australischer "Prisoners of War" am Bau der Burma-Thailand Eisenbahnstrecke in weiten Teilen aus dem Film "Die Brücke am River Kwai" (R.: David Lean, 1957) zusammensetzt, der jedoch nicht die historische Realität zeigt. Ähnliches haben *Welzer / Moller / Tschuggnall, 2002* bei ihren Interviews bezüglich der Erinnerung an die NS-Vergangenheit erlebt.

44 In diesem Zusammenhang muss auch festgehalten werden, dass Filme von Historikern als effektive Konkurrenzprodukte zu ihren Veröffentlichungen gesehen werden, sie aber noch keinen zufriedenstellenden Umgang mit dieser Konkurrenz gefunden haben, da sie sich immer noch scheuen, "da", also im "Filmbusiness" aktiv zu partizipieren, vgl. in diesem Zusammenhang die kritischen Äußerungen von *Quandt, 2007*.

45 Vgl. *Sorlin, 1997, 284 und 293*.

Forschung und / oder Quellenstudium beruhend angesiedelt sein kann. Auf der anderen Ebene als Quelle, in dem der Film unweigerlich über die Zeit, in der er produziert wurde, berichtet. Beide Ebenen können für die historische Forschung von Interesse sein. Beide Ebenen verlangen einen eigenen Umgang mit dem Film als Quelle:

"Die präsentierte Geschichte ist immer das Ergebnis einer Konstruktionsarbeit und niemals ein transparentes und sich selbst erzeugendes Abbild von Geschichte als 'Faktum'." [Buchschwenter / Tillner, 1994, 311]

Bei der Analyse von (Spiel-) Filmen ist – was nicht weiter verwundern dürfte – der Wert der Quelle von der Fragestellung abhängig.⁴⁶ Es bedarf eingehender Vorüberlegungen, bevor man mit Filmen arbeiten kann. Je präziser die Frage ist, desto genauer ist die Antwort und desto höher ist der Erkenntniswert. Aber wie wird die Frage "überprüft"? Wie muss der Historiker mit der Quelle "Spielfilm" umgehen, um die richtigen Antworten bekommen zu können? Wie sollte eine historische Quellenkritik für das Medium "Spielfilm" aussehen?

Hier zeigt sich die derzeitige Situation beim Umgang mit audiovisuellen Quellen in der Geschichtswissenschaft: Grundsätzlich herrscht Einigkeit darüber, dass Spielfilme als historische Quellen herangezogen werden können, aber über die tatsächliche Vorgehensweise, wie dieses getan werden soll, d.h. konkret wie (Spiel-) Filme analysiert werden sollen, darüber herrscht noch keine Einigkeit in der historischen Zunft.⁴⁷

Riederer kritisiert vor allem, dass sich die Filmgeschichte fast ausschließlich mit den Bereichen Produktion, Inhalt und Rezeption beschäftigt und dabei den Film selbst vergesse.⁴⁸ Auch Paul sieht die Gefahr, dass Filmgeschichte ohne Filme geschrieben werde und damit die Ästhetik der (Film-) Bilder als "eigenständige Wirkungsfelder des Politischen, als Deutungsmedien der Geschichte oder gar als Waffen in politischen und militärischen Auseinandersetzungen und damit die soziale und politische Praxis der visuellen Medien" [Paul, 2006, 18] aus dem Blick gerate. Hier setzt der in Kapitel 2 vorgestellte Ansatz an, es werden sowohl die traditionellen von Riederer genannten Bereiche Produktion, Inhalt und Rezeption als auch die Filmbilder selbst in die Untersuchung einbezogen, um so eine ganzheitliche Analyse zu erzielen.

1.3. Praktische Filmanalyse für die historischen Kulturwissenschaften

Betrachtet man Filme vornehmlich als eine spezielle Textsorte, so müsste jeder Geisteswissenschaftler, der die wichtigsten Instrumente und Strategien zur Analyse und

46 Etwas polemisch legt *Bordwell, 2005* dieses "Problem" dar.

47 Vgl. *Riederer, 2003a, 92* und *Riederer, 2006, 99*.

48 Vgl. *Riederer, 2003b, 18*. Ein aktuelles Beispiel für einen solchen Ansatz ist *Bürger, 2005*, der sich bei der Untersuchung über den Zusammenhang zwischen Massenmedien und Krieg bei der Analyse der Spielfilme ausschließlich auf die Inhaltsanalyse dieser Filme stützt und filmästhetische Fragen völlig vernachlässigt.

Interpretation von Texten kennt, in der Lage sein, Filme zu analysieren. Sieht man das Verstehen und Interpretieren von Filmen aus kunstgeschichtlicher Perspektive, so steht nicht das interpretative Lesen im Vordergrund, sondern die Überprüfung von Wechsel und Stabilität der stilistischen Formen. Wählt man einen eher wirtschaftsgeschichtlichen Ansatz, so stehen völlig andere Aspekte der Filmgeschichte im Vordergrund, nämlich Fragen nach ökonomischen Bedingungen der Filmproduktion, nach Distribution, Verleih und Marketing oder der Geschichte einzelner Filmproduktionsfirmen. Ein technisch orientierter Zugang zur Filmgeschichte befasst sich dagegen eher mit Innovationen im Bereich der Aufnahme- oder Projektionsmöglichkeiten und ihren Auswirkungen auf das Filmschaffen. Die Frage nach Zensur, Filmgesetzgebung, staatlichen Regelungen und Propaganda beschreibt ein weiteres Untersuchungsgebiet, das man unter dem Titel Filmpolitik summieren könnte. Die so genannte Rezeptionsgeschichte wäre das Gegenstück hierzu: Warum waren welche Filme wann und wie lange erfolgreich, wie urteilt die Öffentlichkeit, wie werden Filme kritisiert, rezensiert oder beworben? Der biographische Zugang zu Filmen untersucht den Einfluss von Filmen auf Menschen, die in verschiedenster Weise an seiner Produktion teil hatten (Schauspieler, Kameraleute, Regisseure, Drehbuchautoren etc.) einerseits, andererseits den Filmen ihren persönlichen Stempel aufgedrückt haben, sei es durch finanzielles oder kreatives Engagement. Der Bereich der Kinogeschichte beschäftigt sich mit der Art bzw. dem Wandel der Vorführung selbst. Hier können z.B. technische, architektonische oder firmenhistorische Fragen angesprochen werden. Auch der soziologische oder kulturhistorische Kontext der Filmgeschichte wird vermehrt in Augenschein genommen, wie z.B. die Frage nach dem Wandel der Kinokultur. Dabei stößt die Frage nach der soziologischen Zusammensetzung des Publikums auf ebenso großes Interesse wie die Frage nach dem lokalen oder regionalen Einfluss von Kino und Filmen auf die Menschen in Stadt und Land (Alltagsgeschichte). Als letzter Bereich sei in dieser Liste die Mentalitätsgeschichte als Forschungsfeld genannt: inwiefern werden die Wünsche und Träume von Menschen in den Filmen dargestellt? Welche Themen werden in den Filmen angesprochen, welche Geschichtsbilder vermittelt und welche Aussagen lassen sie über die Werte und Normen der Zeit zu, in der diese Filme erfolgreich waren?⁴⁹

Zur werkimmanenten Filmanalyse gehört u.a. die Fähigkeit, einzelne Einstellungen analysieren, Montage- und Tricktechniken erkennen und Musik bzw. Geräuschkulisse "hören" zu können. Dies alles macht die "filmische Formensprache" [Riederer, 2003, 94] und die mit ihr verbundenen Inhalte und Botschaften aus. Diese müssen möglichst zweifelsfrei erkannt und analysiert werden. Daher sollte es auch für Historiker eine Selbstverständlichkeit sein, die Eigenarten dieser Quelle zu

⁴⁹ Vgl. zu den einzelnen Feldern der Filmgeschichte *Riederer, 2001, 92 – 95*, des Weiteren die verschiedenen Aufsätze in *Bock / Jacobsen, 1997*, die jeweils einen Aspekt der Filmgeschichte vorstellen, und die Einleitung von *Thompson / Bordwell, 2003, 1 – 10*.

beachten und den Kanon der wissenschaftlichen Werkzeuge in dieser Hinsicht zu erweitern. Was bei schriftlichen Quellen die Übersetzung, das Exzerpt, die Quellenkritik, Analyse und Interpretation des Textes selbst ist, muss bei Filmen auf eine andere Art und Weise erfolgen. Der Film muss "übersetzt", d.h. in eine zitierbare Form gebracht werden; die Mittel, mit denen der Film seine Wirkung erzielt, müssen erkannt und ihrerseits wieder "übersetzt" werden: die Analyse, Interpretation und Präsentation der Ergebnisse werden im Allgemeinen schriftlich fixiert, also in einem anderen Medium und damit in einer anderen "Sprache". Auch hier stellt sich wieder die Frage der adäquaten "Sprache", durch die dieses geschehen sollte. Um diese vielfachen "Übersetzungen" überhaupt durchführen zu können, muss eine Methode gewählt werden, die dafür sorgt, dass – um im Bild zu bleiben – bei den einzelnen Übersetzungen keine sprachlichen Eigenarten verloren gehen oder missverstanden bzw. gar nicht verstanden werden.

Aus genau diesem Grund ist es absolut notwendig, dass sich Filmhistoriker mit den Mitteln und Methoden der Filmanalyse beschäftigen und diese für ihre Untersuchungen ebenso selbstverständlich einsetzen wie die hermeneutischen Methoden für die Analyse von traditionellen Quellenarten. Daher ist es von entscheidender Bedeutung, dass Historiker lernen, wie Filme zu lesen sind. Hierfür ist praktisches Wissen erforderlich, wie es in vielen Einführungen zur Filmanalyse dargelegt wird.⁵⁰

Ein frommer Wunsch, wenn man bedenkt, dass es erst 1991

"gelingen [war], die verschiedenen Fachdisziplinen, die mit der Filmanalyse aus der einen oder anderen Perspektive, mit diesen oder jenen Erkenntnisinteressen und mit den verschiedensten Methoden zu tun haben, ins Gespräch miteinander zu bringen."
[Faulstich, 1991, 13]

Mehr als 15 Jahre später reden zwar einzelne Fachdisziplinen miteinander und tauschen sich Historiker, Filmemacher, Fernsehproduzenten und Dokumentaristen über ihre Vorgehensweisen, Absichten und Ziele aus,⁵¹ aber eine gemeinsame Vorgehensweise, aus der sich eine verbindliche Quellenkritik entwickeln könnte, hat sich immer noch nicht etabliert.

1.3.1. Filmtheorie

In seinem Buch "On the history of Film Style" legt David Bordwell [1997a] eine Geschichte der Filmgeschichtsschreibung vor, in der er auch die Ansätze verschiedener Filmtheorien in Betracht zieht, um ihre (Aus-) Wirkung auf die Filmgeschichtsschreibung zu dokumentieren. Dieses Vorgehen macht das Buch Bordwells zu einer Besonderheit: die Geschichte der Filmtheorie wird

50 Vgl. u.a. (in alphabetischer Reihenfolge) *Bienk, 2008, Bordwell / Thompson, 2004, Faulstich, 2002, Hickethier, 2001, Kamp / Rüssel, 1998, Korte, 2001, Kuchenbuch, 2005, Mikos, 2003* und *Monaco, 2001*.

51 Vgl. z.B. *Kellerhoff, 2006* oder das Programm des Historikertages 2006, der unter dem Titel "Geschichtsbilder" stattfand, auf <http://www.uni-konstanz.de/historikertag/programm.php?menu=programm>.

mit der Filmgeschichte verzahnt. Auf diese Weise wird die Abhängigkeit dieser beiden eigentlich unabhängig voneinander existierenden Bereiche deutlich dargestellt: Keine Kritik bzw. Analyse ist ohne einen theoretischen Hintergrund möglich.

Filmtheorie beschäftigt sich mit der Suche nach allgemein gültigen Werten und Regeln, die einen Film als Kunst ausweisen und ihn "gut" oder "schlecht" machen. Das Ziel von Filmtheorien ist es, eine systematische Grundlage für Strukturen und Funktionen von Filmproduktionen zu erarbeiten. Im Gegensatz zur Filmanalyse steht in der Filmtheorie aber nicht die Aufschlüsselung der Strukturen eines einzelnen Films im Vordergrund. Es sollen vielmehr allgemeingültige Aussagen über den Film als Medium, als Kunstwerk, als Kommunikationsmittel etc. getroffen werden. Dieses wird häufig durch die Analyse von einzelnen Filmen oder auch nur Segmenten aus Filmen erreicht, die die theoretischen Überlegungen bestätigen.⁵²

1.3.1.1. Überblick: Entwicklung der Filmtheorie

Man kann die Filmtheorie in drei chronologisch aufeinander folgende Bereiche aufgliedern:⁵³ Es gab zuerst diejenigen Theorien, die sich mit der Form des Films beschäftigen und fragen, wie die Realität im Film abgebildet wird. Als die ersten Vertreter dieser Realismustheorie gelten die Brüder Lumière. Besonders in den späten 1930er und 1940er Jahren war diese Theorie durch die Dokumentationen des Briten John Grierson und durch die Spielfilme des italienischen Neorealismus stark vertreten. Fast zeitgleich entwickelten sich in den frühen Jahren des Filmschaffens diejenigen Theorien, die sich dafür interessieren, wie ein Film auf seine Zuschauer wirkt und wie er funktioniert.⁵⁴ Méliès gilt als erster Vertreter dieser so genannten Expressionisten. In den 1920er und 1930er Jahren war dies die dominante Theorie: Der Film wird als eine Erfahrung gesehen, der die Gefühle seiner Zuschauer manipulieren kann und will. In jüngerer Zeit wird als dritter Bereich die Beziehung zwischen Film und Betrachter hinterfragt. Insgesamt kann festgehalten werden, dass das heutige Interesse am Film nicht mehr so sehr darin liegt, wie er

52 Vgl. *Hartmann / Wulff, 1997, 125*. Genau in diesem Vorgehen sieht *Bordwell, 1996, 18 – 20* (vgl. auch *Bordwell, 1997b, 19f.*) die Schwierigkeit im Umgang mit und in der Anwendung von Theorien: man beschäftigt sich zuerst mit der Theorie und versucht danach deren Annahmen, Merkmale etc. auf die zu untersuchenden Filme oder Filmsegmente anzuwenden. Die Filme dienen dann nur noch zur Illustration der Theorie und werden nicht wirklich analysiert. Bordwell schlägt stattdessen eine Vorgehensweise vor, die sich zuerst mit Phänomenen auf einer unteren, tieferen Ebene ("in-depth research" *Bordwell, 1996, 27*) beschäftigt und nicht sofort versucht, alle Erkenntnisse in eine übergeordnete Theorie zu verankern. Eine solche "middle-level research" würde recht nah an der jeweiligen Fragestellung bleiben. Es könnte beispielsweise die Untersuchung des Funktionierens von Filmen auf formaler Ebene sein, um dann von diesem Punkt aus die Analyse "nach oben hin" zu verallgemeinern oder aber "nach unten hin" zu konkretisieren, dies wäre z.B. durch empirische Studien möglich. *Bordwell, 1997b, 19f.* stellt diesen Ansatz an einem Fallbeispiel dar, in dem er im Folgenden die Bildgestaltung im europäischen Kino der 1970er und 1980er Jahre mit der Annahme untersucht, sie sei "flach" mit geringer Tiefe, planimetrisch und daher unverwechselbar.

53 1911 eröffnet Ricciotto Canudo mit seiner Schrift "The Birth of a Sixth Art" die Debatte, ob Filme eher realistisch oder phantastisch sind. Vgl. *Hayward, 2001, 386*.

54 Vgl. *Monaco, 2001, 421*.

gemacht wurde, sondern wie er funktioniert und welche kognitiven und emotionalen Effekte er auf Seiten des Rezipienten hervorruft.⁵⁵

Im Folgenden soll kein umfassender Abriss der Geschichte der Filmtheorie gegeben werden.⁵⁶ Es werden nur die wichtigsten Strömungen der letzten Jahrzehnte kurz dargestellt und ihre Besonderheiten hervorgehoben. Zu Beginn der 1960er Jahre setzte sich die Theorie des "auteurs" durch. Es wurde besonders der Beitrag eines einzelnen "auteurs" betont, der auch innerhalb des Studiosystems in der Lage war, seinen Filmen Individualität zu verleihen, wenn auch nur in einem begrenzten Rahmen. Ende der 1960er / Anfang der 1970er Jahre folgte eine marxistisch beeinflusste Kritik, die die Bedeutung des einzelnen Künstlers wieder herunterspielte und stattdessen die Widersprüche und komplexen Ausprägungen der Zusammenhänge von Ökonomie und manifesten Strukturen im Film untersuchte. Parallel dazu wurde eine "subject-position theory" [Bordwell, 1996, 8] entwickelt, die auf die Psychoanalyse und ihre Theorien zurückgriff.⁵⁷ Aus diesen Theorien wurde die

"Idee eines zuschauenden Subjekts [abgeleitet], das durch den ganzen 'Apparatus' der Kinos und spezifische Techniken wie Parallelmontage und subjektive Einstellung seine Position zugewiesen bekommt und dadurch festgelegt ist, den Film in ganz bestimmter Weise zu verstehen und dessen Begriffe zu akzeptieren." [Nowell-Smith, 1998, 713]

Somit war eine Theorie zum Verständnis der Wirkung von Filmen entstanden, die abhängig ist von der Bedeutung, die ein Film durch den jeweiligen Zuschauer erhält. Der theoretische Nachweis, dass Filme überhaupt in der Lage sind Bedeutung zu transportieren, wurde von der Semiologie erbracht. Man sah den Film als Zeichensystem an und achtete jetzt "auf das in sprachlichen und gestischen Details enthaltene Bedeutungspotenzial" [Nowell-Smith, 1998, 714], d.h. die Analyse eines Films erfolgte aus dem Blickwinkel des Zuschauers und nicht mehr aus dem der Produzenten. Das Ziel war die Suche nach der von Christian Metz so genannten "Grammatik des Films".

Den Gedanken, dass der Film den Zuschauer als Subjekt einbezieht und ihm durch bestimmte Mittel eine (Be-) Deutung aufdrängt, hatten schon die russischen Formalisten, vor allem Sergej Eisenstein und Vsevolod I. Pudovkin in den 1920er Jahre. Sie forderten, dass es den Zuschauern immer bewusst sein sollte, dass sie einen Film sehen. Es sollte ihnen schwer gemacht werden in eine andere, nämlich die filmische Realität zu entfliehen, daher traten sie für die Nutzung von verfremdenden Techniken im Brechtschen Sinne ein.⁵⁸ Angewandt wurde diese Theorie u.a. in der

55 Vgl. *Hartmann / Wulff, 1997, 125*. In *Felix, 2002* werden in kurzen einführenden Aufsätzen die modernen Filmtheorien dargelegt.

56 *Stam, 2000* gibt eine allgemeine Einführung in die Filmtheorie. Einen (teilweise sehr) kurzen Abriss über die Geschichte der Filmtheorie geben *Hartmann / Wulff, 1997, 125ff.*, *Hayward, 2001, 386ff.*, *Albersmeier, 2003, 3ff.* und *Barg, 2006*.

57 Zur psychoanalytischen Filmtheorie vgl. *Zeul, 1993* und *Kappelhoff, 2002*.

58 Eine übersichtliche Darstellung des russischen Formalismus findet sich in *Hayward, 2001, 335 – 342*. Der russische Formalismus ist – wie auch heute sein Nachfolger der Neoformalismus – kein einzelnes Werk, sondern besteht aus

feministischen Filmkritik. Diese geht davon aus, dass dadurch wie Frauen in Spielfilmen dargestellt werden, ein Identifikationsmuster angeboten wird, in dem eine maskuline Sichtweise dominiert.⁵⁹

In den 1980er Jahren führte der Einfluss der Cultural Studies in der Filmtheorie zur Untersuchung des Aneignungsprozesses von Filmen, also der Frage, warum ein und derselbe Film bei verschiedenen Publikumsgruppen auf unterschiedliche Resonanz stößt.⁶⁰ Hierzu wurden empirische Untersuchungen über das Publikumsverhalten durchgeführt, die nahelegen, dass die "verschiedenen Untergruppierungen des Massenpublikums beträchtliche Unterschiede im Verständnisprozeß" [Nowell-Smith, 1998, 717] eines Films zeigen.

In den letzten Jahren entstand wiederum ein Theorie-Pluralismus, der es erschwert "'reine' Linien von Forschungsansätzen festzumachen" [Uricchio, 1997, 116]. Der interdisziplinäre Charakter von Strukturalismus und Cultural Studies haben die Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Disziplinen zusätzlich begünstigt. Neben der phänomenologischen Theorie gibt es den Ansatz der Filmphilosophie und den der Intermedialität des Films.⁶¹ Die in den 1950er Jahren entwickelte Genretheorie erlebt einen neuen Boom.⁶² Auch die hier favorisierte neoformalistische Theorie gehört zu den neueren Entwicklungen.

1.3.1.2. Neoformalismus

Die neoformalistische Theorie erhielt seinen Namen, da sie sich vornehmlich auf die russischen Formalismus-Theorien aus den 1920er Jahren stützt.⁶³ Sehr vereinfachend ausgedrückt beruhen viele Ideen der Formalismus-Theorie auf den Möglichkeiten, die die Montage bietet, die Emotionen des Publikums steuern und kontrollieren zu können.

Im Neoformalismus werden eine Reihe weiterer unterschiedlicher film-, literatur- und kunsttheoretischer Entwürfe verarbeitet. Es wird davon ausgegangen, dass Filme durch ihre formalen Charakteristika verstanden werden. Das Erkennen solcher Charakteristika ist vom historisch und kulturell spezifischen Wissensbestand und Erfahrungsschatz des einzelnen

einer Reihe von Aufsätzen und Essays, in denen die Ideen erarbeitet und weiterentwickelt werden. Vgl. die Texte von Eisenstein und Pudovkin in *Albersmeier, 2003, 54ff., 58ff., 70ff., 74ff.* und insbesondere 275ff.

59 Vgl. *Klippel, 2002.*

60 *Mikos, 2003, 272f.* weist z.B. darauf hin, wie das Encoding / Decoding-Modell von Stuart Hall bei der Interpretation der Kontexte eines Films herangezogen werden kann. Vgl. auch *Uricchio, 1997, 114ff.* und *Stam, 2000, 223ff.*

61 Vgl. die jeweiligen Aufsätze zu den unterschiedlichen Ansätzen in *Felix, 2002.*

62 Vgl. *Hickethier, 2002, 69.*

63 Die neoformalistische Theorie ist zusammenfassend dargelegt in *Wulff, 1991* und *Hartmann / Wulff, 2002*. Da der neoformalistische Ansatz die bisherige Filmgeschichtsschreibung hinterfragt und in vielen Bereichen widerlegt, wird auch von einer revisionistischen Filmgeschichtsschreibung oder "New Film History" gesprochen, die von David Bordwell, Kristin Thompson und anderen betrieben wird. *Hartmann / Wulff, 2002, 193ff.* nennen den Ansatz "neoformalistisch-kognitivistisch".

Rezipienten abhängig. Neoformalisten verorten die Untersuchung filmischer Strukturen unmittelbar in einem Rezeptionsästhetischen Horizont und sind offen für empirische historische Forschung.⁶⁴

Alles in allem sei der Ansatz – so Hartmann / Wulff – kohärent und konsistent wie kaum ein anderes derzeitiges Projekt:

"Begrift man 'Neoformalismus' – oder den von Bordwell bevorzugten Namen 'historische Poetik des Kinos' – aber als Sammelbezeichnung verwandter Zugänge, möglicherweise gar als wissenschaftliches Paradigma, dann lässt sich darunter eine Familie von Untersuchungen zur Geschichte und Semiotik des Films fassen, verstanden in einem weiten Sinne als Beschreibung seiner spezifischen signifikativen Potentiale." [Hartmann / Wulff, 2002, 193]

Die Filmanalyse ist im neoformalistischen Ansatz nur eines von drei Teilgebieten. Die kognitive Theorie des narrativen Films und Bordwells Entwurf einer historischen Poetik des Kinos sind die beiden anderen Bereiche dieses Ansatzes. Gerade der letztgenannte Punkt ist es, der die

"theoretische und methodologische Grundlage für eine Geschichte der filmischen Stile bereitstellt und als Bezugsrahmen des Filmverarbeitungsmodells wie der Analysen einzelner Filme gesehen werden muß." [Hartmann / Wulff, 2002, 196]

Bordwell [1997a, 2] selbst nennt dies die "Stilgeschichte des Films". Sie wird häufig mit dem englischen Begriff des "visual style" benannt.⁶⁵ "Style" hat hier nach Bordwell auch eine narrative Funktion und ist im Allgemeinen wesentlich mehr als nur die äußere Bildgestaltung eines Films. Ausgehend von der Prämisse, dass "visual style" das ist, was der Zuschauer sieht und an was er sich erinnert, ist "visual style" "ein Mittelding zwischen den rein kunstgeschichtlichen Stil-Begriffen und den Erzählstrategien auf der Ebene so genannter Tiefenstrukturen (Aktionslogik etc.)" [Rost, 2001, 9]. "Style" ist nach Bordwell also mehr als die reine ästhetische Geschichte des Films, sondern umfasst auch die Geschichte der Filmformen, Genres und Filmarten und darüber hinaus auch Bereiche wie Filmindustrie, Filmtechnologie, den Einfluss des Films auf Sozial- und Kulturgeschichte und ähnliches mehr.⁶⁶

Dieser Ansatz wird auch als "middle level theories" [Bordwell / Carroll, 1996, xv] verstanden. Bordwell versteht ihn als "Brückenschlag von der Anschaulichkeit zur Formulierung theoretischer Erkenntnisse im Zuge von Abstraktionsleistungen" [Rost, 2001, 9]. Für Bordwell stehen dabei zwei

64 Vgl. *Hartmann / Wulff, 2002, 193*. Das Verfahren der neoformalistischen Filmtheorie grenzt sich explizit gegen hermeneutische Verfahren ab, die einen gesellschaftlich-symptomatischen Gehalt in den Filmen suchen, vgl. *Hartmann / Wulff, 1995, 11*. In einem Interview im Jahre 2004 präzisiert Bordwell seine Abneigung gegen die rein hermeneutische Methode, vgl. *Nielsen, 2004, 4f*.

65 Aufgrund der Definitionen und Konnotationen, mit denen der Begriff "Stilgeschichte" insbesondere in der Kunstgeschichte besetzt ist und weil er häufig nur noch für eine oberflächliche Einordnung eines Werkes in den größeren Zusammenhang genutzt wird, hat sich auch im Deutschen der Englische Begriff des "visual style" etabliert. Vgl. *Rost, 2001, 8*.

66 Auch wenn gerne versucht wird, diese Bereiche voneinander zu trennen und einzeln zu bearbeiten, so gehören sie doch nach Bordwell zusammen. Eine strikte Trennung sei nicht möglich, alle bisherigen Untersuchungen hätten diese einzelnen Bereiche miteinander vermischt. Daher sei es sinnvoller, sich nach den Fragen zu richten, die an die Filme gestellt werden, als zwanghaft zu versuchen, Bereiche zu trennen, die nicht oder nur schwer voneinander zu trennen seien. Vgl. *Bordwell, 1997a, 4*. Vgl. hierzu auch zusammenfassend *Hartmann / Wulff, 1995, 8f*.

Fragestellungen im Vordergrund: Zum einen die Frage nach den Prinzipien, nach denen Filme konstruiert worden sind und mit deren Hilfe die Filme ihre Wirkung und Effekte erreichen und zum anderen die Frage, wie und warum sich die Prinzipien entwickelt und aufgrund von verschiedenen empirischen Umständen verändert haben – oder auch nicht.⁶⁷ Die Beschreibung der jeweiligen ästhetischen Verfahren ist das Ziel von Bordwells historischer Poetik: das Herausarbeiten der systematischen Zusammenhänge und die Analyse der Funktionen im ästhetischen System.⁶⁸

Um dieses Ziel zu erreichen, wurden verschiedene Konzepte entwickelt, mit deren Hilfe die Filme analysiert werden können. So verstehen Bordwell und Thompson [2004, 49] die Form eines Films als "the overall system of relations that we can perceive among the elements in the whole film". Sie unterscheiden nicht zwischen der äußeren Form eines Films und seinem Inhalt, da jedes Element eine Funktion im System "Film" hat. Des Weiteren werden Fabel (story) und Sujet (plot) getrennt voneinander betrachtet. Ersteres benennt die Kette von Ereignissen, also die Handlung im Film, während letzteres die Präsentation dieser Ereignisse, ihre Anordnung, Bearbeitung etc. im Film meint. Das Konzept von Fabel / Sujet ist wichtig für die Beschreibung des künstlerischen Aktes und auch für die "Mitarbeit" des Zuschauers, da dieser die Fabel aus dem, was ihm im Film geboten wird, neu generiert und identifiziert. Das Konzept der "defamiliarization"⁶⁹ ist integraler Bestandteil des neoformalistischen Ansatzes. Die Wahrnehmung soll "entautomatisiert" werden und einen "fremden Blick" auf das Vertraute ermöglichen. In der praktischen Analyse bedeutet dies, dass das Einzelwerk in eine historische Reihe gestellt werden muss, die dann den Hintergrund der Konventionen offenbart. Es sollen Elemente herausgearbeitet werden, die das Spezifische des Films und seine Qualität als Kunst ausmachen. Fragen nach der gesellschaftlichen Bedeutung filmischer Kommunikation, der Ideologie und der Macht treten beim Neoformalismus dabei in den Hintergrund, was immer wieder bemängelt wurde. Das Erkenntnisinteresse einer neoformalistischen Filmanalyse liegt auf den Entwicklungsdynamiken und Bedeutungspotenzialen der künstlerischen Form.

In der Praxis ist und war es wohl vor allem dieser historisch-deskriptive Teil, der auf das größte Interesse der Gruppe um Bordwell stieß. Dies zeigt sich z.B. in der akribischen Studie des klassischen Hollywood Kinos.⁷⁰ Im Vordergrund dieser Untersuchung stehen Produktion, Stil und Technologie, die die Teilsysteme des Hollywood-Modus bilden. Die Filme selbst sind nicht mehr

67 Vgl. *Bordwell, 1997a, 2ff.* und *Bordwell, 1989.*

68 So wird z.B. ein narratives oder stilistisches Mittel wie beispielsweise der "eyeline match" innerhalb eines spezifischen Systems wie z.B. das "continuity system" untersucht und seine verschiedenen Funktionen herausgearbeitet.

69 "Defamiliarization" ist zu übersetzen mit "fremd machen" oder "komisch / seltsam machen". Der Begriff ist nicht mit dem Verfremdungsbegriff von Brecht gleichzusetzen.

70 Vgl. *Bordwell / Staiger / Thompson, 1985.*

die alleinige Quelle der Filmgeschichtsschreibung, sondern Verträge, Firmenunterlagen, Gerichtsurteile, Anzeigen in der Fachpresse, Abrechnungen etc. werden in die Untersuchungen mit einbezogen. Diese "revisionistische" Filmgeschichtsschreibung basiert auf der Untersuchung des Primärmaterials der Filmgeschichte selbst und zeichnet sich durch die Hinterfragung der gängigen historiographischen Modelle, der Reflexion der Quellenproblematik und der Suche nach integrativen Ansätzen aus.⁷¹ Insgesamt fordert Bordwell einerseits eine Einzelwerkanalyse, andererseits die historische Kontextanalyse, in der die Konventionen herausgearbeitet werden, vor deren Hintergrund der Film entstanden ist.

"Formalism is devoted to the explicit, detailed, and comprehensive analysis of norms."
[Bordwell, 1983, 14]

Daher versteht sich die historische Poetik Bordwells als spezifische Form der Stilanalyse und -geschichte, die auf Rezeption und auf der Beschreibung und Erklärung historischer Veränderungen von Normen und Konventionen beruht.⁷²

1.3.2. Medienkompetenz

Die Filmanalyse beschäftigt sich mit der systematischen Untersuchung von Filmen und aller Faktoren, die ihn bestimmen oder Einfluss auf ihn genommen haben. Durch sie kann Medienkompetenz erlernt werden, da sie den kritischen Blick auf das dargebotene Bild geschult. Quasi nebenbei wird erkannt, dass jede mediale Präsentation – sei es als Spielfilm, als Dokumentarfilm oder als Nachrichtensendung – eine subjektiv gefärbte Konstruktion ist, ausgewählt aus einer schier unendlichen Menge möglicher Darstellungen und gelenkt von verschiedensten Interessen. Diese subjektive Konstruktion geschieht auf drei Ebenen. Die erste ist die der Intentionen, die von Produzentenseite oder institutionell (z.B. Fernsehsender) hinter dem Produkt stehen. Die zweite versteht sich strukturell im Hinblick auf die einzelnen Komponenten, aus denen der Film zusammengesetzt ist. Und die dritte Ebene ist die der Funktionen, die diese Komponenten für das Publikum haben.⁷³

Ziel der allermeisten Filme ist es, eine Illusion aufzubauen, also eine filmische Realität zu schaffen. Die Umschreibung "Traumfabrik" für Hollywood gibt dieses Ziel sehr treffend wieder. Es muss also gefragt werden, warum und wie die Zuschauer auf einen Film reagieren. Wie bzw. in

71 Vgl. *Kusters, 1996*. - Dieser Ansatz wird von *Riederer, 2006, 103* für eine geschichtswissenschaftliche Filmanalyse ausdrücklich gefordert.

72 Unter Rezeption werden zum einen das Konzept der Zuschauer in der jeweiligen historischen Situation und zum anderen kognitive Theorien des Films und der Filmverarbeitung verstanden. Unter der Beschreibung und Erklärung historischer Veränderungen von Normen und Konventionen versteht Bordwell die Geschichte der filmischen Mittel, der Erzählmuster, der Genre, der technologischen und ökonomischen Bedingungen. Vgl. *Hartmann / Wulff, 2002, 203*.

73 Vgl. *Mikos, 2003, 10*.

welchem Maße schafft der Film es, die Illusion einer Realität aufzubauen, die die Zuschauer für die Dauer des Films als "wahr" empfinden? Fragen dieser Art können und sollen mit Hilfe der Werkzeuge der Filmanalyse untersucht werden. Im günstigsten Fall wird man eine Reihe von Erklärungen finden, die zumindest ein wenig Licht in das Dunkel bringen können. Es gibt noch keine speziellen Untersuchungen über die genaue Wirkung von Thema, Stil und anderen formalen Aspekten des Films, die Antworten auf die Frage geben könnten, wie ein Film die gewünschten, vom Auftraggeber intendierten Botschaften vermitteln kann.

Einen Überblick über die Geschichte der Filmanalyse in Deutschland gibt Faulstich.⁷⁴ Er teilt sie in die folgenden drei Phasen ein: Die erste Phase von 1964 – 1976 kann unter dem Begriff "Methodenvielfalt" zusammengefasst werden. Die zweite Phase fällt in die Jahre 1976 bis ca. 1980. In dieser Zeit sind vor allem Einzelwerkanalysen durchgeführt worden. Phase drei beginnt für Faulstich 1980 und reicht bis zum Beginn der 1990er Jahre. Diese Zeitspanne lässt sich durch eine gewisse Theorieorientiertheit charakterisieren, die sich hauptsächlich sowohl mit der Filmästhetik als auch der Filmsemiotik beschäftigt. In dieser Periode ist in Deutschland die Filmgeschichte ebenfalls ins Blickfeld der Untersuchungen gerückt.

Seit den 1990er Jahren erweitern Möglichkeiten der computergestützten Verfahren die systematische Filmanalyse. Hier werden vor allem die quantifizierbaren Mittel und Techniken eines Spielfilms untersucht.⁷⁵ Des Weiteren stehen die gestalterischen Mittel, die narrativen Strukturen und die Kommunikationsprozesse der Medien im Allgemeinen und des Spielfilms im Speziellen im Mittelpunkt.⁷⁶ Im angelsächsischen Raum orientiert man sich bei der Analyse von Filmen an der Filmtheorie. Es werden vor allem Einzelwerkanalysen erstellt, die verschiedene Aspekte betonen. Eine Ausnahme stellt die Gruppe der Neoformalisten um Bordwell dar, die Filmtechniken im Hinblick auf die Konsequenzen für den Zuschauer genauer untersuchen und damit eine neue Richtung in der Filmtheorie begründen.⁷⁷

74 Vgl. *Faulstich, 1991, 9 – 19* und *Barg, 2006, 34ff.*

75 Vgl. z.B. *Korte, 2001* und kurz als Aufsatz zusammengefasst *Korte, 1999.*

76 Vgl. z.B. *Hickethier, 2001* und *Mikos, 2003.*

77 Vgl. z.B. *Bordwell / Thompson, 2004.*

1.3.3. Diskursanalyse

Die Diskursanalyse kann als Sammlung verschiedener methodologischer Konzepte und unterschiedlicher Forschungsmethoden verstanden werden, in der je nach Fragestellung und vorhandenem Quellenkorpus sehr differenzierte, wissenschaftlich ausgearbeitete und explizite Methoden und Verfahren genutzt werden. Neben anderen Zweigen hat sich auch eine historische Diskursanalyse herausgebildet, die sich auf die Diskurstheorie von Michel Foucault bezieht. Diese Theorie ist die derzeit einflussreichste Form der sozialwissenschaftlichen Diskursforschung.⁷⁸

Die historische Diskursanalyse sucht nach den Konventionen innerhalb von historischen Prozessen, die das Zusammenleben, das Miteinander-Reden und das eigenständige Handeln regeln. Können solche wiederkehrenden Gesetzmäßigkeiten aufgedeckt werden, spricht man von einem Diskurs, der sich natürlich im Laufe der Zeit aufgrund verschiedener Einflüsse verändern und damit eine neue Wirklichkeit produzieren kann. Es geht also darum, einen "archäologischen Blick", d.h. eine "außen stehende Perspektive auf die zu analysierenden Wissensordnungen" [Diaz-Bone, 2005, 541] einzunehmen. Um die gesellschaftliche Relevanz von Diskursen hervorheben zu können, kommt dem empirischen Arbeiten eine besondere Bedeutung zu.⁷⁹

Bei der Untersuchung von Diskursen spielt die Sprache eine wichtige Rolle, da durch sie Wirklichkeit geschaffen und gesellschaftlich anerkannt wird, und zwar indem über die entsprechenden Regeln, Ordnungen oder Vorgehensweisen einer Gesellschaft eine Geschichte erzählt wird, die diese Regeln erklärt und sie als einzig mögliche rechtfertigt. Sprache wird also in der historischen Diskursanalyse als Handlung aufgefasst. Sie kann Zustandsveränderungen herbeiführen, Weltbilder zum Ausdruck bringen und diese durch ständige Wiederholung in der Gesellschaft so tief verfestigen, dass sie als unumstößlich angesehen werden. "Dabei wird der Eindruck erweckt, die Welt sei so wie sie eben sei – ein Trugschluß, denn die Welt ist so, wie sie sprachlich handelnd gemacht wird" [Landwehr, 2008, 24]. Diese Erkenntnis hatte zur Folge, dass sich Historiker von der Vorstellung verabschieden mussten, mit Hilfe traditioneller Quellen und dem traditionellen Umgang mit ihnen eine authentische Ebene, nämlich die (historische) Wirklichkeit erreichen zu können.

78 Vgl. Landwehr, 2008, 65 – 79 und 91 – 99, Landwehr / Stockhorst, 2004, 83/84 und Eder, 2006, 13, die sich speziell auf die Geschichtswissenschaft beziehen und allgemeiner Diaz-Bone, 2005. Vgl. auch Hepp, 2004, 154 – 158, der eine zunehmende Historisierung der Produktanalyse von Medienprodukten im Rahmen der Cultural Studies konstatiert, in der Mediengeschichte als Kulturgeschichte betrieben wird und sich in die weiteren am Foucaultschen Diskursbegriff orientierten Studien der Cultural Studies einordnet. Der aktuelle Stand der Diskursanalyse in der Geschichtswissenschaft wurde im Rahmen einer Tagung Ende März 2009 in Düsseldorf diskutiert, vgl. <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/geschichte/lehrstuehle/viii-geschichte-der-fruehen-neuzeit/forschung/tagungen/>.

79 Vgl. Landwehr, 2008, 102. Vgl. dazu auch Diaz-Bone, 2005, 539.

Aufgrund dieser Erkenntnis wurden linguistische und literaturwissenschaftliche Fragestellungen und Probleme immer häufiger behandelt: Der so genannte "linguistic turn" war auch in der Geschichtswissenschaft angekommen.⁸⁰ Über den Umweg der Sprache mit ihren Metaphern und rhetorischen Wendungen erlangten Bilder in der Geschichtswissenschaft neue Aufmerksamkeit, die mit dem Schlagwort "iconic turn" beschrieben wird.⁸¹ Ebenso wie Texte müssen auch Bilder auf ihre wirklichkeitsprägende oder sogar wirklichkeitsproduzierende Macht hin untersucht werden.

Diese Forderung gilt natürlich nicht nur für Bilder im klassischen Sinn, sondern auch für mehrdimensionale, bewegte Bilder, d.h. auch für audiovisuelle Medien. Diaz-Bone [2005, 539] betont, dass "in differenzierten Gesellschaften [...] die verschiedenen Massenmedien Foren für diese Wissensordnungen" darstellen, daher können Filme "als kommunikative Äußerungen innerhalb eines gesellschaftlichen Diskurses angesehen werden" [Günther, 2008, 19]. Speziell in der Film- und Fernsehanalyse geht es darum,

"zu zeigen, wie sich die gesellschaftlichen Diskurse in den Film- und Fernsehtexten materialisieren und wie die diskursiven Praktiken in der Produktion und Rezeption wirksam werden können." [Mikos, 2003, 272]

Daher müssten Spielfilme ebenfalls mit diskursanalytischen Fragestellungen und ihren Methoden untersucht werden können, besonders wenn man den Film begreift als

"spezifische Art des Ausdrucks bewußt-reflexiver Kommunikationsformen, der einerseits selbst diskursive Aspekte der Gesellschaft aufgreifen und andererseits auch welche erzeugen könnte, die dann wieder zu öffentlichen Diskussion gestellt werden usw." [Kannapin, 1998, 233]

Fellner [2006, 58] hat allerdings für seine Studie feststellen müssen, dass bisher eigentlich keine "methodischen Konzepte zur Diskursanalyse von Spielfilmen" entwickelt worden sind und es sich "hier weitgehend um sozialwissenschaftliches Neuland handelt".⁸²

Wie eine diskursanalytische Vorgehensweise aussehen kann bzw. sollte, hat Landwehr für den Umgang mit Texten dargelegt. Die von ihm vorgeschlagenen sechs Arbeits- bzw. Untersuchungsschritte lauten: Themenfindung, Korpusbildung, Kontextanalyse, Analyse der Aussagen, Analyse von Texten und die finale Diskursanalyse.⁸³ Sie können für die Arbeit mit

80 Vgl. *Tschopp / Weber, 2007, 84 – 99*, hier wird der "linguistic turn" und seine Auswirkungen auf die Kulturgeschichte dargestellt.

81 Auch der "iconic turn" und seine Auswirkungen und Kontroversen werden bei *Tschopp / Weber, 2007, 99 – 111* dargestellt. Hier wird aber nur Bezug auf das statische, unbewegliche Bild genommen. Bewegliche Bilder, also audiovisuelle Medien, werden in dieser Darstellung explizit ausgeklammert.

82 Dies wird von *Kannapin, 1998, 234* und *Keller, 2007, 91* konstatiert. Als beispielhafte Studien, die mit einem explizit diskursanalytischen Ansatz Spielfilme untersucht haben, können hier *Fellner, 2006, Günther, 2008, Müller, 1998, Winter, 1998* und *Wulff, 2003* genannt werden. *Elsaesser / Buckland, 2002, 249ff.* stellen vor, wie die Theorien von Foucault und Deleuze im Rahmen einer Filmanalyse herangezogen werden kann; sie exemplifizieren dies am Film "Das Schweigen der Lämmer" (R.: Jonathan Demme, 1991).

83 Vgl. *Landwehr, 2008, 100 – 131*. Es wird darauf hingewiesen, dass die den Korpus der Fragestellung ausmachenden Quellen in ausreichender Anzahl vorliegen und sich seriell über einen festgelegten Zeitraum erstrecken sollten. Über die Korpusbildung sollte Rechenschaft abgelegt werden. Bei der Kontextanalyse

audiovisuellen Medien bzw. Spielfilmen übernommen werden, müssen aber um die spezifischen Werkzeuge erweitert werden, mit denen die Besonderheiten der audiovisuellen Medien bearbeitet werden können und wie sie im folgenden Kapitel vorgestellt werden. Es handelt sich hier vor allem um die Analyse von Handlung, Figuren und Darstellungsmittel des Films. Eine diskursanalytische Untersuchung audiovisueller Medien steht damit vor dem Problem der Mehrdimensionalität: Neben Bild, Ton und Darstellungsmittel müssen bei jedem einzelnen Film auch Dramaturgie und Narration analysiert werden. Jedes diskursanalytische Projekt hat die "spezifische Notwendigkeit, Bausteine verschiedener medien- bzw. filmanalytischer Methoden mit sozialwissenschaftlichen Perspektiven und unter Umständen auch mit sozialwissenschaftlichen Methoden" [Fellner, 2006, 58] kombinieren zu müssen, um zu den Diskursen vorzudringen.

Fellner [2006] hat dieses Problem für seine Studie gelöst, indem er die verschiedenen Methoden der Filmanalyse bzw. -interpretation auf ihre Tauglichkeit für seinen Untersuchungsgegenstand geprüft hat.⁸⁴ Dabei erwiesen sich der filmhistorische und der genrespezifische Ansatz der Filmanalyse als für seinen Zweck am besten geeignet.⁸⁵ Fellner setzt den Genrebegriff definatorisch in eine vergleichbare Nähe zum Diskursbegriff und sieht Genres als filmische Diskurse:

"In der vorliegenden Untersuchung der Psycho Movies [...] geht [es] um eine diachrone sowie synchrone Systematisierung der Filme, so dass das diskursive Gesamtfeld der Psycho Movies in verschiedene Subgenres eingeteilt sowie charakteristische Anschlüsse zu anderen Genres untersucht werden können; es geht des Weiteren darum, einzelne Filme in Bezug zu anderen Filmen und im Rahmen der jeweiligen Genres zu analysieren." [Fellner, 2006, 69]

Vor der diskursanalytischen Arbeit steht aber der Schritt, in dem die Spielfilme "inhaltlich und formal aufgerastert" [Fellner, 2006,69] werden müssen. Hierfür hat Fellner die filmanalytischen Methoden angewandt, die im folgenden Kapitel 2 für die Erstellung der Materialbasis vorgestellt werden.

unterscheidet *Landwehr, 2008, 105ff.* vier Ebenen: situativ (wer tut was wo wann?), medial (in welchem Medium wird das zu untersuchende Material präsentiert?), institutionell (Entstehungsbedingungen) und historisch (Frage nach der politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Gesamtsituation). Der Analyse der Aussagen geht das Ausfindigmachen der konstitutiven Elemente von Diskursen voraus (110). Die Aussagen eines Diskurses sind regelmäßig auftauchend und funktionstragend. Die Analyse der Texte geschieht in zwei Schritten: zuerst die Analyse der Makrostruktur (Suche nach narrativen Mustern in den einzelnen Texten des Korpus: Thema, Textur, graphische und gestalterische Form, Einteilung in Abschnitte, Frage nach dem Verfasser, der Kommunikationsweise des Textes und seinen Darstellungsprinzipien, Frage nach dem, was nicht in den Texten steht), danach die der Mikrostruktur (Aspekte der Argumentation, Stilistik und Rhetorik auf Text-, Satz- und Wortebene, auch lexikalisch und parasprachlich). In der Diskursanalyse selbst muss zuerst der Diskurs selbst identifiziert werden, dazu sind "zahlreiche, diachronische Aussageanalysen notwendig" (127). Die vorherrschenden Themen werden dann innerhalb des identifizierten Diskurses isoliert und analysiert (Naturalisierung des Diskurses, logisch stabilisierter oder nicht-stabilisierter Diskurs, Konstituierung durch intradiskursive Zusammenhänge und interdiskursive Verbindungen und Abgrenzungen). Vgl. auch *Keller, 2007*.

84 Vgl. *Fellner, 2006, 66ff.*

85 Beide Ansätze werden in Kapitel 2.2.4.2.2. vorgestellt.

Ein anderer Ansatz wurde von Beate Günther [2008] gewählt. Sie interessiert sich für die "'gemeinschaftsbildende' Funktion von Diskursen" in den DEFA-Gegenwartsspielfilmen der 1960er Jahre. Als Methode der Filmanalyse selbst setzt Günther [2008, 107] eine "Mischung aus quantitativem und hermeneutischem Herangehen" ein. Durch das wiederholte Betrachten des Filmsamples konnte sie die entscheidenden Formulierungen und Motive erkennen:

"Gleichzeitig wurden im Erkenntnisprozeß wiederholten hermeneutischen Herangehens an die Filme unter Einbeziehung der zeitgenössischen Dokumente auch die Konfliktlinien deutlicher, die sich zum politischen System ergeben haben und die ohne Hintergrundinformation historisch kaum noch sichtbar wären, weil die mit den Filmen verbundenen kulturpolitischen Diskurse nicht unbedingt Gegenstand der Filme sind." [Günther, 2008, 108]

In seiner Untersuchung des Films "Trainspotting" (Regie Danny Boyle, 1995) folgt Müller [1998] den Traditionen der literaturwissenschaftlichen Diskursanalyse. Seinen Ansatz beschreibt Müller wie folgt:

"Im Fadenkreuz dieser Methode der Analyse steht die gesellschaftliche Regulierung von Äußerungen, ihre Verteilung und Verschiebung. Sie setzt eine synchrone und diachrone Erfassung von Äußerungsmengen voraus, mit dem Ziel, die Strukturen ihrer Regulierung und damit gesellschaftliche Machtverhältnisse zu offenbaren." [Müller, 1998, 34]

Um der Gefahr einer endlosen Untersuchung aus dem Weg zu gehen, müssen thematische Eingrenzungen erfolgen, wie sie Müller in den Rezensionen dieses Films gefunden hat. Hier werde nämlich "mit schöner Regelmäßigkeit" die "'Abwesenheit' eines typisch 'sozialpädagogischen' Gestus" hervorgehoben, in dem "Drogenabhängige als bemitleidenswerte Opfer einer gesellschaftlichen Problematik" dargestellt werden [Müller, 1998, 34]. Diese Verschiebung innerhalb des Diskurses "Drogenproblematik" kann Müller in der Analyse des Films untermauern. Es fehlt aber eine Vertiefung mit Hilfe von anderen Dokumenten und Filmen.

Auch Winter [1998] bezieht sich bei seiner diskursanalytischen Filmanalyse von "Trainspotting" auf Rezensionen und Filmkritiken. In seiner an den Cultural Studies orientierten Diskursanalyse begreift Winter den Film "als symbolisches Material, das erst im Rahmen von spezifischen Diskursen Sinn macht und rückt so die sozialen Kontexte der Rezeption in den Mittelpunkt" [Mikos, 1998, 5]. Winters Ausgangspunkt ist dabei, dass "die Bedeutung nicht 'im' Text selbst steckt, sondern daß diese erst durch den Leser oder Zuschauer geschaffen wird" [Winter, 1998, 42]. In seiner Analyse identifiziert Winter den Diskurskomplex "Gesellschaft" und führt verschiedene Lesarten des Films vor.

Mikos [1998, 6/7] kritisiert an den beiden vorgestellten Analysen zum Film "Trainspotting", dass sie sich zu sehr auf den Inhalt des Film konzentrieren würden.⁸⁶ Neben der Musik im Film,⁸⁷ seien

86 Diese Kritik gilt auch für *Günther, 2008*.

auch die formale Struktur und die ästhetischen Gestaltungsmittel nicht unwichtig für Lesarten, die vom Film selbst nahe gelegt werden, eben weil der Film aus Bildern bestehe.

"[...] die Bildanalyse hat ganz im Sinne der struktur-funktionalen Film- und Fernsehanalyse die Aufgabe zu untersuchen, in welcher Weise sich Inhalt, Narration und formale Gestaltung von medialen Produkten mit dem Wissen der Zuschauer und den sozialen und kulturellen Diskursen verbinden, um so audiovisuelle Produkte auch wirklich als Material symbolischer Kommunikation im Rahmen des Alltags und der Lebenswelt der als Zuschauer handelnden Subjekte sinnhaft verstehen zu können." [Mikos, 1998, 7]

Die Diskursanalyse von Spielfilmen soll zeigen, dass und wie Filme "Teil der Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen in der Kultur sind", sie sind darüber hinaus "in Machtstrukturen und gesellschaftliche Auseinandersetzungen eingebettet" [Winter, 1998, 48], die sich im Laufe der Zeit ändern. Daher kann es eine objektive, allgemeingültige Interpretation eines Films nicht geben.

1.3.4. Filmanalyse in der Medienkulturgeschichte

Wie oben dargestellt wird in der Medienkulturgeschichte aufgrund der Vielfalt der Quellen Methodenpluralismus propagiert. Hierfür ist es notwendig auf Nachbardisziplinen zu schauen. Obwohl es bisher noch keine eigene Methode einer historischen oder gar medienkulturhistorischen Filmanalyse gibt,⁸⁸ werden immer häufiger Arbeiten und Aufsätze verfasst, die fiktionale oder nicht-fiktionale Filme analysieren.⁸⁹ Das Problem der fehlenden, verbindlichen Methode wird in vielen Arbeiten pragmatisch gelöst, in dem eine "eigene", für den Zweck und die Zielsetzung der Untersuchung adäquate Methode erarbeitet oder auf ein Konglomerat verschiedener Ansätze aus den Nachbardisziplinen zurückgegriffen wird.

Daher liegt es nahe zu fordern, dass neben den "klassischen Hilfswissenschaften der Geschichte wie Numismatik, Diplomatik oder Paläographie [...] so bald wie möglich die Vermittlung und Kenntnis der 'Filmlesetechnik' treten" [Riederer, 2003a, 98] und diese Methode in einem Lehrbuch den Studierenden zur Verfügung stehen sollte. Eine solche Erweiterung der historischen Quellenkritik wurde schon in den 1950er Jahren während der ersten Phase der intensiven

87 Mikos, 1998, 7 betont hier sehr ausdrücklich die Bedeutung, die Musik gerade in so genannten Kultfilmen und insbesondere für Jugendliche hat.

88 So stellen *Lagny / Sorlin, 1986, 290* schon 1986 fest, dass es (noch) keine Methode gibt, die für die Analyse von Filmen zufriedenstellend geeignet sei. *Landy, 2001, 13* wiederholt die Feststellung und fordert eine interdisziplinäre Herangehensweise, um das vorhandene Wissen zu bündeln und neue Methoden für die Analyse von Filmen zu erarbeiten. Vgl. auch die entsprechenden Ausführungen bzw. Anmerkungen bei *Brockmann, 2006, Karl, 2002, Kannapin, 2005, Mettele, 2006, Riederer, 2003a, 92* und *Weigand, 2008*.

89 Zum fiktionalen Film vgl. u.a. *Bösch, 2007, Karl, 2002, Kannapin, 2005, Schmidt, 2004*; zum nicht-fiktionalen Film vgl. u.a. *Bösch, 1999, Brockmann, 2006*. Beide Bereiche decken mit verschiedenen Aufsätze neuere Sammelbände ab, u.a. der von Paul 2006 herausgegebene Sammelband "Visual history" und der auf Anregung des Konstanzer Historikertag 2006 zum Thema "Geschichtsbilder" entstandene Sammelband (*Fischer / Wirtz, 2008*).

Auseinandersetzung mit dem Medium Film von den damals beteiligten Historikern Hubatsch und Treue gefordert.⁹⁰

Es sei schwer verständlich, formuliert Andrea Brockmann in ihrer 2006 publizierten Dissertation, dass die Geschichtswissenschaft eine eigene Methode für den Umgang mit schriftlichen Quellen entwickelt habe, aber noch keinerlei Anstrengungen unternommen worden seien, eine vergleichbar ausgefeilte historische Methode im Hinblick auf die Arbeit mit visuellem Material zu entwickeln:

"Der Masse der Bilder und ihrer wachsenden Macht steht ein auffallender Mangel an praktischer und theoretischer Bildkompetenz gegenüber. Bilder können jedoch nur dann gegenstandsadäquat und sinnvoll analysiert und interpretiert werden, wenn ihre Herstellungstechnik, Projektionsmethode, Darstellungsweise und Kontextualität verstehend reflektiert wird." [Brockmann, 2006, 111]

Bis heute fehlt eine systematische Methodik der historischen Filmanalyse.

2. Filmanalyse in der Medienkulturgeschichte

Im Folgenden werden zuerst aktuelle Ansätze der Filmanalyse aus verschiedenen Disziplinen vorgestellt. Aus ihnen soll im zweiten Teil des Kapitels ein konkreter Vorschlag erstellt werden, wie eine Filmanalyse für Spielfilme als Quellen der Medienkulturgeschichte vorgehen kann. Diese Vorgehensweise wird dann im nächsten Kapitel 3 durch die Analyse eines Spielfilms angewendet und damit auf ihre Tauglichkeit überprüft.

2.1. Verschiedene Ansätze der Filmanalyse

Es besteht weitgehend Konsens darüber, dass die Geschichtswissenschaft aufgrund ihrer Methodik in der Lage ist, den sozio-kulturellen Kontext der (Spiel-) Filme, ihrer Produktion und Rezeption zu untersuchen. Dies sei die "Alltagsroutine historiografischen Arbeitens" [Riederer, 2006, 104]. Danach wird aber meistens darauf hingewiesen, dass die Auseinandersetzung mit dem Film selbst häufig zu kurz komme, weil der Geschichtswissenschaft hier die Methoden fehlen würden. Diese müssten aus den Nachbardisziplinen, vor allem der Medienwissenschaft und der Kunstgeschichte, adaptiert werden. Es folgen Listen, welche Methoden dies sind bzw. sein könnten und Hinweise auf die einführenden Werke zur Filmanalyse, die im Allgemeinen aus den Medienwissenschaften stammen. Was fehlt ist eine explizit für (Kultur-) Historiker erstellte Methodik der Filmanalyse, die diesen nicht nur das "Lesen" der Filme erlernen lässt, sondern über die Kontexte auch ihr Verstehen. Diese Kontexte beinhalten nicht nur soziokulturelle, biographische und historische Aspekte, sondern auch (film-) technische, die für das "Lesen" und Analysieren eines speziellen Films von größter Bedeutung sein können.

90 Vgl. *Hubatsch, 1953, 479* und *Treue, 1958, 311*.

Die im Folgenden vorgestellten Ansätze der Filmanalyse sind eine Auswahl aus der Vielfalt an Methoden und Zugängen. Sie zeichnen sich allein dadurch aus, dass sie der Autorin sinnvoll einsetzbar, durchführbar und damit praxistauglich erscheinen.⁹¹

Für eine geschichtswissenschaftliche Filmanalyse ist der neoformalistische Ansatz von David Bordwell und Kristin Thompson [2004] von besonderer Bedeutung. Mit ihrer programmatischen Forderung "analyzing the whole film" wollen die beiden US-Amerikaner eine Herangehensweise offerieren, die es dem Leser ermöglicht, in logisch aufeinander folgenden Schritten durch die Techniken und Strukturen zu gehen "that make up the *whole film*" [Bordwell / Thompson, 2004, xv-xvi]. Sie begründen diesen Ansatz damit, dass auch die Zuschauer in einem Kino den ganzen Film zu sehen bekämen und nicht nur einen Auszug. Filme werden als Produkte gesehen, "made in particular ways, having a unity and a set of concrete techniques, existing in history" [Bordwell / Thompson, 2004, xvi]. Für die praktische Analysearbeit wird folgende Vorgehensweise vorgeschlagen: zuerst stehen die Fragen der Produktion, des Vertriebs und der Vorführung selbst im Vordergrund. Dann interessiert die Form bzw. das formale Konstrukt des Films. Des Weiteren werden Filme klassifiziert, zum einen durch die Zuordnung zu einem Genre, zum anderen durch die Unterscheidung zwischen narrativen und nicht-narrativen Filmen. In einem vierten Schritt werden die speziellen Filmtechniken untersucht. Hier wird zwischen *Mise en scène*, "cinematography" – also wie das Bild aufgenommen wird –, Montage und Ton unterschieden. Die Einordnung des Films in die Filmgeschichte aufgrund von formalen Aspekten folgt in einem letzten Schritt. Riederer [2006, 106] betont, dass dieser Ansatz zeigt, dass es möglich ist, den "filmischen Mitteln breiten Raum zu geben, und die Bildanalyse gleichzeitig historisch zu verankern". Der Film werde auf diese Weise nicht nur gesehen, sondern auch "gelesen", indem er in seine einzelnen Bilder zerlegt wird. Nur so könne man der Komplexität des Mediums Film nahe kommen.

Der Medienwissenschaftler Werner Faulstich unterscheidet zwei Arten der Filmanalyse: zum einen die Produktanalyse, die sich mit genau einem Film beschäftigt, zum anderen die Medienanalyse, in der Spielfilme als ein "hochkomplexes Medium" [Faulstich, 2002, 9] verstanden werden. Daher umfasse Filmanalyse neben der Analyse des eigentlichen Films auch die Bereiche der Filmgeschichte, Filmförderung, -politik und -zensur sowie wirtschaftliche und ethische Aspekte und ebenfalls die Bereiche Filmästhetik, Sprache des Films und Filmtheorie. Eine Filmanalyse, die im Sinne Faulstichs als Medienanalyse verstanden und durchgeführt wird, unterscheidet häufig

91 In diesem Kapitel werden nur Ansätze der Filmanalyse vorgestellt, die mehr als nur eine Reihung von verschiedenen Arbeitsschritten sind. Solche generellen Aufstellungen finden sich in den verschiedenen Aufsätzen rund um dieses Thema immer wieder. So seien hier exemplarisch *O'Connor, 1988, 1204ff.*, *Gröschl, 1997, 37ff.*, *Mettele, 2006, 291f.* und *Riederer, 2006, 104ff.* genannt.

ähnlich wie Bordwell / Thompson nach den Bereichen der Produktion, Distribution und Rezeption.⁹²

Nach Faulstich will dagegen eine Filmanalyse, die sich als Produktanalyse versteht, eine Interpretation des Films überprüfen, belegen und möglichst objektivieren. Sie macht Gestaltungs- und Vermittlungsformen sichtbar, mit denen der Film seine Aussagen macht. Der Film bekommt auf diese Weise einen "Sinn" und offenbart seine speziellen Wirkungsweisen, die sich im günstigsten Fall verallgemeinern lassen. Für diese Produktanalyse stellt Faulstich ein Grundmodell vor, das auf vier Kategorien basiert: die Analyse der Handlung, der handelnden Figuren, der "Bauform" des Films und seiner Ideologie, also den im Film vertretenen Werten und Normen. Hierzu sollen die bereits erzielten Ergebnisse der ersten drei Teile herangezogen werden, die dann nach bewährten Interpretationsmustern weitergehend analysiert werden sollen. Für die Analyse der Ideologie des Films nennt Faulstich folgende Ansätze: erstens die (literatur-) historische Interpretation, die die Intertextualität in den Vordergrund stellt; zweitens die biographische Filminterpretation, die einen Regisseur als Bezugspunkt nutzt; dann, drittens, die soziologische Filminterpretation, die Filme aus derselben Epoche auf ihren "sozialpsychologisch übergreifend identischen Bedürfnis- und Erwartungshorizont" [Faulstich, 2002, 159] hin analysiert und schließlich viertens die genrespezifische Filminterpretation. Jede Methode hebt auf einen bestimmten Kontext des Filmes ab.

In der von Korte [2004] entwickelten systematischen Filmanalyse wird vergleichbar vorgegangen. Korte listet vier verschiedene Aspekte auf, die die Analyse eines Films bestimmen sollten, nämlich die Untersuchung der Film-, Bedingungs-, Wirkungs- und Bezugsrealität. Erstere ist die filmimmanente Bestandsaufnahme von Inhalt, Form und Handlung. Sie umfasst die "Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen und Aussagen" [Korte, 2004, 23]. Die Bedingungsrealität ermittelt die Kontextfaktoren und fragt, warum dieser spezielle Inhalt in genau dieser historischen Situation in ausgerechnet dieser Form mit Hilfe dieser ausgewählten filmischen Mittel dargestellt wird. In welchem Verhältnis die im Film dargestellte Situation oder Problematik zu seiner Bedeutung im realen Leben steht wird unter dem Aspekt der Bezugsrealität untersucht.

92 Der Bereich der Produktion beschäftigt sich vor allem mit dem Regisseur, der als Verantwortlicher für die Herstellung des Films gesehen wird bzw. mit einer Gruppe von Regisseuren, die gemeinsame "Programme" entwickelt haben; weiterhin wird der Einfluss der Produktions- (Studioanalyse, Produktionsanalyse) und der wirtschaftlichen Bedingungen untersucht. Bei der Analyse der Distribution dominieren folgende Aspekte: Verleihsystem, Filmkritik, Trailer, Kinoanalyse (Wer zeigt wann wie lange wem welche Filme?) und weitere Vermittlungsformen des Films (Ausstrahlung im TV, der Verleih bzw. Verkauf auf Videos oder DVDs). Zur Rezeptionsforschung gehört die Frage nach der sozialen Funktion des Kinos und der Untersuchung der Reaktion des Publikums auf den Film (Rezeptionsanalyse, Wirkungsforschung, Filmpsychologie, die Identifikation der Zuschauer mit den handelnden Figuren). Vgl. *Faulstich, 2002, 12 – 14.*

Fragen nach der damaligen – also zeitgenössischen – und heutigen Rezeption fasst Korte schließlich unter dem Punkt Wirkungsrealität.

"Eine entsprechend umfassende Analyse beinhaltet also die historisch-systematische Untersuchung der einander bedingenden Ebenen der Werkstrukturen und der zeitgenössischen Rezeption einschließlich des historisch-gesellschaftlichen Kontextes."
[Korte, 2004, 24]

Von der konkreten Fragestellung hängt es ab, welche Aspekte eingehender untersucht werden und wo die Schwerpunkte in der Analyse gesetzt werden.

Im Rahmen einer Produktanalyse und mit Hilfe einer formal-inhaltlichen Protokollierung des filmischen Ablaufs wird der Film zitierbar gemacht. Hierzu ist es notwendig die Elemente der filmischen Gestaltung identifizieren zu können. Eine Visualisierung der filmischen Strukturen kann ebenfalls hilfreich sein, ist aber häufig mit einem sehr hohen, vor allem zeitlichen Aufwand verbunden.⁹³

Mikos [2003 und 2003a] versteht Filmanalyse als eine Analyse des Kommunikationsprozesses zwischen dem Film und den Zuschauern. Daher muss neben dem Film vor allem auch seine Rezeption in die Analyse mit einbezogen werden. Mikos weist darauf hin, dass Filme keine abgeschlossene Bedeutung haben, die in einer Analyse objektiv dargestellt werden könnte, sondern ihre unterschiedlichen Bedeutungsebenen erst durch den "aktiven" Zuschauer entfalten. Es werden verschiedene Lesarten angeboten, von denen einige "besser" geeignet erscheinen als andere, aber es kann keine Bedeutung definitiv festgelegt werden.⁹⁴ "Aus der Interaktion zwischen Text und Zuschauer entsteht ein gemeinsames Drittes, der *rezipierte Text*" [Mikos, 2003a, 140], der dann in der Rezeptionsforschung untersucht wird. Der Kommunikationsprozess erfolgt darüber hinaus auf einer zweiten Ebene: die der Aneignung, d.h. die Übernahme des rezipierten Textes in die soziokulturelle, alltägliche Praxis des Zuschauers.⁹⁵ Mikos [2003a, 135] geht es darum, in der Filmanalyse die "Prozesse des Filmverstehens und des Filmerlebens herauszuarbeiten". Für die konkrete Analyse bedient sich Mikos einer inter- und transdisziplinären Zugangsweise, d.h. der Berücksichtigung von theoretischen Ansätzen aus unterschiedlichen Disziplinen und ihrer Zusammenführung. So betont er z.B. den Wert der Diskursanalyse, der Rezeptionsforschung, der Strukturanalyse und auch der Bildanalyse.⁹⁶

93 Vgl. Korte, 2004, 52 – 66, der hier verschiedene Möglichkeiten einer Visualisierung vorstellt.

94 Vgl. Mikos, 2003, 22. Mikos kritisiert vor allem die traditionellen Filminterpretationen, die außerfilmische Kategorien an die Filme herantragen und damit Bedeutungen des Films konstruieren würden, ohne sich dieses Konstruktionsprozesses bewusst zu sein, oder ihn selbstreflexiv zu thematisieren, vgl. Mikos, 2003a, 136.

95 Vgl. Mikos, 2003, 20; ein Beispiel hierfür findet sich auf Seite 25. Eine präzise Differenzierung der Begriffe "Aneignung" und "Rezeption" findet sich bei Mikos, 2003a, 142.

96 Vgl. Mikos, 2003a, 137. Die Bedeutung der Diskursanalyse wird hier nochmals auf den Seiten 146 / 147 hervorgehoben.

Kannapins [1998] Ansatz ist ähnlich interdisziplinär ausgerichtet. Als Untersuchungsansätze nennt er erstens den realistischen Bezug zur gesellschaftlichen Konditionierung des Films, zweitens die Kulturindustrie als Produktionsprinzip, darauf folgend Phänomenologie und Hermeneutik, weiterhin Konstruktivismus und die handlungstheoretische Perspektive der Mediennutzung, fünftens die Postmoderne und zum Schluss die kritische Diskursanalyse. Die aus diesen Ansätzen resultierende Methodenkombination stellt sich als Liste von Analysekr Kriterien dar und gliedert sich ebenfalls in sechs Punkte, die auch in dieser Reihenfolge abzuarbeiten seien: 1. Analyse des historischen und sozialen Kontextes, 2. Analyse der ideologischen Position des Films, 3. Inhaltsanalyse, 4. Analyse der formalen Ausstattung des Films, 5. Analyse der Zeichensprache des Films und 6. Analyse der sozialen Reaktionsweisen.

In ihrer Zusammenstellung von sozialwissenschaftlich relevanter Filmanalysemethoden unterscheiden Ehrenspeck / Lenzen fünf Typen von Filmanalysen, deren Gebrauch jeweils durch den Zweck der Analyse bestimmt werde. Als Erstes wird die "Totalanalyse" genannt, die den Film als Einheit sieht und einer Produktanalyse entspricht. Ehrenspeck / Lenzen betonen, dass

"die Totalanalyse nicht das Kerninstrumentarium, sondern eher ein Begleitinstrument [ist], welches eine adäquate historische Einordnung des Films (Kontextwissen) ermöglicht, sowie in Kenntnis der Gesamtstruktur des Films sicherstellt, dass einzelne relevante Elemente des Films nicht in Unkenntnis des Gesamtwerks falsch eingeordnet werden" [Ehrenspeck / Lenzen, 2003, 440].

Die als zweiter Typus vorgestellte Form der Inhaltsanalyse wird ebenfalls eher als Hilfsinstrument gesehen, denn "eine bloße Inhaltsanalyse ist wissenschaftlich sinnlos" [Ehrenspeck / Lenzen, 2003, 444]. Nutzen bringt sie erst, wenn ihre Ergebnisse Hypothesen freilegen, bestätigen oder negieren. Die Strukturanalyse ist der dritte Typus, der von den Autoren vorgestellt wird. Hier stehen die formalen Elemente und deren Beziehungen zueinander im Mittelpunkt der Analyse. Als Viertes wird die Patternanalyse genannt, obwohl sie keinem eigenen Analyseschema folgt, sondern sich der in den ersten drei Typen genannten Kategorien bedient und "Muster der Darstellung bestimmter Sachverhalte" [Ehrenspeck / Lenzen, 2003, 447] sucht. Die Wirkungsanalyse wird als fünfter und letzter Typus in dieser Liste besprochen.

Auch in den Cultural Studies haben sich Filmanalysemethoden entwickelt. Medien werden hier

"in ihrer Einbettung in gesellschaftliche und historische Kontexte [gesehen]. Sie untersuchen den Film als eine soziale und kulturelle Praxis, die mit anderen Praktiken in einer Gesellschaft verknüpft ist." [Winter, 2003, 151]

Daher stehen in den Cultural Studies nicht die Medien im Zentrum der Analyse wie bei vielen Ansätzen der Medienwissenschaften, sondern die gesellschaftlichen Zusammenhänge und der Zuschauer, der aktiv auf der Basis der ihm zur Verfügung stehenden Ressourcen und Kompetenzen die Bedeutung für sich selber konstruiert.

"Bei der Film-Zuschauer-Interaktion treffen die Diskurse des Films und die des Zuschauers aufeinander, wobei der Zuschauer sowohl Objekt als auch Subjekt von sozialen, politischen und ökonomischen Praktiken ist, die jenseits des Films situiert sind."
[Winter, 2003, 154]

Die Analyse populärer Filme, die Rezeptionsforschung und die Einbettung der Filme in ihre sozialen Kontexte stehen bei der Medienforschung der Cultural Studies deswegen im Vordergrund. Es wird davon ausgegangen, dass Texte und auch Filme mehrdeutig sind. Die gewählte Lesart kann je nach sozialer Situation der Zuschauer und der intertextuellen Kontexte, in denen der Film rezipiert wird, unterschiedlich ausfallen.

Als letzter Ansatz in dieser Reihe soll das von Brockmann [2006, 105 - 125] entwickelt zirkuläres Verfahren zur historischen Medienanalyse vorgestellt werden. Obwohl sich Brockmann ausschließlich auf Dokumentarfilme bezieht, kann das von ihr entwickelte Vorgehen gleichwohl auf Spielfilme und ihre Analyse übertragen werden. Brockmann will mit diesem Verfahren ermöglichen,

"Ergebnisse und Methoden der historischen und medienwissenschaftlichen Fachbereiche zu integrieren, ohne das traditionelle hermeneutische Paradigma aufzugeben"
[Brockmann, 2006, 105].

Das Zusammenwirken und bewusste Inbezugsetzen der an der medialen Erinnerungsarbeit beteiligten Faktoren soll betont werden. Insbesondere soll die "standortgebundene Gegenwartsperspektive des Historikers" [Brockmann, 2006, 106] in die Analyse einbezogen werden. Das dargestellte Verfahren gleiche "einer Demontage, die die mediale Rekonstruktion von Geschichte in die einzelnen Elemente der Produktion, Gestaltung, Rezeption und Kontexte zerlegt" [Brockmann, 2006, 124].

Das zirkuläre Verfahren geht systematisch deskriptiv vor. Es orientiert sich an dem Prinzip der "dichten Beschreibung" und gelangt dadurch zu "qualitativen Aussagen über die Mechanismen der medialen Konstruktion von Vergangenheit" [Brockmann, 2006, 106]. Die referentiellen Bezüge zwischen Film, Zuschauer und Kontext werden auf diese Weise in den Blick gerückt. In einem ersten Schritt werden die institutionellen Rahmenbedingungen untersucht. Hierunter fallen Konzeption, Textvorlage und Realisation des Projekts. Brockmann betont vor allem die Rolle des (Drehbuch-) Autors: dessen biographischer Hintergrund spiele eine wichtige Rolle bei der späteren Beurteilung des Films. Darüber hinaus sieht Brockmann in den Vorgaben der Fernsehsender eine wesentliche Ein- bzw. Beschränkung in der Produktion, die nicht außer Acht gelassen werden dürfe. Die "ästhetische Konfiguration" [Brockmann, 2006, 109] wird in einem zweiten Schritt untersucht. In diesem Arbeitsschritt platziert Brockmann die Handlungsanalyse des Films und die Untersuchung der audiovisuellen Gestaltungsmittel durch Kamera, Lichtführung, Ton und Montage.

Als Nächstes wird die Untersuchung der "subjektiven Rezeptionskriterien" [Brockmann, 2006, 117] vorgeschlagen. Die hier von Brockmann aufgelisteten Kriterien beziehen sich explizit auf das Fernsehen und sein Publikum. Sie können aber entsprechend abgewandelt und angepasst auch auf das Kinopublikum übertragen werden. Es folgt die Untersuchung der soziokulturellen Kontexte und schlussendlich die historische Interpretation, nämlich

"ein integratives und kritisches Verstehen, das vom Detailverständnis und Kontextwissen zu einem genaueren und tieferen Geschichtsverständnis der Geschichtsvermittlung im Medium Fernsehen führt" [Brockmann, 2006, 123 /124].

Brockmann nennt das von ihr entworfene Verfahren deswegen zirkulär, weil es die partikularen Erkenntnisse der einzelnen Arbeitsschritte in der abschließenden Interpretation miteinander vernetzt.⁹⁷

2.2. Vorschlag einer Vorgehensweise für eine Filmanalyse in der Medienkulturgeschichte

Die oben vorgestellten Ansätze für die Durchführung einer Filmanalyse entstammen hauptsächlich den Medienwissenschaften bzw. Film Studies und haben verschiedene fachbezogene Schwerpunkte. Es ist hier nicht das Anliegen der Autorin, die einzelnen Vor- und Nachteile der vorstellten Ansätze für eine Filmanalyse mit historischen Fragestellungen herauszuarbeiten, sondern aus den verschiedenen Ansätzen erstmals die Aspekte zusammenzustellen, die es dem Historiker ermöglichen, sich relativ einfach dem Film als kulturhistorische Quelle zu nähern. Es soll eine konkrete Vorgehensweise vorgestellt werden, mit dessen Hilfe die Analyse eines Spielfilms Schritt für Schritt vorgenommen werden kann.⁹⁸ Dieses Verfahren ähnelt gewissermaßen dem von Wulff [2006, 238] kritisierten "'Rezeptbuch der Filmanalyse', in dem eine Schrittfolge von analytischen Operationen angegeben ist, deren Vollzug schließlich die 'Analyse' produziert". Allerdings wird in der im Folgenden vorgeschlagenen Herangehensweise Wert darauf gelegt, dass die Analyse nicht – wie Wulff es formuliert hat – "produziert" wird, sondern durch die aufeinander folgenden Arbeitsschritte hart erarbeitet wird. Der von Wulff in diesem Zusammenhang prophezeiten "Desensibilisierung gegenüber dem Material und der Tätigkeit der Analyse selbst" muss hier widersprochen werden. Eine solche Vorgehensweise sorgt im Gegenteil dafür, dass der Analyst ein Gespür für den Film entwickelt, ihm gegenüber also sensibel wird und daher auch Details oder Besonderheiten entdeckt werden können, die bei einem nicht methodischen Vorgehen übersehen bzw. versteckt geblieben wären. Bei der Filmanalyse wie nach einem "Rezeptbuch" vorzugehen

⁹⁷ Vgl. Brockmann, 2006, 124.

⁹⁸ Obwohl im Folgenden immer von "einem Spielfilm" die Rede ist, so ist das hier vorgestellte Verfahren natürlich auch für die Analyse eines Samples von Filmen geeignet.

sorgt dafür, dass das Ziel trotz vieler Ideen, neuer Befunde und überraschender Einblicke im Auge behalten werden kann. Das "Rezeptbuch" holt den Analytisten immer wieder zurück auf den Boden der Tatsachen und hilft damit, sich nicht in der Unendlichkeit der möglichen Interpretationsansätze zu verlieren.

Die von Wulff genutzte Metapher des "Rezeptbuches" kann sehr gut weiterentwickelt werden: Ebenso wie sich ein im Kochen ungeübter "Lehrling" genau an die Vorgaben des jeweiligen Rezeptes hält, weiß ein geübter Koch offener mit den Rezepten umzugehen: Die einzelnen Zutaten müssen nicht mehr präzise abgewogen werden, sondern werden mit Augenmaß bzw. nach Gefühl abgemessen und bestimmte Zutaten können auch durch andere ersetzt werden. Ähnlich sieht die Praxis in der Filmanalyse aus: der "Lehrling" ist froh über ein präzise formuliertes "Rezept", an das er sich halten kann, der "Meister" kennt das "Rezept" und weiß, welche Teile unproblematisch geändert, ausgelassen oder durch andere ersetzt werden können, ohne das Ergebnis zu gefährden. Daher ist die Bereitstellung einer verbindlichen Vorgehensweise gerade im weiten Feld der Filmanalyse für die Studierenden insbesondere der unteren Semester notwendig.

Mit Hilfe der Metapher des "Rezeptbuches" kann noch ein weiterer Aspekt der praktischen Filmanalyse gezeigt werden: So wie es "Grundrezepte" gibt, die je nach Anlass oder Vorliebe erweitert bzw. verändert werden können, so stellt auch das hier vorgestellte Verfahren die Grundlage für eine der jeweiligen Forschungsfrage anzupassende kulturhistorische Filmanalyse bereit. Es erscheint nicht erstrebenswert, Filmanalyse ausschließlich im Sinne der von Faulstich [2002] beschriebenen "Produktanalyse" zu betreiben, in der ein Film in all seinen Facetten untersucht wird. Vielmehr ist anzunehmen, dass gerade in der kulturhistorischen Forschung Fragestellungen dominieren, die das Erstellen eines Samples von verschiedenen Filmen voraussetzen und die aufgrund der Fragestellung nicht alle Interpretationsansätze durchgehen, sondern sich von Anfang an auf einen Ansatz spezialisieren. Auch in solchen Fällen müssen erst die "Zutaten" für das "Grundrezept" vermengt werden, um dann danach das "Rezept" erfolgreich variieren zu können.

Auch wenn dann eine anerkannte Vorgehensweise der Filmanalyse in der Medienkulturgeschichte bereit steht, so gibt es immer drei Probleme, derer man sich bei der Analyse stets bewusst sein sollte: erstens die Flüchtigkeit des Gegenstandes, zweitens die prinzipielle Endlosigkeit der Analysearbeit und drittens der Mangel an einer universellen Methode. Die Arbeit mit Filmen sollte immer von einer gewissen Pragmatik geprägt sein, die davor schützt, dass die oben genannten Probleme Überhand nehmen. Gerade die Masse des zu verarbeitenden Materials, welche ein Film bereithält, muss sinnvoll beschränkt werden, wenn die Analyse nicht nur erfolgreich sein soll, sondern auch beendet werden will. Man muss sich darüber im Klaren sein, dass auch eine

detaillierte Analyse keine erschöpfende Interpretation des Films leisten kann. Aber sie versetzt den Untersuchenden in die Lage, einen großen Teil der möglichen Lesarten zu erfassen. Grundsätzlich gilt, dass es keinen Königsweg wohl aber systematische Arbeitsschritte gibt, mit der Filme erfolgreich analysiert werden können.

Insbesondere der von den Neoformalisten propagierte Ansatz, bei dem der Film als Ganzes analysiert werden müsse, steht hier Pate: nur wenn Handlung, Figuren, Darstellungsmittel und die Kontexte, in denen der Film und seine Produktion standen bzw. immer noch stehen, untersucht und gleichermaßen beachtet werden, kann eine Filmanalyse für historische Fragestellungen erfolgreich sein. Das von Faulstich [2002] erstellte Grundmodell wird für das hier vorgestellte Vorgehen in Teilen herangezogen, da es den Analytisten zwingt, auch vermeintlich einfache Sachverhalte wie den Handlungsverlauf konkret festzuhalten. Das Prinzip der "dichten Beschreibung" kann sich hier als sehr hilfreich erweisen. Die so ermittelten "konkreten ästhetischen Gestaltungsformen des Films" stellen den "kinematographischen Sachverhalt" [Barg, 2006, 34] her, der eine Materialbasis bildet, die die dann folgende Interpretation nicht nur sehr viel einfacher macht, sondern sie auch auf festem Grund stehen lässt. Die von Borries [2007, 105] zusammengestellte Übersicht über die Unterschiede zwischen trivialen und reflexiven Formen des historischen Spielfilms erweisen sich als hilfreich bei der Erstellung der Materialbasis, da sie wichtige Hinweise für die Analysearbeit gibt. Während in der von Kannapin [1998] vorgeschlagenen Methode zuerst die Kontexte des Films und danach erst der Film selbst analysiert werden sollen, wird hier dafür plädiert, mit einer erweiterten Quellenkritik zu beginnen, danach im Sinne einer Materialsammlung den Film zu analysieren und sich dann den Kontexten zuzuwenden. Dieses erscheint als der natürlichere Weg, da sich viele kontextuelle Fragen erst im Verlauf der intensiven Auseinandersetzung mit dem Film ergeben. Durch die genaue Dokumentation der einzelnen Erkenntnisse können darüber hinaus qualitative Aussagen gemacht werden, die den quantitativen in vielen Bereichen überlegen sind. Hier lehnt sich das vorgeschlagene Modell an dem von Brockmann [2006] entwickelten zirkulären Verfahren der historischen Medienanalyse an. Dieses Vorgehen unterstützt auch den multiperspektivischen Blick auf den Film. Die Suche nach der einen einheitlichen, kohärenten Botschaft, "message" oder Ideologie eines Films wird so frühzeitig gestoppt und stattdessen der Blick auf die vielen möglichen Lesarten geöffnet. Erst so wird eine erkenntnisfördernde Interpretation möglich und damit der so häufig beschrittene Weg der rein deskriptiven Interpretation endlich verlassen.

Ein Film wird also nicht als abgeschlossener Text verstanden.⁹⁹ Filme sind immer rezipierte Texte und zum Wissen der Zuschauer hin geöffnet, d.h. es gibt keine objektiv richtige Interpretation eines Films. Stattdessen ist jede Interpretation von den sozialen und kulturellen Diskursen abhängig, die in der zeitgenössischen Gesellschaft kursieren. Jeder Film ist daher

"in ein unbegrenztes Spiel von Bedeutungen verstrickt. In diesem Spiel werden aber aufgrund von ideologischen Strukturen, spezifischen kulturellen und sozialen Diskursen bestimmte Bedeutungen favorisiert." [Mikos, 1998, 6]

Diese favorisierten Bedeutungen gilt es zu finden.

2.2.1. Quellenkritik

Die für die Quellenkritik entscheidende Feststellung ist, dass der Spielfilm als Ganzes gesehen und analysiert werden muss. Es reicht nicht aus, eine Liste der Themen, handelnden Personen und Ereignisse aufzustellen und – soweit vorhanden – die Dialoge der Personen zu dokumentieren. Fehler in der Darstellung des historischen Hintergrunds des Films festzustellen ist für bestimmte Fragestellungen nicht unerheblich. Die Mittel zu erkennen, die eingesetzt worden sind, um das Publikum an der erzählten Geschichte erst zu interessieren und dann zu fesseln, ist im Allgemeinen die Schwierigkeit auf die Historiker stoßen, die sich mit Spielfilmen als Quellen beschäftigen wollen. Denn Filme folgen eigenen Gesetzen, die wiederum sehr variabel sind. Daher muss ein Film ebenso wie ein Buch als Ganzes genommen und interpretiert werden. In der filmanalytischen Praxis kann zwischen zwei Ebenen unterschieden werden: der "grammatische[n] Analyse [...] [der] formale[n] Gestaltetheit des Werks als Bedingung von Bedeutungsproduktion" [Wulff, 2006, 225] und der interpretativen Analyse.

Darüber hinaus muss in der Medienkulturgeschichte zwischen der Leistung des Films eine Geschichte überzeugend zu erzählen und seiner Funktion als Quelle unterschieden werden. Auch ein schlechter Film kann eine gute Quelle sein. Relevant ist ebenfalls nicht allein der Erfolg, den ein Film aufgrund von Zuschauerzahlen und oder Kritiken hat. Die Fragestellung des Historikers für das jeweilige Forschungsvorhaben entscheidet einzig über die Qualität des Films als Quelle für diese spezielle Untersuchung.

2.2.1.1. Problemfelder

Auch wenn Spielfilme als historische Quellen anerkannt sind, bestehen weiterhin eine Reihe von Problemen im Umgang mit dieser Quellengattung.¹⁰⁰ Insbesondere bei der Untersuchung von

99 Als Beispiele für eine Filmanalyse, in der der Film als abgeschlossener Text gesehen wird, vgl. *Struck / Wulff, 1998*, die in einem textanalytischen Verfahren den Film "Trainspotting" analysieren, und *König, 1998*, der den selben Film einer tiefenhermeneutischen Rekonstruktion unterzieht.

100 Vgl. u.a. *Riederer, 2003a, 92*.

Filmen, die ein historisches Ereignis darstellen und dies mit der Absicht tun, aufklärerisch bezüglich des dargestellten Themas wirken zu wollen, werden die im Folgenden genannten Probleme immer wieder aufgeführt.

2.2.1.1.1. Authentizität und (Re-) Konstruktion der Vergangenheit

Kernproblem jeder historischen Darstellung ist das der Authentizität und der (Re-) Konstruktion von Vergangenheit.¹⁰¹ Historische Filme versuchen die jeweilige Epoche so genau wie möglich darzustellen und ihre Atmosphäre wiederzugeben.¹⁰² Um dies zu erreichen, werden in den neueren Produktionen Experten angestellt: Historiker, die dafür sorgen sollen, dass die *Mise en scène* die Vergangenheit möglichst genau trifft.¹⁰³ Zeitgenössische Kleidung, Einrichtung, Lichtverhältnisse, Architektur, das Drehen an Originalschauplätzen etc. sollen dem Zuschauer das Gefühl des "Miterlebens" vermitteln. Zusammengefasst lautet die Formel für die Herstellung von Authentizität:

"Um nun die vergangene Realität zu sichern, sind die Basisanforderungen der *authentische Ort* [...], *die authentischen Objekte*, also höchste Anforderungen an die Requisite, und schließlich die *soziokulturelle Authentizität* (Sprechweisen, Gesten, Tischsitten, Umgangsstile). [...] Der *Historiker am Set* wäre [...] das vierte Element." [Wirtz, 2008a, 192 (Hervorhebungen im Original)]

Eine der Stärken des Films ist, dass er in der Lage ist, die "historische Atmosphäre" zu vermitteln und einen Zutritt zu mentalitätsgeschichtlichen Bereichen zu eröffnen, die sich aus Büchern kaum erschließen lassen.¹⁰⁴ Lebensbedingungen können in ihrer Gesamtheit gezeigt werden, d.h. das Wissen über einzelne Fakten kann zu einem Ganzen verdichtet und mit Emotionen versehen werden.¹⁰⁵ Die visuellen Informationen werden mit auditiven angereichert und zu einem Gesamtwerk zusammengesetzt. Der Zuschauer ist in der Lage, dieses komplexe "Bild" nicht nur zu sehen, sondern gleichzeitig auch zu verstehen. Dieser Vorgang ist schneller als es mit Worten allein hätte gesagt werden können.

In dieser Stärke des Films liegt gleichzeitig auch seine größte Schwäche. Dadurch, dass der Zuschauer alles so schnell aufnimmt und verarbeitet, kann er verhältnismäßig einfach manipuliert

101 Der Begriff "authentisch" unterstellt stets einen Gegensatz zwischen "echtem Kern und falscher Hülle". Im Zusammenhang mit der Verwendung dieses Begriffs "als mögliche Eigenschaft von Kunstwerken" unterscheidet *Martínez, 2004, 40 – 42* die verschiedenen Aspekte Referenz, Gestaltung und Autorschaft; *Martínez* erläutert diese Aspekte am Beispiel des Films "Schindlers Liste" (R.: Steven Spielberg, 1993).

102 "Das Kino führt uns zur Vergangenheit zurück, es suggeriert eine Atmosphäre." *Sorlin, 1997, 286*. Dass in Filmen auch Strategien entwickelt werden, um den zeitgenössischen Zuschauern sich selbst und ihre aktuellen Probleme zu zeigen und ggf. zu lösen, zeigt *Schmidt, 2004*.

103 Hierzu gibt es mehrere (eher ernüchternde) Erfahrungsberichte, vgl. u.a. *Lagny / Sorlin, 1991* oder *Zimmermann, 2008*. Vgl. dazu auch *Weigand, 2008, 96 – 101*, die die divergierenden Erwartungen von Historikern und Regisseuren an einen historischen Film darstellt. *Kloft, 2008, 92 – 97* stellt die idealtypische Zusammenarbeit von Historikern und Produzenten an der Produktion von zwei historischen Dokumentationen dar.

104 Vgl. *Sorlin, 1997, 296ff.*

105 Die Bedeutung von Emotionen im Zusammenhang mit Authentizität betont *Schlanstein, 2008, 219 – 221*. Sie spricht hier von "gefühlter Authentizität".

werden. Das Bild der Vergangenheit, das in einem historischen Spielfilm aufgebaut wird, läuft Gefahr, als das "wahre" Bild der Vergangenheit angesehen zu werden. Aus der Rekonstruktion wird vermeintliche Realität. Der Zuschauer meint zu wissen, "wie es damals war" und vergisst, dass das Gesehene eine bewusste Gestaltung der Vergangenheit ist, für die es künstlerische, technische und ggf. auch propagandistische Gründe gegeben hat.¹⁰⁶ Schlussendlich geht es in allen historischen Filmen nicht darum, dass die Fakten präzise, detailliert und korrekt dargestellt werden, sondern

"um die Aufrechterhaltung der Illusion von Authentizität, damit wiederum die Zuschauer in ihren Erwartungen [...] nicht enttäuscht werden." [Wirtz, 2008, 193]

Nicht nur die Mise en scène eines Spielfilms kann Probleme dieser Art aufwerfen, auch die Handlung selbst kann die rekonstruierte Vergangenheit falsch oder nur bedingt authentisch darstellen. Um ein Ereignis besser erzählen zu können, um die Handlung "filmgerechter", spannungsgeladener präsentieren bzw. verkaufen zu können, wird die "wahre" Handlung, die historisch verbürgte, chronologisch korrekte Abfolge der Ereignisse variiert. Die Filmemacher "kondensieren"¹⁰⁷ die historischen Fakten, d.h. sie nehmen sich gewisse Freiheiten heraus, um die Handlung dramatischer gestalten oder eine komplexe Situation einfacher darstellen zu können. Diese Manipulationen müssen durch Überprüfung der historischen Fakten erkannt werden, sollten aber nicht das Hauptaugenmerk bei der Analyse eines Films sein.¹⁰⁸

Ein weiterer Punkt, der die Authentizität eines Films in Frage stellen kann, ist die Besonderheit des Films in der Tradition Hollywoods, nämlich dass sich die Erzählung bzw. Handlung im Allgemeinen auf eine einzige Person konzentriert bzw. das Ereignis am Schicksal einer einzigen Person dargestellt wird. Ein großes, weltumspannendes Ereignis wie zum Beispiel ein Krieg, eine Revolution oder die Situation in einem Land nach einer Hungerperiode oder Epidemie wird als Metabiographie aus der Perspektive eines einzigen Menschen oder – aber viel seltener – einer kleinen, überschaubaren Gruppe von Menschen erzählt. So kann sich der Zuschauer mit dieser Figur identifizieren und mit ihr das "Abenteuer" bestehen. Diese Art der Darstellung von Ereignissen in Form von Einzelfällen ist insofern problematisch, als dass sie eben Einzelfälle sind und nicht als repräsentativ gelten können.¹⁰⁹

Darüber hinaus kann die Authentizität eines Filmes unter der Auswahl der Schauspieler leiden bzw. durch sie gelenkt werden. Das Bild einer historischen Persönlichkeit kann durch die wiederholte Rollenbesetzung mit ein und demselben Schauspieler von eben diesem Schauspieler so

106 Vgl. u.a. *Landy, 2001, 5*, *Wirtz, 2008, 20ff.* Der historische Spielfilm arbeitet hier mit einer vergleichbaren Fiktionalität wie der historische Roman.

107 "Condensation" vgl. *Rosenstone, 2001, 61*.

108 Vgl. *Sorlin, 1997, 286f.*, *Rosenstone, 1995, 6f.* und *Rosenstone, 2001, 61f.*

109 Vgl. hierzu *Rosenstone, 2001, 55* und *Hesling, 2001, 191ff.* Vgl. auch *Sorlin, 1997, 289f.* und seine in diesem Zusammenhang aufgeworfene Frage, wessen Geschichte man im Film bzw. im Allgemeinen eigentlich schreibe: die einer unter Umständen abstrakten Gruppe oder die einzelner Menschen?

verkörpert werden, dass die "echte" historische Person vergessen wird und an ihrer Stelle die Verkörperung dieser Person durch den Schauspieler tritt.¹¹⁰

2.2.1.1.2. Linearität

Ein weiteres Problem ist die Linearität, mit der Geschichte keineswegs nur in Filmen dargestellt wird. Der konventionelle Film hat einen Anfang und ein Ende. Während der Zeit zwischen diesen beiden Punkten wird die Handlung erzählt, allerdings nicht zwangsläufig chronologisch. Der Film beschränkt sich nämlich nicht auf das reine Zeigen eines Ereignisses, sondern er erzählt, d.h. das Ereignis wird zu einer Geschichte umgewandelt: der Film hat eine Einleitung, spannungssteigernde Elemente, einen oder mehrere Höhepunkte und einen konfliktlösenden Schluss, häufig das so genannte "Happy end".¹¹¹

Beklagt wird nun, dass der Film keine Möglichkeit habe, alternative Interpretationen des Dargestellten vorzustellen oder anzubieten. Statt dessen werde nur eine von vielen möglichen Interpretationen gezeigt.

"Während ein Text die verschiedenen Erzählungen durchaus als Stimmenpluralität erhalten kann, erzwingt die Spielfilmszene eine scheinbar definitive Fassung, die konstruiert und in keinem Fall 'authentisch' ist." [Wildt, 2008, 76]

Es wird weiter beklagt, die Vergangenheit werde in eine geschlossene Welt komprimiert, quasi eindimensional dargestellt. Die historischen Alternativen würden geleugnet, es werde auf motivationale und kausale Komplexität und auf jedwede Subtilität aus der geschichtlichen Welt verzichtet. Schlicht und einfach gesagt fehle der Vergleich der historischen Fakten, das Abwägen und Bewerten, das Aufstellen von Thesen. Der eigentliche historische Diskurs komme zu kurz bzw. finde nicht statt. Oder noch kürzer und sehr polemisch gesagt: die Fußnote wird vermisst, da es ohne Fußnote keine wissenschaftlich präzise und einwandfreie Darstellung von historischen Ereignissen geben könne.¹¹²

110 Vgl. *Sorlin, 1997, 290*, der hier das Beispiel von Friedrich II. aufführt, der in Filmen der 1930er und 1940er Jahren ausschließlich von Otto Gebühr dargestellt wurde. Gebührs Antlitz ist auf diese Weise im kollektiven Gedächtnis als Friedrich II. aufgenommen worden. Etwas genereller auch *Borries, 2007, 209*, *Custen, 2001, 73ff.* und *Hesling, 2001, 194*.

111 Die Struktur vieler Filme orientiert sich auch heute noch an dem Aufbau des klassischen Dramas mit seinen drei oder fünf Akten. Nach *Faulstich, 2002, 81* sind im Allgemeinen folgende Handlungsphasen vorhanden: die Problementfaltung, die Steigerung der Handlung durch eine Verschärfung des Konflikts oder durch Auftauchen neuer Probleme, der dann folgende Umschwung oder Klimax und einer daraufhin eintretenden Verzögerung der endgültigen Lösung des Konflikts. Erst danach folgt im fünften und letzten Akt das Happy End oder die Katastrophe bzw. eine Lösung des Konflikts auf einer anderen als der erwarteten Weise. Vgl. z.B. das Schema des Handlungsaufbaus für den Film "Basic Instinct" (R.: Paul Verhoeven, 1992) in *Kreuzer, 2003, 210ff.* und das Sequenzprotokoll für diesen Film (*Kreuzer, 2003, 249 – 272*). Ein Beispiel für einen episodenhaft aufgebauten Film mit verwickelten Handlungssträngen findet sich bei *Mikos, 2003, 132 – 134*, besprochen wird hier der Film "Pulp Fiction" (R.: Quentin Tarantino, 1994).

112 Vgl. u.a. *Rosenstone, 1991, 66* und *Buchschwenter / Tillner, 1994, 310f.*

In dieser Diskussion wird häufig übersehen, dass der Film andere Möglichkeiten bietet, verschiedene Perspektiven und alternative Interpretationen eines Ereignisses darzustellen als in der Literatur. So ist z.B. die Diskussion einer Gruppe handelnder Personen über ein Ereignis sehr gut geeignet, verschiedene Meinungen, ja sogar Forschungsdiskussionen wiederzugeben. Der Blick mehrerer Personen auf ein Ereignis und die Wiedergabe der jeweiligen persönlichen Einschätzung wie dies z.B. in Gerichtsfilmern durchgeführt wird ist eine andere filmische Möglichkeit, verschiedene Interpretationen eines Ereignisses darzustellen. Auch die mehrfache, quasi wiederholende Darstellung der Handlung, die sich bedingt durch ein auslösendes Ereignis jeweils unterschiedlich entwickelt, ist eine Möglichkeit, alternative Sichtweisen zu präsentieren. Weniger aufwändig können verschiedene Interpretationen durch Texteinblendungen, z.B. in Form von Zeitungsschlagzeilen inszeniert werden.

Sorlin [1997, 289] weist darauf hin, dass auch Historiker Erzähler sind, wenn sie einen Entwicklungsprozess wiedergeben. Die besten Darstellungen von Geschichte würden mit den gleichen rhetorischen Mitteln wie Romane und auch Filme arbeiten. Statt die Machart der Filme zu kritisieren, täten die Historiker besser daran ihre eigene Praxis zu überprüfen und sich zu fragen, ob nicht die Erzählung "tatsächlich die wesentliche Form der Erfassung und Darstellung der Welt war und bleiben wird". Daher wäre zu fragen, ob Filme nicht genauso gut oder gar besser geeignet sind eine multiperspektivische Sicht der Ereignisse darzustellen, indem sie nämlich mit der traditionellen linearen Erzählweise brechen.¹¹³

2.2.1.1.3. Intersubjektive Überprüfbarkeit

Die oben schon genannte fehlende Fußnote wird auch in einem anderen Zusammenhang beklagt: in schriftlichen Texten wird durch sie gewährleistet, dass die dort getroffenen Aussagen und Verweise überprüfbar sind. Eine solche intersubjektive Überprüfbarkeit gibt es für audiovisuelle Medien nicht bzw. zur Zeit noch nicht – inwieweit die technischen Innovationen der nächsten Jahre audiovisuelle Fußnoten möglich machen, ist spekulativ.

Festzuhalten ist, dass es für Filme nur zwei Möglichkeiten gibt, auf ihre Quellen hinzuweisen: zum einen durch Angaben im Ab- oder Vorspann und zum anderen in Begleitmaterial wie Booklets in DVDs oder Internetseiten. Beides sind Orte, denen im Allgemeinen eher geringe Aufmerksamkeit zuteil wird. Im Kino ist zu beobachten, dass die wenigsten Zuschauer wirklich bis zum Ende der so genannten "credits" sitzen bleiben. Im Fernsehen wird der Abspann häufig durch Werbung für die nachfolgende Sendung überspielt. Diese Möglichkeiten sind also eher schlecht

¹¹³ *Borries, 2007, 195* stellt ein Schema vor, dass die Unterschiede zwischen einer trivialen und reflexiven Form des historischen Spielfilms darlegt.

dafür geeignet, Hintergrundinformationen über die Quellen des Films zu bekommen. Im Fall des dem Film beigelegten Booklet kann man zwar davon ausgehen, dass der interessierte Zuschauer dieses auch lesen wird, aber auch hier zeigt sich in der praktischen Handhabung ein eklatanter Unterschied zu den Fußnoten von schriftlichen Texten: während letztere zeitgleich zum Text zur Verfügung stehen und der Leser immer wieder neu selbst entscheiden kann, ob er sie zur Kenntnis nehmen will oder nicht, ist dies bei einem Booklet nicht der Fall. Es können zwar grundsätzlich dieselben Informationen und Verweise gegeben werden, aber sie stehen nicht zeitgleich zur Verfügung. Primäres Problem ist hier vor allem die Verweispraxis: Es wird nicht auf einzelne Filmminuten verwiesen, sondern eher generell gesagt, mit welchem Archiv während der Recherche zum Thema des Films zusammengearbeitet wurde.

Es liegt also am Untersuchenden selbst herauszufinden, woher die im Film genannten Informationen stammen. Den spärlichen Angaben muss in Eigeninitiative nachgegangen werden, eine intersubjektive Überprüfbarkeit ist qua Medium nicht möglich.

2.2.1.2. Aspekte der klassischen Quellenkritik

Ganz unabhängig von der Fragestellung müssen bei einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse die Aspekte der klassischen Quellenkritik auch am Spielfilm abgearbeitet werden.

Die erste Frage nach der Vollständigkeit ist bei einem Spielfilm jüngeren Datums relativ einfach zu beantworten, wenn man davon ausgeht, dass der zur Verfügung stehende Film eine autorisierte Fassung ist, wie sie im Verkauf angeboten wird. Trotzdem gibt es häufig verschiedene Versionen ein und desselben Films. Hingewiesen sei auf die Fassung "director's cut", die im Allgemeinen nicht mit der Kinoversion eines Films übereinstimmt, aber im Handel erhältlich ist. Ebenso kritisch sind Fernsehmitschnitte zu hinterfragen, da auch hier Filme gekürzt oder "bereinigt" gezeigt werden, um sie zu einer besseren Sendezeit zeigen zu können. Für die Untersuchung eines Films sollte möglichst immer die offizielle Kinoversion herangezogen werden, weil alle zeitnah entstandenen Kritiken, Zuschauerreaktionen etc. sich auf genau diese Version beziehen.¹¹⁴ Bei älteren Spielfilmen und anderen Filmgattungen ist die Vollständigkeit nicht so einfach zu überprüfen. Vielfach liegen keine autorisierten Fassungen in Form einer käuflich zu erwerbenden DVD vor. Hier muss auf die Versionen zurückgegriffen werden, die in Filmarchiven zur Verfügung stehen. Ein Vergleich der verschiedenen Versionen ist in einem solchen Fall unabdingbar.¹¹⁵

114 Vgl. *Bordwell, 2004, 7.*

115 Diese Arbeit ist häufig in kritischen DVD-Editionen durchgeführt worden, die zum Teil für ausgewählte ältere Spielfilme vorliegen. Wie unterschiedlich ein Film im Kino und als Homevideo aussehen kann, zeigen *Bordwell / Thompson, 2003, 22f.* eindrücklich.

Ein anderer Aspekt bei der Frage nach der Vollständigkeit eines Films ist der Entstehungszusammenhang dieses Films. Hier gilt es insbesondere zu klären, ob ein Spielfilm einer Zensur ausgesetzt war oder nicht. Der historische Kontext gibt Auskunft über nicht so offensichtliche Zensureingriffe. Als Beispiel sei hier der "production code" genannt, den sich die Produktionsfirmen in Hollywood in den 1930er Jahren selbst auferlegten. Er zeugt von der Macht christlicher Gruppierungen: Die Darstellung von moralischen Werten, Sexualität und Gewalt ist hier wertkonservativ geregelt. Im "production code" waren die moralischen Normen und Werte festgelegt, die die Filmemacher in den 1930er Jahren in den USA beachten mussten, wenn sie wollten, dass ihre Filme in den Kinos gezeigt wurden. In diesem Sinne ist der "production code" durchaus eine Zensur. Ähnlich versteckt wirken auch heute noch gesellschaftliche Normen und Werte als Zensur.¹¹⁶ Hintergrundwissen über die Finanzierung des Films und den Einfluss der Produktionsfirma auf die Entstehung eines Spielfilms ist ebenfalls notwendig. Es wird deutlich, dass die Frage nach der Vollständigkeit eines Films weitaus komplexer sein kann, als es zunächst erscheint.

Als zweiten Punkt in der traditionellen Quellenkritik wird die Echtheit der Quelle überprüft. Auf den ersten Blick erscheint diese Frage banal: Die Produktion eines Films ist so aufwändig, dass es unsinnig wäre, einen Film ein zweites Mal zu drehen. Dehnt man den Begriff der Echtheit aber weiter im Sinne von "Originalität" aus, so muss man sich fragen, inwieweit ein Remake oder eine Literaturverfilmung noch ein Original ist oder nicht. Handelt es sich um einen Film, der auf realen Begebenheiten basiert, so stellt sich diese Frage auf einer ganz anderen Ebene: nämlich wie er mit historischen Fakten umgeht. Aus der Frage nach der Echtheit wird eine nach der Authentizität der im Film präsentierten Geschichte: Werden Ereignisse getreu ihres Wortlauts dargestellt oder nehmen sich Drehbuchautor und Regisseur die Freiheit, historische Fakten zu ändern, um sie dramatischer und damit medienwirksamer präsentieren zu können? Das Wissen um die historischen Fakten, die einem Film zu Grunde liegen, ist für die Quellenkritik eines solchen Films unabdingbar, auch wenn dies bei der Filmanalyse nicht vorrangig im Blickfeld stehen muss.¹¹⁷

Die Sprache des Films ist ein weiterer Punkt, der häufig vergessen wird und doch zur klassischen Quellenkritik gehört: Welches ist die Sprache der Originalfassung und wie wurde diese verändert? In vielen Ländern wird die Anfertigung von Untertiteln in der Landessprache bevorzugt, der Film als solches bleibt dabei im Original erhalten. Die in Deutschland übliche Praxis ist die Synchronisation von Spielfilmen. Die Synchronisation verändert das Original nachhaltig, da die Dialoge übersetzt (und damit gleichzeitig auch interpretiert) werden und die Schauspieler neue

¹¹⁶ Vgl. *Kolker, 2002, 155*. Hingewiesen sei hier z.B. auf die deutsche FSK (Freiwillige Selbstkontrolle) der Filmwirtschaft, die ein Schema entwickelt hat, nach dem Filme ab einem bestimmten Alter freigegeben werden.

¹¹⁷ Vgl. u.a. *Sorlin, 1997, 286f.* und auch *Mettele, 2006, 293ff.*

Stimmen bekommen. Daher sollte bei der Analyse eines nicht-deutschsprachigen Films zumindest die intensive Sichtung des Originals vorgenommen werden. Dieses ist aber gerade bei älteren Filmen nicht immer möglich. Folgt man Bordwell [2004, 7] so ist die Analyse eines Spielfilms in der Fassung vorzunehmen, wie sie auch im Kino zu sehen war, d.h. für die Analyse ist die – ggf. synchronisierte – Fassung heranzuziehen, die auch für das zeitgenössische Publikum und Filmkritiker zugänglich war.

Werke, die versuchen ein historisches Ereignis authentisch wiederzugeben, müssen darüber hinaus auf ihre Objektivität hin untersucht werden. Die Objektivität eines Spielfilms zu beurteilen wirft dieselben Probleme auf, wie sie bei jeder anderen medialen Form bestehen. Das "Bewusstsein von der Subjektivität der unterschiedlichen Blickwinkel auf die Geschichte" [Sjöholm, 2001, 383] ist für die Untersuchung eines Films als historische Quelle eine Grundvoraussetzung. Die Darstellung bzw. Verarbeitung eines realen historischen Ereignisses in einem Film hängt eng mit den gegenwärtigen Bedürfnissen und Machtverhältnissen zusammen, sowohl in der Phase der Produktion des Films als auch in der Zeit, in der der Film analysiert wird (oder ggf. schon analysiert worden ist).

Die erste Frage in diesem Zusammenhang sollte immer diejenige nach der historisch korrekten Wiedergabe der in Film erzählten Geschichte sein. Was wird und was wird nicht dargestellt? Darüber hinaus gilt es, das bisherige Wissen um den Entstehungszusammenhang des Filmes zu erweitern. Die Bedingungen der Produktion werden aus einem anderen Blickwinkel interessant: Wer hat wann wie Einfluss auf die Produktion genommen? Wer hatte die Mittel oder Interessen einen solchen Einfluss auszuüben? Das Wissen über mögliche Auftraggeber und Unterstützer eines Filmprojektes kann einen Hinweis darauf geben, ob sich der Film um eine objektive Darstellung bemüht oder ob eher eine tendenzielle, subjektiv gefärbte Schilderung zu erwarten ist. Die potentielle Zielgruppe eines Films kann weitere Hinweise geben. Für die bewusste Gestaltung des Ereignisses kann es weiterhin sowohl künstlerische als auch propagandistische Gründe geben. Kommt man aufgrund der "äußeren Umstände" zu dem Schluss, dass der Film in verfälschender Weise subjektiv gefärbt ist, muss dies durch eine Untersuchung des Films selber verifiziert werden. Jede Darstellung von historischen Gegebenheiten mündet in einer Formanalyse: Wie wird diese Darstellung erzielt? Mit welchen Mitteln werden die Zuschauer in die Geschichte eingeführt, warum nehmen sie Anteil und wie wird ihre Meinung aufgebaut und gelenkt? Für diesen Nachweis sind filmisches Spezialwissen und der Einsatz von technischen Hilfsmitteln (mindestens ein Videorekorder mit Zeitlupenfunktion) erforderlich.

Selbstverständlich müssen auch die Fragen nach Entstehungszeit, Entstehungsort und Verfasser geklärt werden. Während Ort und Zeit im Falle von Spielfilmen einfach zu ermitteln sind, ergibt

sich bei der Frage nach dem Autor schon eher ein Problem: Sind Filme das Ergebnis der Arbeit von mehreren Menschen oder das Produkt des Regisseurs, wie dies in der Autorentheorie der 1960er Jahren angenommen wird? Allein diese beiden Ansätze zeigen, wie unterschiedlich die Rolle des Regisseurs gesehen werden kann und welche Konsequenzen sich dafür in der Analyse eines Spielfilms ergeben können.

Ein weiterer Aspekt der klassischen Quellenkritik ist die Suche nach der Zielgruppe. Im Falle von einigen Spielfilmen ist diese sehr einfach zu definieren: zum Beispiel bei Kinderfilmen. Bei genauerer Betrachtung ist aber auch dieser Bereich nicht so eindeutig, wie es auf den ersten Blick erscheint: obwohl Kinderfilme eine eindeutige Zielgruppe haben, muss doch bedacht werden, dass es die Eltern oder andere Erwachsene sind, die mit den Kindern ins Kino respektive in die Videothek gehen oder vor dem Fernseher sitzen. Es sind also Erwachsene, die die Auswahl treffen und somit ebenfalls als Zielgruppe genannt werden sollten. Eine andere Problematik ist bei den so genannten Mainstreamfilmen auszumachen: Sie versuchen ein möglichst breit gestreutes Publikum, also eben keine spezielle Zielgruppe anzusprechen. Hier ist vor allem die Frage zu stellen, welche Menschen sich angesprochen fühlen und wie es der Film schafft, die unterschiedlichen Interessen der verschiedenen Zielgruppen miteinander zu verbinden.

Ob dies gelungen ist, darüber gibt unter anderem die Rezeption eines Films Auskunft. Hier wird zunächst der kommerzielle Erfolg oder Misserfolg eines – in unserem Fall – Spielfilmes untersucht. Dieser Bereich gehört ebenfalls zum Kanon der klassischen Quellenkritik, wird aber oft vergessen. Besucherzahlen geben Auskunft über den Erfolg, ebenso Einspielergebnisse und zusätzliche Gewinne aus den Produkten des Merchandising. Wo und wie lange lief ein Film mit welchem Erfolg in welchem Kino welcher Stadt? könnte die Frage lauten, die hier gestellt werden sollte. Gerade im Zusammenhang mit dem Verständnis des Spielfilms als ein Massenprodukt sagt der Erfolg eines Filmes viel über sein Vermögen aus, die aktuellen kulturellen Interessen des (Massen-) Publikums zu treffen, und gibt damit Auskunft über vorherrschende Meinungen und Tendenzen.

Neben den reinen Zahlen kann auch eine genauere Analyse der gesellschaftlichen Zusammensetzung des Kinopublikums sinnvoll sein.¹¹⁸ Sie kann u.a. Aufschluss darüber geben, welche Art von Filmen bei bestimmten gesellschaftlichen Gruppen erfolgreicher ist als andere. Vertiefend hierzu wäre eine Untersuchung der Meinung des Publikums über den gesehenen Film. Die reinen Besucherzahlen sagen nämlich nichts über eine positive Beurteilung des Gesehenen aus. Die Zustimmung oder Ablehnung des Gesehenen, also das Urteil, welches sich ein Zuschauer über den eben gesehenen Film bildet, wird erst nach dem Verlassen des Kinos formuliert. Solche statistischen Daten werden nur selten erhoben.

118 Über Veränderungen des Publikums und insbesondere ihres Verhalten vgl. *Hansen, 1993*.

So sinnvoll die Untersuchung der Rezeption eines Filmes ist, so schwierig gestaltet sich diese Aufgabe in der konkreten Ausführung. Zeitgenössische Urteile über ältere Filme zu bekommen ist ein schwieriges Unterfangen. Publikumsbefragungen gibt und gab es nur selten. Sie wurden wenn überhaupt dann eher in kleinerem Ausmaß durchgeführt. Große, quantitativ auswertbare Umfragen sind so gut wie nicht gemacht worden. Befragungen im Stil der "oral history" sind sehr subjektiv gefärbt. Sie geben selten ein Bild oder eine Meinung wieder, die bzw. das sich auf die gesamte Gesellschaft übertragen lässt. Kurz gesagt, es fehlt an Quellen, die sowohl zuverlässig sind als auch in großer Anzahl vorliegen. Daher sind für die Untersuchung der Rezeption Filmkritiken und -rezensionen als vorrangige Quellen zu nennen:¹¹⁹

"Da die Rezensionen [...] von vielen gelesen werden, ihre Bedeutungen in der Gesellschaft zirkulieren, bestimmen sie durch ihre Vorgaben auch die Interpretation des Films in alltäglichen Kontexten mit." [Winter, 2003, 157]

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich hier: der Wandel der Rezeption im Laufe der Zeit. Filme sind zeitüberdauernde Produkte. Sie werden produziert, veröffentlicht, zeitnah rezensiert und sind danach nicht verschwunden, sondern werden immer mal wieder im Fernsehen gezeigt und sind auf Video oder DVD ausleihbar. Rezensionen, Bewertungen und Empfehlungen erfolgen weiterhin: TV-Programmzeitschriften schreiben kurze Abstracts, Filmeditionen werden besprochen, die Publikation eines Films auf einem anderen Datenträger zieht eine weitere Rezension nach sich. Diese Texte geben Aufschluss darüber, wie sich die Meinung über einen Film ändert, welche Handlungsstränge als wichtig erachtet und welche Elemente der erzählten Geschichte hervorgehoben werden. Auch hieran kann die Befindlichkeit einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit abgelesen werden.¹²⁰

2.2.1.3. Anmerkungen zur Durchführung der Quellenkritik

Wie oben gezeigt haben die Aspekte der klassischen Quellenkritik eine Relevanz für den Umgang mit audiovisuellen Medien respektive Spielfilmen. Es hat sich gezeigt, dass sie nicht für sich abgearbeitet werden können, sondern in vielfacher Hinsicht auf andere Felder bzw. Kontexte der Filmanalyse verweisen. Eine solche Verzahnung ist bei komplexen Quellen wie Spielfilmen keine Überraschung, sondern zeigt vielmehr wie wichtig ein weiter Blick auf die Quelle und ihre Kontexte ist.

119 Vgl. hierzu *Weckel, 2003, 66*, die hier die Probleme der Quellenlage und ihrer Qualität an Beispiel der deutschen Nachkriegsfilme beschreibt und begründet, warum sie für ihre Untersuchungen auf professionelle Filmkritiken zurückgreift.

120 Vgl. *Weckel, 2003, 84ff.* über die Filme "Die Mörder sind unter uns" (R.: W. Staudte, 1946) und "Rotation" (R.: W. Staudte, 1948). *Elsaesser, 2000* hat dies am Beispiel des Films "Metropolis" (R.: Fritz Lang, 1927) gezeigt. *Winter, 1998 (kurz zusammengefasst 2003, 157 – 162)* legt die verschiedenen Lesarten des Films "Trainspotting" (R.: Danny Boyle, 1995) durch eine Analyse der Filmkritiken und -rezensionen dar.

Eine Abgrenzung der einzelnen Bereiche voneinander ist in der praktischen Durchführung der Quellenkritik nur begrenzt möglich. Häufig muss auf Bereiche oder Wissen zurückgegriffen werden, welches eigentlich erst in der folgenden Analyse ermittelt werden soll. In diesen Fällen empfiehlt es sich, pragmatisch zu arbeiten und mit Hilfe einer Checkliste diejenigen Punkte zu markieren, die schon fertig bearbeitet sind oder noch eingehender Vertiefung benötigen. Viele hier noch offene Fragen werden vermutlich im folgenden Arbeitsschritt, nämlich der Erstellung der Materialbasis beantwortet werden können.

2.2.2. Materialsammlung

Wie auch in der historischen Bildforschung so müssen bei der Beschäftigung mit audiovisuellen Medien im Allgemeinen und Spielfilmen im Besonderen Kenntnisse aus benachbarten Disziplinen hinzugezogen werden, um die Quelle in ihren Facetten und Eigenarten verstehen zu können.

"Understanding a film as historical evidence requires informed judgement based on knowledge from outside of the film." [Gunning, 2002, 4]

Eine solche fachübergreifende Methodik der audiovisuellen Quellenkritik gibt es – wie schon gesagt – bisher nicht. Zu den bisherigen oben genannten Aspekten der Quellenkritik kommen für Spielfilme noch einige Punkte hinzu, die bei traditionellen Quellen nicht oder zumindest nicht von großem Belang sind. Erschwerend kommt hinzu, dass

"Filme [...] eine enorm dichte, sich noch dazu in ständigem Fluß befindliche Menge an Daten [verknüpfen]. Narration, Kulissen und Ton greifen kunstvoll ineinander und weben ein dichtes Netz von Bedeutungen." [Riederer, 2003a, 91]

Der Zuschauer ist in der Lage, diese Ebenen beim Filmgenuss zeitgleich zu decodieren. Diese nur theoretisch komplizierte Rezeptionsleistung passiert während des Filmgenusses im Kino so zu sagen nebenbei, sie ist aber sehr aufwändig, wenn man einen Film analysieren und das "Offensichtliche" hinterfragen muss. Die von den bewegten Bildern ausgehende Illusion, Faszination und Erlebnisqualität spricht primär nicht den Verstand, sondern die Emotionen der Zuschauer an. Hier scheitern viele Ansätze an der Komplexität des Mediums. Die bisherigen in der Geschichtswissenschaft angewandten Methoden reichen nicht aus, um audiovisuelle Medien komplett in allen ihren Ebenen erst zu erfassen und dann zu bewerten.¹²¹ Daher muss hier ein neues Basiswissen aufgebaut werden: Filmtechnisches Grundwissen ist unabdingbar für eine Filmanalyse, die mehr sein will als die Analyse der zum Film gehörenden schriftlichen Quellen. Nur durch sie kann die Filmsprache und das Funktionieren des Films untersucht werden. Und nur mit ihrer Hilfe können z.B. Aspekte der Stilgeschichte des Films erkannt und eingeordnet werden. Die Filmanalyse eröffnet dem Historiker eine neue Form der Analyse, die speziell auf die Bedürfnisse und

121 Vgl. *Riederer, 2003a, 91 – 92.*

Anforderungen des Mediums angelegt ist und auf diese Weise erkenntnisfördernd eingesetzt werden kann.

Eine Filmanalyse beginnt mit der Erstellung einer Materialbasis. Sie dient dem Analysierenden dazu, den Film aufzuschlüsseln und die verschiedenen möglichen Interpretationsansätze des Films durchzuspielen. Auf diese Weise wird deutlich, welche Ansätze erfolgversprechend sind und welche nicht verfolgt werden müssen. Diese Bestandsaufnahme erfolgt häufig in deskriptiver Weise: Es wird Material gesammelt, welches erst in einem späteren Schritt ausgewertet wird.

2.2.2.1. Fakten über den Film

Eine Analyse sollte mit dem Zusammenstellen der Fakten über den zu untersuchenden Film beginnen: wer hat Regie geführt, wer das Drehbuch geschrieben, wer war Kameramann etc. Die Nennung der Produzenten gehört ebenso in diese Liste wie die der Produktionsorte (Studio und ggf. Außenaufnahmen vor Ort) und der Geldgeber. Darüber hinaus ist der Produktionszeitraum zu nennen. Weitere Fakten sind die Wahl des Filmmaterials, das Bildformat, Tonverfahren und Farbgebung des Films. Die originale Sprachfassung ist besonders dann von Interesse, wenn der Film synchronisiert worden ist und ggf. nur in dieser Fassung vorliegt oder die Filmproduktion ein internationales Projekt war und die Tonspur einiger Darsteller auch für die Originalfassung nachsynchronisiert worden ist. Angaben zur Premiere in Deutschland und ggf. der Erstaufführung in einem anderen Land sind ebenfalls zu nennen, ebenso wie Informationen zu FSK-Alterfreigabe oder ähnlichen zensorischen Überprüfungen. Abschließend sollten Angaben über die vorliegende Filmfassung erfolgen, die zur Analyse herangezogen worden ist. In den meisten Fällen wird es sich nicht um die Filmkopie eines Kinos oder Filmarchivs handeln, sondern um die DVD-Ausgabe des Films. Hier ist quellenkritisch darauf zu achten, ob es dieselbe Fassung ist, die auch im Kino gezeigt wurde oder eine geänderte Version. Der Vergleich der Filmlänge und seine Dauer kann hier erste Hinweise geben.

Die Zusammenstellung dieser Fakten sollte für Historiker eine Selbstverständlichkeit sein, da hiermit grundlegende Punkte der traditionellen Quellenkritik abgearbeitet werden.

2.2.2.2. Handlungsanalyse

Als nächstes sollte der Handlungsverlauf des Films präzise aufgeschlüsselt werden. Die Leitfrage lautet: "Was geschieht wie in welcher Reihenfolge?" So banal dies klingen mag, so unerlässlich ist für die Analyse und spätere Interpretation eines Films die präzise Kenntnis dessen, was wann in diesem Film passiert. Die Handlung einer Geschichte lässt sich in Narration und Dramaturgie aufteilen: Ersteres beschäftigt sich mit dem "Prozeß der Entfaltung der Geschichte in der Zeit"

[Mikos, 2003, 123]. Es wird hier zwischen der erzählten Zeit, also der Dauer der filmischen Handlung und der Erzählzeit – der Dauer des Films – unterschieden. Die Dramaturgie beschreibt die Anordnung der Elemente innerhalb der Geschichte. Auch dieser Aspekt ist zweigeteilt: Zum einen gibt es den Plot (Sujet) und zum anderen die Geschichte (Fabel).¹²²

In einem ersten Schritt sollte versucht werden, die Erzählstrategie des Films zu erkennen: wer ist der Erzähler, aus welcher Perspektive wird erzählt, werden die Ereignisse chronologisch erzählt, welche Leerstellen gibt es und wie füllt man sie sinnvoll, wie wird Spannung, Bedrohung oder Komik aufgebaut. Narration und Dramaturgie bilden die Grundlage der Geschichte im Kopf des Zuschauers und regeln sein kognitives und emotionales Verhältnis zur Leinwand. Um Sujet, Fabel und Erzählstrategie eines Films eindeutig aufzuschlüsseln zu können, ist eine sehr genaue Kenntnis des Handlungsverlaufs notwendig.¹²³ Hierzu muss ein Film mehrfach gesehen werden.

Das erste Ansehen eines Films sollte aber möglichst als Ganzes ohne Unterbrechung und ggf. auch ohne Notizzettel und ähnliches erfolgen. Nur dieses eine Mal ist eine unreflektierte, spontane, emotionale und vor allem absolut eigene Rezeption des Films möglich. Dieses subjektive Erlebnis ist nicht wiederholbar, denn schon beim zweiten Schauen kennt man die Handlung – und vor allem das Ende.¹²⁴ Die persönlichen Eindrücke wie positiv oder negativ aufgefallene Szenen, Abneigung oder Zustimmung zur allgemeinen Handlung oder dem Verhalten einzelner Figuren, Schwierigkeiten beim Verstehen und Nachfolgen der Handlung, die persönlichen Emotionen etc. sollten in jedem Fall schriftlich niedergelegt werden, denn unter Umständen sind sie für die spätere Analyse hilfreich.

Die folgenden Sichtungen des Films erfolgen, um ein Filmprotokoll erstellen zu können. Mit Hilfe dieses Protokolls soll versucht werden, den Film schriftlich zu fixieren, um ihn in der folgenden schriftlich gefassten Analyse zitierbar zu machen. Dies geschieht durch die präzise Angabe der Filmminuten bzw. -sekunden, wenn auf bestimmte Techniken oder ähnliches hingewiesen wird. Die Masse an Informationen, die ein einzelnes Filmbild preis geben kann, wird häufig erst durch ein Filmprotokoll deutlich. Das Filmprotokoll kann auch helfen, bestimmte formale Gestaltungsmittel sichtbar zu machen. Das Erstellen eines Filmprotokolls zwingt zum genauen Hinsehen und zum Fixieren des Gesehenen. Da die audiovisuellen Bilder sehr viele Informationen beinhalten, kann die Menge an Informationen mit Hilfe der Schriftsprache kaum festgehalten werden. Eine genaue "Übersetzung" des Films ist daher nicht möglich und auch nicht

122 Vgl. *Mikos, 2003, 128 – 130.*

123 Vgl. *Mikos, 2003, 128 – 130.*

124 Vgl. *Faulstich, 2002, 14 / 15.* Vgl. auch die Empfehlung von *Bordwell, 2004* bezüglich des ersten Sehens eines Films und den nachfolgenden Sichtungen.

angestrebt. Das Filmprotokoll selbst ist darüber hinaus weder eine Analyse noch eine Interpretation des Films, sondern nur ein Werkzeug, das die Arbeit mit dem Film unterstützt.

Ein Filmprotokoll kann verschiedene Tiefen der Detailliertheit anstreben. Während ein Sequenzprotokoll einen Überblick über die Handlung gibt, wird mit Hilfe eines Einstellungsprotokolls der Film bzw. ein Teil des Films in aller Genauigkeit festgehalten. Dies ist mit einem sehr hohen Arbeitsaufwand verbunden, dessen Notwendigkeit heute vielfach hinterfragt wird. Ein Einstellungsprotokoll wird daher im Allgemeinen nur erstellt, um eine Schlüsselszene eines Films zu protokollieren. In der Praxis hat es sich als sinnvoll erwiesen, zuerst ein Sequenzprotokoll zu erstellen, um sich einen Überblick über die Handlung zu verschaffen. Erst wenn der weitere Verlauf der Filmanalyse eine genauere Untersuchung einer Szene erfordert, sollte ein Einstellungsprotokoll für diese Szene erstellt werden.¹²⁵

Für die Erstellung eines Filmprotokolls hat sich bisher noch kein Standard durchgesetzt. Es gibt nur Empfehlungen aus der Praxis. So hat es sich z.B. als praktisch erwiesen, die Szenen (und ggf. die in ihnen enthaltenen Einstellungen) zu nummerieren. Auf diese Weise kann auf einzelne Szenen bzw. Einstellungen präzise verwiesen werden. Darüber hinaus sollte der genaue Zeitpunkt und die Dauer einer Szene bzw. Einstellung notiert werden.

Mit Hilfe des Filmprotokolls wird die Struktur des Films erfasst. Dies ist gerade bei Filmen mit nicht-chronologischer Erzählweise hilfreich. Entscheidend ist hier, dass der Film in seiner eigenen Struktur und seiner inneren Logik verstanden wird und gezeigt werden kann, wie das spezifische Wissen des Zuschauers bezüglich des Films erst aufgebaut und dann abgerufen wird.¹²⁶ Denn, so Faulstich [2002, 82], "Handlungsstrukturierung heißt Bedeutungsgenerierung, insofern die Ereignisstruktur der Erzählstruktur unterworfen wird."

Das Sequenzprotokoll will den Film inhaltlich festhalten. Den Wechsel einer Sequenz kann man am Verlauf des Handlungsstranges oder an Kriterien wie den Wechsel von Ort oder Zeit festlegen. Sinnvoll ist es, die rein chronologischen Sequenzen im Protokoll handlungslogisch zu gliedern. Auf diese Weise erhält man einen ersten Einblick in das Ordnungsprinzip des Filmgeschehens und so die Möglichkeit, Haupt- und Nebenhandlungen voneinander zu trennen, die Verschachtelung von Handlungssträngen zu erkennen und den Aufbau einzelner Szenen miteinander zu vergleichen.¹²⁷ Eine zusätzliche chronologische Gliederung der handlungslogischen Sequenzen kann weitere Aufschlüsse über die Struktur des Films geben.

125 Diese Meinung vertritt auch Korte, 2005, 387 – 389. Als ein besonders ausführliches Beispiel sei auf *Hornshøj-Møller, 1995* verwiesen, hier wurde ein detailliertes Einstellungsprotokoll für den gesamten Film erstellt.

126 Vgl. Mikos, 2003, 132 – 134.

127 Korte, 2005, 390ff. informiert über mögliche strukturierende Grafiken, die mit Hilfe von Sequenzprotokollen erstellt werden können.

Ein Einstellungsprotokoll will nicht nur die Handlung des Films wiedergeben, sondern darüber hinaus die eingesetzten filmischen Mittel festhalten. Es empfiehlt sich, ein Einstellungsprotokoll in einer tabellarischen Form anzulegen. Die Handlung wird in kleinschrittigen Einheiten notiert. Zusätzlich werden auch der Dialog, die musikalischen Elemente, Geräusche und das Kameraverhalten festgehalten. Wichtig ist es, insbesondere die Relation zwischen den einzelnen Aspekten festzuhalten, also ob beispielsweise der Text vor, nach oder während der Handlung gesprochen wird. Es muss deutlich werden, wann welche Aktion innerhalb der Einstellung erfolgt. Das Festhalten der zeitlichen Dauer der Einstellung erlaubt quantitative Analysen über die Dauer und Häufigkeit bestimmter Techniken.

Da das Protokoll in jedem Fall ein wichtiges Hilfsinstrument für die weitere Analyse ist, muss es möglichst objektiv gehalten sein. Schon der Gebrauch von wertenden Adjektiven bei der Beschreibung von beispielsweise Gestik und Mimik der Schauspieler ist ein Kommentar, wenn nicht sogar eine Interpretation.¹²⁸

Die Präzision des Protokolls ist ein schwieriger Punkt. Einerseits sollte alles so genau wie möglich festgehalten werden, andererseits verliert man die wirklich wichtigen Einzelheiten der Handlung oder des Settings in einer zu detaillierten Protokollierung aus dem Auge. Ob etwas im Protokoll erwähnt werden sollte oder nicht, kann grundsätzlich nur aufgrund seiner Wichtigkeit in der nachfolgenden Handlung entschieden werden.

Der Computer hat sich in den letzten Jahren für den Bereich der Protokollierung als durchaus flexibles Hilfsmittel erwiesen. Hierzu sind verschiedene Programme entwickelt worden, die jeweils unterschiedliche Schwerpunkte haben. Besonders Zeitangaben für Schnitte und Filmtechniken können auf dieser Weise quasi fehlerfrei aufgezeichnet werden. Die Möglichkeiten der weiteren Verwertung der aufgenommenen Daten ist je nach eingesetzter Software unterschiedlich. Ihr Schwerpunkt liegt aber definitiv auf der quantitativen Auswertung von Filmtechniken verschiedenster Art.¹²⁹

2.2.2.3. Figuren und Akteure

Als nächster Schritt folgt eine Untersuchung der im Film handelnden Figuren und Akteure. Sie sind von besonderer Wichtigkeit, da sie zum einen Handlungs- und Funktionsträger für die

128 Wie einfach durch Adjektive oder einer bestimmten Wortwahl aus einer objektiven Szenenbeschreibung eine subjektive Darstellung des Gezeigten wird, zeigt *Wulff, 2006, 227 – 229*.

129 Eine detailliertere Darstellung über die Entwicklung der verschiedenen Filmanalyse-Programme findet sich bei *Bauer, 2005, 37ff.* und *Vonderau, 2005*. Aktuelle Projekte nutzen den Computer nicht mehr nur als Werkzeug für die Protokollierung eines Films, sondern als Hilfsmittel für die Filmanalyse. Verschiedene solcher Ansätze wurden auf einer Tagung mit dem Titel "Digital Tools in Film Studies. Analysis & Research" vorgestellt, die im Juni 2007 in Siegen stattfand. Das Programm des Workshops findet sich unter <http://www.digital-tools-in-film-studies.com/de/home.html>. Die einzelnen Beiträge sollen demnächst in einem Tagungsband veröffentlicht werden.

Dramaturgie und narrative Struktur sind (z.B. das Erzählen aus der Sicht einer Person), zum anderen als Identitäts- und Rollenkonzepte zum Selbstverständnis der Gesellschaft beitragen.¹³⁰ Eine Analyse der Figuren und Akteure gibt daher Auskunft über die gesellschaftlichen Befindlichkeiten, da die Charakterisierung der filmischen Personen an normative und moralisch-ethische Regeln des Zusammenlebens der realen Gesellschaft gebunden ist.

In der Analyse sollte auf der inhaltlichen Ebene zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterschieden werden, d.h. welche Personen einen handlungsrelevanten Part im Film inne haben und welche nicht.¹³¹ Die Personen in einem Film können nach ihrer charakterlichen Ausformung unterschieden werden. Zum einen gibt es die so genannten "round characters", also Personen, deren Charakter tiefergehend beschrieben und entwickelt wird. Eine solche Person hat verschiedene Eigenschaften und Merkmale. Sie lebt in einem gesellschaftlichen Kontext, der durch das Setting dargestellt wird. Durch die Komplexität erscheint die Person lebendig. Sie durchläuft eine Entwicklung, in der sich ihre Persönlichkeit ändert. Diese Figuren sind im Allgemeinen identisch mit den Hauptpersonen des Films. Der Begriff "flat character" benennt zum anderen Personen, die als Stereotype für einen Typus von Mensch genutzt werden. Es handelt sich meist um Nebenfiguren, die keine eigene Entwicklung durchlaufen, und stattdessen eher die Hauptfiguren zum Handeln veranlassen.¹³²

Aus der Gruppe der Hauptpersonen sticht der Protagonist des Films heraus. Diese Person ist die Schlüsselfigur des Films.¹³³ Sie ist fast immer ein "round character". Der Protagonist muss nicht unbedingt auch der Held des Films sein, ist es aber häufig. Eine wichtige Aufgabe des Protagonisten kann es sein, dem Zuschauer eine Identifikationsmöglichkeit zu bieten oder eine Art alter ego des Zuschauers zu schaffen, der – im Film – die Fragen stellt, die sich der Zuschauer – im Kino – auch stellt. Im Gegensatz zum Helden ist der Protagonist nicht immer leicht zu erkennen. Die Häufigkeit seines Auftretens, die Kontinuität seiner Präsenz oder die Unmöglichkeit die Person aus dem Film "herauszukürzen" geben Hinweise auf den Protagonisten. Protagonisten treten bisweilen auch als Paar bzw. in standardisierten Paarungen auf, die in der westlichen Kultur traditionell zu finden sind.

Sind Haupt- und Nebenfiguren erkannt, gilt es die Rollen und Typen zu identifizieren, die die einzelnen Personen verkörpern. Alle handelnden Personen, auch und sogar insbesondere die Protagonisten sind stark von Rollen und Figurentypen geprägt. Rollen wiederum sind stark vom Genre des Films vorgegeben und geprägt. Sie verkörpern z.B. soziale Verhaltensschemata. Typen sind dagegen vom Starsystem ausgebildet worden. Ein Typ folgt einem festgelegten Image und

130 Vgl. *Mikos, 2003, 46 – 47 und 155ff.*

131 Als dritte Gruppe der Personen in einem Film sei der Vollständigkeit halber noch auf die Statisten verwiesen, deren Funktion es ist, die Handlung realistisch zu untermalen. In der Analyse spielen diese Figuren aber selten eine Rolle.

132 Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel: Hauptfiguren wie James Bond, die keine Entwicklung durchlaufen, sondern nur Abenteuer zu bestehen haben, sind "flat characters".

133 Vgl. *Faulstich, 2002, 95.*

Schema, sowohl in seinem Aussehen als auch Verhalten. Typen und Rollen sind häufig auf den ersten Blick für den Zuschauer erkennbar: Man weiß nach dem ersten Auftritt einer Figur, was von einer Person zu erwarten ist, und ahnt, wie sie sich in bestimmten Situationen verhalten wird. Ein "round character" kann durchaus mehr als eine Rolle erfüllen. In solchen Fällen ist der Übergang von einer Rolle in die andere durchaus möglich.¹³⁴ Eine breite Palette von verschiedenen Rollen erhöht die Glaubwürdigkeit von Figuren, z.B. wenn die Kommissarin im Laufe des Films auch die Rolle als verständnisvolle Mutter, schlechte Köchin, erfolgreiche Gärtnerin und passionierte Tangotänzerin einnimmt. Erst mit einer glaubwürdig gestalteten Person kann sich der Zuschauer identifizieren. Sehr wichtig ist der erste Auftritt einer Person, zumal des Protagonisten. Die Person wird bei diesem ersten Auftreten eingeführt und charakterisiert. Der erste Eindruck bleibt häufig über den ganzen Film hin erhalten und ist nur schwer zu korrigieren.¹³⁵

Personen können auf drei Arten charakterisiert werden.¹³⁶ Als Erstes ist die Selbstcharakterisierung durch Mimik, Gestik, Kleidung, Reden und Handeln zu nennen. In der Fremdcharakterisierung wird eine Person von einer oder mehreren anderen vorgestellt und ggf. unterschiedlich beurteilt. Es obliegt dann dem Zuschauer, die "richtige" Charakterisierung zu wählen und sich eine eigene Meinung über diese Person zu bilden. Als dritte Variante tritt die Erzählercharakterisierung auf. Hier wird die Person durch äußere Mittel wie Einstellungsgröße und -perspektive, durch Setting, Musik, Beleuchtung u.ä. vorgestellt. Durch das Setting können Aussagen über die gesellschaftliche Stellung, über Ort und Zeit, über den familiären Hintergrund etc. quasi beiläufig gemacht werden.

Ein zentraler Aspekt der Figurenanalyse ist die Frage nach der Glaubwürdigkeit der inszenierten Person, die durch narrative Struktur, Interaktion mit anderen Personen, Kamera und *Mise en scène* beeinflusst wird. Die Leistung des Darstellers spielt eine nicht zu verkennende Rolle, ob die von ihm gespielte Person als realistisch und damit glaubwürdig eingestuft wird oder nicht.¹³⁷

134 Vgl. *Mikos, 2003, 157ff.*

135 Einen Eindruck zu korrigieren ist etwas anderes als die Weiterentwicklung einer Person! Hier entwickelt sich die Person vom Ausgangspunkt des ersten Eindrucks weiter, wenn dieser falsch ist, so kann die Weiterentwicklung nicht dieselbe Bedeutung erlangen, u.U. als falsch oder "nicht-realistisch" erscheinen.

136 Vgl. *Faulstich, 2002, 97 – 99.*

137 Gerade die Glaubwürdigkeit kann leiden, wenn die Figur durch einen Schauspieler verkörpert wird, der seine Bekanntheit durch die Verkörperung bestimmter Typen erlangt hat und nun eine Rolle übernehmen soll, in der er einen völlig anderen Typus darstellen soll. Der vorhandenen Erwartungshaltung der Zuschauer gegenüber diesem Schauspieler wird dann unter Umständen nicht Genüge getan. Dies hat zur Folge, dass die Zuschauer die Charakterisierung einer Figur in einem neuen Film aufgrund ihres Wissens über die "Persönlichkeit" des Schauspielers, die sie aus anderen Filmen zu kennen meinen, vornehmen. Personen aus verschiedenen Filmen werden so unbewusst miteinander in Relation gesetzt. Bei einer Filmanalyse sollte darauf geachtet werden, dass ein solcher Vergleich nicht unterschwellig vorgenommen wird, sondern ganz im Gegenteil: wenn sich ein solcher Vergleich anbietet, dann sollte dieser bewusst vollzogen werden.

2.2.2.4. Darstellungsmittel und Filmtechniken

Die Darstellungsmittel eines Films sind vor allem der Aufbau der einzelnen Einstellungen und ihre Montage, also der Zusammenbau der Einstellungen zu längeren Szenen. Zu nennen sind hier Filmform, Stil und Filmtechniken wie sie durch Kamera, Mise en scène und Montage erzielt werden können. Durch diese formale Gestaltung wird der Zuschauer zum Geschehen positioniert, dieses macht die Erlebnisqualität des Films aus. Ein Film zielt darauf, den Zuschauer in bestimmte Stimmungen zu versetzen. Durch die Elemente der formalen Gestaltung werden Erwartungshaltungen hinsichtlich des Weiteren Geschehens beim Zuschauer geweckt und seine Aufmerksamkeit gelenkt. Schlussendlich wird beim Einsatz der Darstellungsmittel auf Konventionen zurückgegriffen, deren Struktur der Zuschauer durch seinen alltäglichen Medienkonsum kennt.¹³⁸

Diese Mittel sollen natürlich nicht um ihrer selbst Willen untersucht werden, sondern im Hinblick auf ein Erkenntnisinteresse. So ist es bei einigen Fragestellungen nicht unbedingt notwendig, den gesamten Film detailliert zu untersuchen, sondern nur bestimmte, gut ausgewählte Schlüsselszenen. Wenn das Erkenntnisinteresse eine solche Eingrenzung nicht zulässt, dann gilt es andere Wege zu finden, die eine ökonomische Arbeitsweise erlauben. Hier können auch die Notizen zur Geltung kommen, die man nach dem ersten Sehen eines Films angefertigt hat: Sie zeigen, welche Szenen ganz besonders in Erinnerung geblieben sind bzw. einen starken Eindruck hinterlassen haben und daher genauer untersucht werden sollten.

Voraussetzung einer genauen Analyse der Darstellungsmittel ist das Erstellen eines Einstellungsprotokolls für zumindest die zu untersuchenden Szenen oder Einstellungen. Auf diese Weise kann die Struktur eines Films aufgeschlüsselt werden. Hilfreich ist bei der Erarbeitung des Filmprotokolls die Lenkung der eigenen Wahrnehmung auf jeweils eine einzige Komponente, also die Analyse des Bildes mit ausgeschaltetem Ton oder umgekehrt die des Tons ohne das Bild. Die einzelnen erfassten Filmtechniken werden in ihrer Dauer notiert. Dies ermöglicht nicht nur ein präzises Zitieren, sondern erlaubt auch quantitative Auswertungen. So kann beispielsweise das Verhältnis von Anzahl und Dauer der Einstellungen bezogen auf einzelne Handlungssequenzen ermittelt werden. Sie können – müssen aber nicht – einen Hinweis auf die so genannte "Formalspannung" [Faulstich, 2002, 125] des Films geben und eine "metrische Montage" zur Vorschein bringen.¹³⁹

138 Vgl. Mikos, 2003, 49 – 53 und 181ff.

139 Allerdings muss auch gesagt werden, dass die oben genannte metrische Montage nicht in jedem Film vorliegt bzw. wenn sie vorliegt, sie nicht unbedingt eine Bedeutung haben muss. Dieses erkennt man aber leider erst nach intensiver Arbeit, vgl. Faulstich, 2002, 126 – 131.

Es ist nicht möglich, einen Film voll zu erfassen, "ohne ein Grundverständnis sowohl der zur Realisierung nötigen Technik als auch der ihr zugrunde liegenden Wissenschaft" [Monaco, 2001, 67] zu haben. Bordwell präzisiert diese Aussage weiter, in dem er darauf hinweist, dass die Geschichte des Filmstils von vielen Faktoren abhängig ist. Die Frage nach der Herstellung einer filmischen Realität aufgrund von technischen oder kulturellen Möglichkeiten sei nicht immer die wegweisende Frage. Am Beispiel der Tiefeninszenierung führt Bordwell aus, welche Fragen man stellen müsse:

"Taking depth as a tool for achieving a variety of ends brings us closer to a precise account of continuity and change. Further assume that directors have since the beginning of cinema sought to direct viewers' attention to significant aspects of the visual display. Simple and obvious as it sounds, this presupposition can do a lot of work in explaining why images in fictional filmmaking have taken the shapes they have." [Bordwell, 1997a, 163]

Um dies zu erreichen müssen die Filmbilder für das Publikum lesbar sein. Für den Filmhistoriker ergibt sich hieraus eine zweifache Aufgabe: zum einem muss er sich in die Rolle des Regisseurs versetzen können, um möglichst zu verstehen, was dieser darstellen wollte und wie er die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Bilder seiner Geschichte gelenkt hat. Zum anderen sollte der Filmhistoriker die Sichtweise des Publikums verstehen bzw. nachvollziehen können: Was haben die Zuschauer gesehen? Für das Verständnis beider Sichtweisen ist es notwendig, ein solides Grundwissen über die gebräuchlichen Filmtechniken zu haben.

2.2.2.4.1.Äußere Form: Das Bildformat

Die Feststellung der äußeren Form des Films ist der sinnvolle Beginn der Untersuchung seiner weiteren filmischen Darstellungsmittel, da das Bildformat ein grundlegender Faktor ist, der darüber entscheidet wie andere Mittel eingesetzt werden können bzw. wirken.

Das Film- und später gewählte Bildformat legt fest wie groß der Platz ist, der für die Darstellung der Handlung zur Verfügung steht. Das Standardformat für 35mm-Normalfilme wurde schon 1932 auf das Verhältnis 3:4 festgelegt. Es ist heute noch das normale Format für TV-Filme und wird als einfaches Kinoformat genutzt. Daneben ist heute vor allem das Breitwandformat (16:9) als wichtiges Bildformat zu nennen. Es kann auf unterschiedliche Weise erzeugt werden: entweder durch spezielle Objektive sowohl während der Produktion als auch der Projektion, durch spezielle Filmformate oder durch Kaschierung des oberen und unteren Bereichs des Filmstreifens.¹⁴⁰

Das Verhältnis der Höhe zur Breite des Bildes hat nicht nur technische, sondern auch filmästhetische Aspekte: die Wirkung des Gezeigten kann durch unterschiedliche Formate beeinflusst werden. Vor Einführung des Breitwandformats waren Innenaufnahmen und Dialoge die

140 Vgl. hierzu ausführlich *Bordwell / Thompson, 2003, 5 – 8 und 21 – 23.*

vorherrschenden Situationen in Filmen. Danach wurden immer mehr Außenaufnahmen und Action-Szenen gedreht, weil durch Breitwandformate Panoramen besser betont werden können. Die handelnden Personen werden seltener in voller Größe gezeigt, da sie in diesem Format relativ klein auf der Leinwand erscheinen. Stattdessen wird häufiger auf Groß- oder Nahaufnahmen zurückgegriffen, welche wiederum die Identifikationsmöglichkeiten des Zuschauers mit der dargestellten Person erhöhen. Durch das Breitwandformat ist der Zuschauer nicht mehr in der Lage, das gesamte Geschehen auf der Leinwand mit einem Blick zu erfassen. Sein Blick muss wandern, um die gesamte Handlung sehen und verfolgen zu können. Dieser Umstand macht es einerseits für den Zuschauer schwieriger alle Facetten der Handlung zu erfassen, andererseits fördert dieses Format das tiefe Eintauchen in das Geschehen. Es entsteht ein Gefühl der Nähe zum Geschehen; der Zuschauer wird emotional angesprochen und in die Handlung einbezogen.

2.2.2.4.2. Mise en scène

Das Ziel der *Mise en scène* ist es die filmische Realität aufzubauen. Sie ist das räumliche Organisationsprinzip des gesamten Films und steht begriffsübergreifend für alle Bauten, Dekorationen, Kostüme, Requisiten bei der Aufnahme und dem kalkulierten Aufbau des Bildes und seiner Veränderungen, der Beleuchtung und Schauspielerführung während einer Einstellung. Man kann davon ausgehen, dass während einer Filmaufnahme nichts zufällig passiert, sondern ganz im Gegenteil alles geplant durchgeführt wird. Die *Mise en scène* will den Zuschauer in die filmische Realität eintauchen lassen und seinen Blick lenken, daher ist alles ausschließlich für den Zuschauer inszeniert. Grundsätzlich gilt, dass die Sichtweise der Zuschauer vor der innerfilmischen Logik Priorität hat.¹⁴¹ Das Bild wird so aufgebaut, dass alle für die Filmhandlung relevanten Informationen ersichtlich sind.

Filmmacher nutzen die *Mise en scène*, um dem Zuschauer die gewünschte Lesart des Films anzubieten. Hierfür wird auf bekannte kulturelle Codes zurückgegriffen. So werden z.B. bestimmte Bauten, Farben oder Kleidungsstile eingesetzt, um Stimmungen hervorzurufen, Emotionen zu lenken oder Assoziationen freizusetzen. Der soziale Hintergrund der Filmhandlung wird u.a. durch die Kleidung der Figuren verdeutlicht. Des Weiteren gibt die jeweilige Bildkomposition¹⁴² das

141 D.h. es ist nicht so wichtig, was die im Film handelnden Personen sehen oder sehen könnten, sondern was die Zuschauer sehen. *Bordwell, 2001, 11 – 13* gibt ein Beispiel für eine solche Inszenierung: Er zeigt, dass eine Szene aus einem Gerichtsfilm ausschließlich für den Zuschauer gedreht worden ist, weil das Verhalten der Figuren in der Realität keinen Sinn ergeben würde: sie würden sich nämlich nicht sehen können!

142 Die Idee der Bildkomposition wurde von der Malerei übernommen. Sie beschreibt die genau durchdachte Anordnung von Gegenständen und Personen in einem Bild und zwar sowohl den Aufbau des Bildes als Ganzes als auch das Arrangement der Figuren und Objekte untereinander sowie der Handlungsräume und ihrer Ausstattung. Durch Veränderungen in der Bildkomposition wird der Blick des Zuschauers geführt und auf diese Weise werden z.B. Sympathien gelenkt oder eine handlungsunterstützende Atmosphäre aufgebaut, vgl. u.a. *Monaco, 2001, 187ff.*

räumliche Gefüge der Handlungsorte des Films – den so genannten "narrativen Raum" [Hickethier, 2001, 85] – wieder. So wird u.a. deutlich, wie und wohin sich die Figuren bewegen können. Bestimmte Genres wie z.B. der Western oder Science Fiction Filme verlangen spezielle Sets, in denen die entsprechenden Requisiten für das jeweilige Zeitkolorit nicht fehlen dürfen. Auch Außenaufnahmen und das Drehen an Originalschauplätzen fördern einerseits die Authentizität des Films und setzen andererseits bestimmte Erwartungen bezüglich der filmischen Handlung frei: Eine ländliche Idylle kann auf eine romantische Geschichte hinweisen, oder aber auch implizieren, dass diese Idylle bedroht ist und im Laufe des Films gerettet werden muss. Die *Mise en scène* muss das Bild einer vergangenen, zeitgenössischen oder zukünftigen Epoche entwerfen, die der Zuschauer als authentisch annimmt – ob diese dann im Falle von vergangenen Zeiten auch historisch korrekt ist, ist eine für die Filmemacher oft zweitrangige Frage.

Bei der Gestaltung des filmischen Raumes gelten eine Reihe von Konventionen, die das Verstehen der Bilder regeln.¹⁴³ Diese Konventionen sind den Zuschauern aufgrund ihrer Mediensozialisation bekannt. So werden Handlung, Personen oder Gegenstände, die sich im Vordergrund des Filmbildes befinden, als wichtig und handlungsrelevant betrachtet, während diejenigen im Hintergrund eher als nebensächlich eingestuft werden. Bei der Verbindung von zwei oder mehr Räumen wird darauf geachtet, dass die klassischen Elemente des "continuity editings" bei der Verknüpfung von Einstellungen eingehalten werden. Auch können Räume bzw. ihre Gestaltung als Chiffren für die Darstellung von bestimmten emotionalen oder psychischen Zuständen der handelnden Personen eingesetzt werden. In den verschiedenen Genres haben Räume unterschiedliche, aber wiederholende Bedeutungen und Funktionen.¹⁴⁴ Viele dieser Konventionen sind in den letzten Jahren wiederholt gebrochen worden, trotzdem gelten sie als eine Art "Grundgesetz".

Das Filmbild wird ähnlich dem statischen Bild gelesen, d.h. das menschliche Auge tastet das Bild von links nach rechts ab, wobei der untere Bildrand als wichtiger erachtet wird als der obere. Diagonalen beschreiben aufsteigende bzw. abfallende Bewegungen, Horizontalen haben mehr Gewicht als Vertikalen.¹⁴⁵ Die kompositorische Bildmitte liegt leicht über der tatsächlichen Bildmitte. Die Anordnung von Formen, Flächen und Farben hat einen Einfluss auf die Bedeutung des gesamten Bildes. Wie fein die Linienführung in der Komposition eines Filmbildes eingesetzt ist, kann häufig nur in Standbildern gezeigt werden. Durch die Verbindung von einzelnen Punkten auf

143 Der filmische Raum unterliegt den Erwartungen des Zuschauers. Diese beziehen sich vor allem darauf, dass der filmische Raum den gleichen Gesetzmäßigkeiten unterliegt wie der reale Raum, d.h. ein Senkrechte wird als Senkrechte gezeigt, eine Horizontale als ebensolche. Wird diese Erwartungshaltung nicht erfüllt, dann erfährt der Film bzw. das in dieser Einstellung Gezeigte besondere Aufmerksamkeit, vgl. *Hickethier, 2001, 71f.*

144 Vgl. *Faulstich, 2002, 144ff.*

145 *Bordwell, 2001, 107ff.* hebt darüber hinaus hervor, dass für normalformatige Filme im Allgemeinen ein T-förmiger Raum für die Platzierung der wichtigsten Informationen bzw. Aktionen genutzt werde. Das T bildet sich aus dem oberen Drittel des Bildes und einer mittleren Waagerechten.

dem Bild werden "Krauffelder" [Hickethier, 2001, 51] in Form von geometrischen Formen sichtbar.¹⁴⁶ Auch die Figuren-Objekt-Anordnung ist mehr als eine ästhetische Ordnung, da durch sie das soziale Gefüge zwischen Personen deutlich gemacht werden kann. Ebenso wichtig ist das Zeigen und Verstecken von Personen oder Gegenständen durch andere Personen oder Objekte. Diese so genannte Präzisions- oder Tiefeninszenierung lenkt den Blick des Zuschauers auf bestimmte Teile des Bildes.¹⁴⁷ Die gesamte Bildkomposition kann auf diese Weise durch das Zeigen, Verändern oder Verstecken von Personen oder Objekten auch ohne Montage variiert werden.

Wichtig für das Verständnis der *Mise en scène* ist die visuelle Pyramide, also der "Sehraum" des Zuschauers und der Handlungsraum der Schauspieler. Dieser ist im Gegensatz zum Theater vorne eng und weitet sich nach hinten hin.¹⁴⁸ Die Folge ist, dass die Schauspieler im Vordergrund verhältnismäßig wenig Platz haben und sich im Verlauf einer Einstellung immer wieder neu strategisch positionieren müssen. Der größer werdende Raum im Hintergrund dient als zusätzlicher Handlungsraum, da er aufgrund der technischen Möglichkeiten der Kameraobjektive ebenso scharf zu sehen ist, wie die Personen und Objekte im Vordergrund.

Die Illusion der Dreidimensionalität des Bildes wird ebenfalls durch die *Mise en scène* aufgebaut.¹⁴⁹ Räumliche Tiefe kann durch gestaffelte, zunehmend kleiner, unschärfer und farblich diffuser werdende Bauten oder Objekte erzeugt werden, die von weiter vorn im Raum befindlichen Gegenständen überdeckt werden. Auch Bewegungen im Raum können Räumlichkeit erzeugen: So wird beispielsweise eine Person, die sich auf die Bildmitte zu bewegt und dabei immer größer wird, als herannahend interpretiert.¹⁵⁰ Ebenso spielt die Beleuchtung für die Illusion der Dreidimensionalität eine wichtige Rolle, da ohne Licht und Schatten keine Plastizität des Gezeigten entstehen kann. Wichtige Gegenstände einer Szene müssen entsprechend ihrer Bedeutung ausgeleuchtet werden.

Darüber hinaus übernimmt die Lichtgestaltung eine wichtige narrative Funktion im Film.¹⁵¹ Gegenstände und Personen können durch eine entsprechende Beleuchtung hervorgehoben oder verdeckt werden. Da die Aufmerksamkeit der Zuschauer u.a. durch Licht gelenkt wird, kann man auch auf diese Weise Bedeutungsbildung strukturieren: Es werden Emotionen visualisiert,

146 Kolker, 2002 führt dies am Beispiel des Film "Citizen Kane" (R.: Orson Welles, 1940) vor: auf der seinem Buch beigefügten CD-ROM wird anhand einer kurzen Szene aus diesem Film die Linienführung detailliert besprochen und visuell durch Graphiken abgebildet.

147 Vgl. hierzu insbesondere die Ausführungen von Bordwell, 2001, 42ff. und Bordwell, 1997a, 158 – 271.

148 Vgl. Bordwell, 2001, 41ff.

149 Vgl. hierzu auch die Graphik in Monaco, 2001, 192. Eine andere Art räumliche Tiefe zu inszenieren ist die so genannte planimetrische Bildkomposition. Diese wird hier durch eine Reihe bildparalleler Ebenen dargestellt, die nicht das Gefühl von im Hintergrund zusammenlaufender Fluchtlinien erzeugen. Vgl. dazu Bordwell, 1997a, 20ff.

150 Ähnliches kann allerdings auch durch die Bewegung der Kamera erreicht werden, vgl. Kapitel 1.2.2.4.3.

151 Bordwell weist in einem Interview explizit auf die Bedeutung des Lichts bzw. der Lichtführung bei der Produktion eines Films hin. Er stellt auch fest, dass eine Geschichte der Lichtführung bisher völlig fehlt. Vgl. Nielsen, 2004, 2. Zur Lichtgestaltung im Film vgl. Dunker, 2004.

Stimmungen und Atmosphäre geschaffen oder Personen charakterisiert. In der Analyse ist neben der grundsätzlichen Lichtrichtung (Gegen-, Seiten-, Kreuz-, Ober-, Vorder- und Unterlicht), die Lichtgestaltung zu beachten. Führungslicht und Fülllicht bestimmen neben vielen anderen speziellen Lichtern die vorherrschende Ausleuchtung der Szene, die so genannte Lichtführung. Hier wird zwischen dem Normalstil mit einer gleichmäßigen Ausleuchtung und dem "high key" bzw. "low key" Stil mit starker, übertrieben heller, aber schattenloser bzw. düsterer Beleuchtung ohne dominierendem Führungslicht unterschieden.

Auch die Schauspieler und ihre Fähigkeiten sind Teil der *Mise en scène*. Im Gegensatz zum Theaterschauspieler ist der Filmschauspieler nicht immer ganzheitlich, sondern auch partiell zu sehen, d.h. Groß- oder Detailaufnahmen seiner Person oder nur eines Körperteils sind möglich und gebräuchlich. Die darzustellende Person wird so zu sagen aus verschiedenen "Versatzteilen" zusammengestellt, die durch den Bildaufbau und die Montage in Bedeutungszusammenhänge gebracht wird. Auf diese Weise ergeben sich neue Möglichkeiten, Ausdruck, Mimik und Gestik zu betonen und so die dargestellte Figur glaubwürdig zu gestalten.

Über die Jahrzehnte hinweg haben sich unterschiedliche Darstellungsstile entwickelt, die zu epochen- und genrespezifischen Besonderheiten geführt haben. Grundsätzlich kann ein Schauspieler seine Rolle auf zwei unterschiedliche Arten ausfüllen: zum einen mit dem Ziel, eine möglichst hohe Identität zwischen der Rolle und seiner eigenen Person herzustellen – das Konzept der Rollenaneignung – und zum anderen um genau dies nicht zuzulassen – das Konzept der anti-illusionären Darstellung.¹⁵² Für eine glaubwürdige Vermittlung der Rolle ist weiterhin neben der Physiognomie des Schauspielers vor allem der Bereich der nonverbalen Kommunikation gleichermaßen wichtig wie der gesprochene Text, das Make-up und die Kleidung.¹⁵³ Gerade durch Gestik und Mimik kann eine Haltung vermittelt werden, die unter Umständen konträr zum Gesagten stehen kann. Diese wird durch das Make-up betont. Kleidungsstile und Make-up haben je nach Genre darüber hinaus eine besondere Bedeutung, die z.B. bei Science Fiction oder Fantasy Filmen auf der Hand liegt. Aber auch in anderen Genres wird auf diese Weise Bedeutung generiert. Bestimmte Kleidungsstücke oder die Vorliebe für eine Farbe kann zum Markenzeichen einer Figur werden und so ihr Wiedererkennen fördern und ggf. auch ihre Entwicklung visualisieren.

2.2.2.4.3. Kamera / Kameratechniken

In den Bereich "Kameratechniken" fallen diejenigen Filmtechniken, die durch den Einsatz der Kamera realisiert werden. Im Allgemeinen versteht man hierunter die Bewegung oder

¹⁵² Vgl. *Hickethier, 2001, 177f.* Hier sind auch noch weitere zwischen den beiden oben genannten extremen Positionen angesiedelte Darstellungsstile genannt.

¹⁵³ Vgl. *Bordwell / Thompson, 2004, 184ff.*

Positionierung der Kamera gegenüber der zu filmenden Handlung.¹⁵⁴ Durch die Kamera wird das Bild konstruiert, welches der Zuschauer vom Geschehen bekommt. Dem Zuschauer ist diese Lenkung häufig nicht bewusst, da bei der Projektion weder die Kamera noch der Projektor sichtbar sind.

Die Schärfe des aufgenommenen Bildes hängt nur unter anderem vom gewählten Objektiv ab. Im Film selbst ist die Schärfe vor allem ein psychologischer Eindruck, der einen begrenzten Spielraum zur optisch präzisen Schärfe erlaubt. Gegenstände erscheinen in einem gewissen Bereich vor und hinter der genauen Schärfenebene psychologisch annehmbar scharf. Dieser Bereich wird Schärfenbereich genannt.¹⁵⁵ Wird ein weiter Schärfenbereich, die so genannte Schärfentiefe genutzt, so erscheinen alle Gegenstände sowohl im Vorder- als auch Hintergrund scharf abgebildet. Im Gegensatz dazu wird bei der flachen Schärfe mit einem engem Schärfenbereich gearbeitet, d.h. nur ein Teil des aufgenommenen Bildes ist scharf. Auch Schärfenverlagerungen bzw. -mitführungen innerhalb einer Einstellung sind möglich.

Der Begriff "Einstellungsgröße" beschreibt die Distanz zwischen Zuschauer und Leinwand, also die fiktive Nähe bzw. Entfernung zum Filmbild. Es wird die Relation zwischen der Größe der abgebildeten Personen oder Objekte im Verhältnis zum Bild beschrieben. Hierfür werden die Kategorien "Weit", "Totale", "Halbtotale", "Amerikanisch", "Halbnah", "Nah", "Groß" und "Detail" genutzt, die die Größe des aufgenommenen Bildes beschreiben.¹⁵⁶ Ausschlaggebend für die Zuordnung ist immer das Hauptmotiv des Bildes. Durch einen Wechsel der Einstellungsgröße wird der Zuschauer stärker in das Geschehen hineingezogen, da er selbst aktiv werden und die gezeigten Bilder in seinem Kopf zu einer Handlung zusammenfügen muss.

Auch der Standpunkt der Kamera in Bezug auf das von ihr Abgebildete kann sich ändern. Die die Kameraperspektive beschreibenden Kategorien sind von der Augenhöhe der Figuren im Film abhängig. Es wird zwischen Normalsicht, Frosch- und Vogelperspektive und verkanteten

154 Auch die Art wie – rein technisch – gesehen aufgenommen wird, kann zu diesem Bereich gezählt werden: die Bildfrequenz kann während des Drehens oder in der Nacharbeitungsphase verändert werden; die Wahl des Objektivs bestimmt die Sicht des Zuschauers auf die Handlung und kann durch den Einsatz verschiedener, spezieller Objektive manipuliert werden. *Monaco, 2001, 75ff. und 207* stellt die gängigsten Objektive vor. *Bordwell / Thompson, 2004, 272f.* weisen darauf hin, wie schwer es für den Laien ist einen Zoom zu erkennen.

155 Vgl. *Bordwell / Thompson, 2004, 242f.* Hier werden viele Beispiele für die verschiedenen Schärfen gegeben. *Monaco, 2001, 84* erklärt Schärfe und Schärfenbereich mit Hilfe von Graphiken.

156 Die hier genannten acht Kategorien lehnen sich an der Definition von *Hickethier, 2001, 57 – 61* an. Sie sind als Orientierung zu verstehen und wollen keinesfalls einer anderen, möglicherweise differenzierteren und für den Analyse Zweck besser geeigneten Kategorisierung im Wege stehen. (Vgl. hierzu auch den entsprechenden Abschnitt in der Filmanalyse in Kapitel 3.2.4.2.1 dieser Arbeit, in der eine zusätzliche Kategorie definiert worden ist, um die Wahl und den Wechsel der Einstellungsgrößen besser beschreiben zu können.) Die für die Benennung der Einstellungsgrößen entwickelten Kategorien sind am Menschen als Maßeinheit entwickelt worden, vgl. dazu die Graphik auf http://www.teachsam.de/deutsch/film/film_einstellung_2_1.htm. Eine Beschreibung der verschiedenen Einstellungsgrößen und ihrer Funktionen findet sich zum Teil mit variierender Begriffsbezeichnung u.a. in *Beicken, 2004, 35ff.*, *Bienk, 2008, 52ff.*, *Bordwell / Thompson, 2004, 262f.*, *Kamp / Rüssel, 1998, 14ff.*, *Korte, 2004, 27 – 29*, *Mikos, 2003, 184 – 190* und *Steinmetz, 2005, 20ff.*

Perspektiven unterschieden.¹⁵⁷ Zeigt die Kamera die Handlung aus der Perspektive eines der Protagonisten des Films, spricht man von einer "subjektiven Kameraperspektive". Eine spezielle Spielart der subjektiven Perspektive ist die Über-die-Schulter-Einstellung, in der die Kamera über die Schulter einer Person eine andere zeigt, die leicht neben oder gegenüber der ersten zu sehen ist.

Durch die Perspektive wird die Handlung des Films interpretiert, da sie die Sichtweise des Zuschauers auf das Geschehen beeinflusst und Wahrnehmungshierarchien erzeugt. Die Kameraperspektive formuliert das Erzählkonzept des Films. Sie bestimmt aus welchem Blickwinkel die Personen gezeigt werden und nimmt auf diese Weise eine Art Sprecherposition ein: Sie beobachtet das Geschehen und teilt dem Zuschauer diese Beobachtungen mit. Die erzählerische Macht des Films wird durch eine Mischung der Erzählperspektiven gesteigert. Mit Hilfe von Kameraperspektiven können auch Charakterisierungen der handelnden Personen erfolgen. Ein Perspektivenwechsel deutet auf eine Änderung hin, die in der Person selbst oder ihrer Beziehung zu anderen stattgefunden hat.

Die Bewegung der Kamera erweitert den Bildraum der Zuschauer. Es erfolgt eine Ausschnittsverschiebung, die sowohl die Aufmerksamkeit der Zuschauer ändert als auch dramaturgische Zwecke verfolgt. Die Bewegungen der Kamera sind oft mit Bewegungen der handelnden Personen kombiniert. Es wird auf diese Weise ein erlebbarer Effekt erzeugt, durch den die Zuschauer in das Geschehen einbezogen werden. Die Kamerabewegungen werden dadurch unterschieden, ob die Kamera während der Bewegung ihren Standort verlässt oder nicht.¹⁵⁸ Bei einer Kamerafahrt bewegt sich die Kamera innerhalb einer Einstellung selbst, sei es per Hand getragen, auf einem Kamerawagen gefahren, an einen Kran montiert oder mit einem anderen Hilfsmittel bewegt. Auf diese Weise werden sich bewegende Personen und Objekte im Blick gehalten. Folgende Bewegungsarten werden unterschieden: Parallel-, Ran-, Rück-, Quer- und Kreisfahrten. Neben den Kamerafahrten gibt es weitere Bewegungsmöglichkeiten der Kamera bei denen diese selbst ihren Ort nicht verlässt. Die Kamera kann schwenken, sich um die eigene Bildachse drehen oder auch rollen.¹⁵⁹ Häufig werden die verschiedenen Bewegungsarten der

157 Bei der Normalsicht der Kamera befindet sich diese auf Augenhöhe mit den Figuren des Films. Sie entspricht im Allgemeinen der Höhe eines normal großen, je nach Situation sitzenden oder stehenden Menschen. In Western ist die Normalsicht dagegen häufig viel höher angelegt: nämlich auf Augenhöhe eines reitenden Cowboys; in Japan dagegen viel niedriger, hier entspricht sie der Sicht eines auf Tatami-Matten sitzenden Menschen. Alle Abstufungen der Auf- bzw. Untersicht von einer etwas höheren (bzw. niedrigeren) Normalsicht bis zu einer wirklichen Vogelperspektive – der so genannten Überkopfperspektive – bzw. der extremen Untersicht sind möglich. Eine Vorstellung der verschiedenen Kameraperspektiven und ihrer Funktionen findet sich u.a. *Beicken, 2004, 38f., Bienk, 2008, 57ff., Bordwell / Thompson, 2004, 259 – 264, Hickethier, 2001, 61f., Kamp / Rüsel, 1998, 29 – 30, Korte, 2004, 42 – 44, Mikos, 2003, 190 – 192 und Steinmetz, 2005, 20ff.*

158 Die verschiedenen Kamerabewegungen und ihre Funktionen werden u.a. in folgenden Einführungen in die Filmanalyse besprochen: *Bienk, 2008, 59ff., Bordwell / Thompson, 2004, 266 – 270, Hickethier, 2001, 62ff., Kamp / Rüsel, 1998, 22 – 29, Korte, 2004, 29f., Mikos, 2003, 193 – 195 und Steinmetz, 2005, 26 – 29.*

159 Vgl. dazu die Graphik bei *Monaco, 2001, 94.*

Kamera miteinander kombiniert, so wird z.B. die Kamera während einer Fahrt ebenfalls geschwenkt, um ein Objekt möglichst genau verfolgen zu können. Ziel ist es, die Bewegungen so natürlich wie möglich aufzuzeichnen und einen übergangslosen Bewegungsablauf zu erreichen. Eine solche Synthese von Bewegungsabläufen in zeitlich langen Einstellungen wird auch "innere Montage", "Plansequenz" oder "long take" genannt.¹⁶⁰ Notwendig für eine innere Montage ist eine präzise Tiefeninszenierung und die Schärfentiefe. Es wird häufig ein Gefühl der Überwältigung beim Zuschauer erzeugt, welches ihn stark in das Geschehen auf der Leinwand einbezieht.

2.2.2.4.4. Montage

Unter dem Begriff "Montage" wird im Allgemeinen die Auswahl und Zusammenstellung von Bild- und Tonteilen verstanden. Im spezielleren Sinn ist die Montage die theoretisch und ästhetisch fundierte Anordnung der einzelnen Filmteile, die in verschiedenen Theorien entwickelt worden ist.¹⁶¹ Die besonderen Ausdrucksmöglichkeiten des Films beruhen auf der Erkenntnis, dass der Betrachter versucht, die hintereinander gezeigten Bilder miteinander in Beziehung zu setzen.¹⁶² Dadurch können Bedeutungen und Verbindungen evoziert werden, die im Einzelbild nicht vorhanden sind. Auf diese Weise werden spezifische Effekte erzielt, die den Zuschauern eine bestimmte Lesart der gezeigten Bilderfolge nahe legen. Erst jetzt wird aus dem reinen Vorführen eines Films filmisches Erzählen.

Die Montage strebt zum einen an, eine erzählerische Kontinuität in Raum und Zeit herzustellen, zum anderen wird die Montage dazu genutzt, Informationen zu verteilen. Jede Einstellung setzt die Handlung fort und gibt neue Informationen preis. Die Montage lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer zielgerichtet auf die wichtigen Details. Das audiovisuelle Erzählen mit Hilfe der Montage ist durch zwei Prinzipien gekennzeichnet: zum einen das Prinzip des Wechsels:

"Weil die Audiovision von der Bewegung der Bilder lebt, muss sie diese Bewegung als ständigen Wechsel auch gestalten." [Hickethier, 2001, 119]

Da trotz der vielen Wechsel für den Zuschauer ein Zusammenhang erkennbar sein muss, der aus den vielen Einzelheiten eine Einheit konstruiert, gilt zum anderen das Prinzip der Kohärenz. Ziel der Montage ist es, eine filmische Realität zu konstruieren. Dies gelingt aber nur, wenn es etwas in den zu verbindenden Einstellungen gibt, dass sich miteinander in Beziehung setzen lässt. Diese

160 Vgl. *Hickethier, 2001, 67ff. und 164ff.*

161 Als Einführungen in die Prinzipien der Montage seien *Beller, 2002, Kamp / Rüssel, 1998* und *Bordwell / Thompson, 2004, 294ff.* genannt. Zu Geschichte der Montage siehe *Peters, 2002.*

162 Vgl. *Beller, 2002a, 157ff.* Hier ist u.a. die typische Anordnung der Bilder zu sehen. Den so genannten Kuleschow Effekt kann jeder selbst ausprobieren:

http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/kommunikation/semiotisches_labor/labor_a/modul08.php.

"dimensions of film editing" [Bordwell / Thompson, 2004, 296] können graphischer, rhythmischer, räumlicher oder zeitlicher Art sein.¹⁶³

Bei allen Montagetechniken ist einer der wichtigsten Aspekte der des Anschlusses, d.h. der Verbindung von einer Einstellung zur nächsten. Im Mittelpunkt stehen hierbei allerdings nicht die technischen Möglichkeiten, wie diese Verbindung zu realisieren ist, sondern die *Mise en scène*. Kostüme, Dekoration, Licht etc. müssen zwischen zwei zeitlich, räumlich und oder inhaltlich aufeinander folgenden Szenen übereinstimmen.¹⁶⁴

Meistens werden zwei Einstellungen durch einen so genannten "harten Schnitt" miteinander verbunden, d.h. sie werden ohne ein weiteres strukturierendes Mittel aneinander gefügt. Es wird dabei nur darauf geachtet, dass eine räumliche und zeitliche Kontinuität eingehalten bzw. erstellt wird. Innerhalb einer Szene, in der Handlungsort und handelnde Personen gleich sind, ist ein harter Schnitt kaum zu erkennen. Erst wenn Elemente in die Bilderfolge geschnitten werden, die nicht mehr der alltäglichen Erfahrung entsprechen, wird der Schnitt zwischen den Einstellungen sichtbar.¹⁶⁵

Beim "Schuss-Gegenschuss-Verfahren" werden aufeinander folgende Einstellungen so hintereinander geschnitten, dass der Eindruck entsteht, die abgebildeten Personen oder Gegenstände stehen sich gegenüber bzw. schauen sich an. Dieses wird durch die Übereinstimmung von Blickrichtung, Perspektive und Höhe des Blickwinkels erreicht. Auf diese Weise werden vor allem Dialogszenen realisiert, in denen die Dialogpartner abwechselnd gezeigt werden.

Die Parallelmontage – auch alternierende Montage genannt – wird als Erzählstrategie eingesetzt, die den Eindruck von Gleichzeitigkeit erweckt und hohe Dynamik erzeugt. Der Wechsel zwischen den Einstellungen ist häufig rhythmisch aufeinander abgestimmt und führt zu einem Höhepunkt, nämlich dem Zusammentreffen der Handlungsstränge. Die Zuschauer werden so intensiv in das Geschehen involviert. Besonders typisch ist die "Rettung in letzter Minute" als finaler Schlusspunkt einer Parallelmontage. Auf diese Weise wird gerne das "Happy end" eines Hollywoodfilms konstruiert. Heute wird dieses Prinzip allerdings nicht mehr ausschließlich am Ende eines Films, sondern auch schon vorher als eine immer wiederkehrende, aktualisierbare Struktur genutzt.¹⁶⁶

163 Vgl. hierzu Bordwell / Thompson, 2004, 296 – 310.

164 Zuschauer nehmen den Wechsel zwischen zwei Einstellungen meistens nur dann wahr, wenn die Anschlüsse fehlerhaft sind. Diese so genannten "goofs" werden mit großen Enthusiasmus auf verschiedenen Webseiten gesammelt, vgl. z.B. <http://www.imdb.com>, hier gibt es zu jedem Film auch eine Liste der Anschlussfehler.

165 Die verschiedenen Schnitt- und Montagetechniken wie Jump Cut, Match Cut, Eycline Match, Kreuzschnitt etc. sind u.a. in den folgenden Einführungen in die Filmanalyse besprochen: *Bienk, 2008, 89 – 92, Beicken, 2004, 43ff., Bordwell / Thompson, 2004, 310ff., Hickethier, 2001, 149ff., Kamp / Rüssel, 1998, 79ff., Korte, 2004, 30ff., Mikos, 2003, 206ff. und Steinmetz, 2005, 34ff.*

166 Vgl. dazu z.B. den Film "Jurassic Park" (R.: Steven Spielberg, 1993), in dem in einer Parallelmontage drei Handlungsstränge zueinander in Bezug gesetzt werden. Eine ausführliche Analyse dieser Szene findet sich in *Kamp / Rüssel, 1998, 81 – 86*. Dieses Stilmittel kann auch entgegen den Erwartungen eingesetzt werden, wenn z.B. bei der finalen Zusammenführung der Handlungsstränge gezeigt wird, dass die Montage den Zuschauer in die Irre geführt

Eine andere Möglichkeit, zwei Einstellungen miteinander zu verbinden, ist der Einsatz von Blenden. Durch sie wird der Wechsel von einer zu nächsten Einstellung sichtbar gemacht. Daher werden Blenden meistens eingesetzt, um genau diesen Wechsel zu betonen und damit die Kontinuität zu durchbrechen.¹⁶⁷

Mit Hilfe der Montage können verschiedene Effekte erzielt werden, die im Allgemeinen dazu dienen die Spannung der Zuschauer zu steigern oder zumindest zu halten oder zur Strukturierung der erzählten Geschichte beitragen. Ein solches Mittel ist der Perspektivenwechsel. Er kann durch "point of view shots" eingeleitet werden und zeigt eine oder mehrere alternative Sichtweisen auf das Geschehen. Für den Zuschauer müssen Beginn und Ende einer Perspektive erkennbar gestaltet sein, damit die Handlung eindeutig verläuft.

Bei einer zeitraffenden Erzählweise (Ellipse) werden Teile der Handlung weggelassen. Zeitsprünge oder andere Diskontinuitäten können z.B. durch fallende Kalenderblätter, Zeitungsschlagzeilen oder die zeitraffende Darstellung von Jahreszeiten dargestellt werden. Elliptisches Erzählen ist für die Komprimierung der Handlung unverzichtbar, da die zu erzählende Zeit im Normalfall immer länger ist als die Erzählzeit eines Films.

Die Chronologie der Handlung kann durch verschiedene Montagetechniken unterbrochen werden. Bei einer Rückblende wird von der filmischen Gegenwart visuell in die filmische Vergangenheit gewechselt. Die Rückblende ist ein sehr wichtiges Stilmittel des filmischen Erzählens. Sie gibt einen visuellen und verbalen Blick auf eine vorzeitige Handlung und wird genutzt, um vergangene Ereignisse darzustellen, die aber Auswirkungen bis in die filmische Gegenwart haben. Die Konventionen des klassischen Hollywoodfilms verlangen, dass ein zeitlicher Sprung für den Zuschauer deutlich erkennbar von der filmischen Gegenwart abzugrenzen ist. Auch die Vorausschau unterbricht die Chronologie der Filmhandlung, indem sie nämlich einen Blick in die Zukunft wirft.

hat und sich die beiden parallel geschnittenen Sequenzen nicht wie erwartet ergänzen. Hier folgt statt der erlösenden Rettung ein Schreckensmoment, der die Spannung um ein vielfaches erhöht. Vgl. u.a. den Film "Das Schweigen der Lämmer" (R.: Jonathan Demme, 1991), in dem in Parallelmontage gezeigt wird, wie ein Haus von der Polizei umzingelt wird, während sich in der parallel montierten Sequenz in einem Haus ein Mann aufgrund des Ertöns der Türklingel ankleidet. Die Montage suggeriert dem Zuschauer, dass es sich um ein und dasselbe Haus handelt. Aber statt der erlösenden Rettung erfolgt als Schlusspunkt der Parallelmontage ein Schreckensmoment, da jetzt gezeigt wird, dass es sich um verschiedene Häuser handelt und die Protagonistin in höchster Gefahr schwebt. Besonders auffällig ist die "Rettung in letzter Minute" wenn sie anders ausfällt als erwartet: so haben die Bomberpiloten in dem Film "Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben" (R.: Stanley Kubrick, 1963) eine Menge Schwierigkeiten zu meistern, bevor sie endlich ihren Auftrag erfüllen können. Entgegen der Erwartung der Zuschauer, dass die Piloten die Entwarnung erreicht, ist hier die "Rettung in letzter Minute" der endlich gelungene Abwurf der Bombe.

¹⁶⁷ Typische Blenden sind die Auf- bzw. Abblende und die Überblendung, bei der zwei Einstellungen graduell ineinander übergehen. Darüber hinaus gibt es verschiedenste Trickblenden, die mit Hilfe von spezieller Filmbearbeitungssoftware erzeugt werden können. Vgl. u.a. *Bienk, 2008, 92ff.* und *Steinmetz, 2005, 16ff.*

Im Laufe der Filmgeschichte haben sich unterschiedliche Konventionen herausgebildet, wie Einstellungen miteinander zu verbinden sind. Grundsätzlich sind hier die Prinzipien der Transparenz und die der Materialität zu unterscheiden.¹⁶⁸ Das Prinzip der Transparenz hat zum Ziel, den Zuschauer möglichst komplikationslos in eine andere Welt zu entführen. In solchen Filmen wird ein hoher Realitätseindruck angestrebt, daher wird auf alles verzichtet, was diese Illusion beeinträchtigen könnte. Diese analytische Montage zielt darauf ab, innerhalb der Handlung möglichst glatte räumliche und zeitliche Übergänge einzusetzen, um so einen kontinuierlichen, chronologischen Verlauf der Handlung zu erreichen. Sie soll dem Zuschauer das Verständnis des Geschehens erleichtern und die narrative Kontinuität der Handlung sicherstellen. Der Zuschauer nimmt in der analytischen Montage die Position eines unsichtbaren Beobachters ein, der zwar nicht alles, aber meistens doch mehr als die Protagonisten weiß. Um dieses Ziel zu erreichen, sind eine Reihe von Regeln entwickelt worden, die im so genannten System des "continuity editing" zusammengefasst sind.

Die Regeln des "continuity editings" wurden schon in den 1930er und 1940er Jahren in Hollywood entwickelt und auch perfektioniert. Im populären Mainstreamfilm und im Unterhaltungskino werden diese Regeln noch heute erfolgreich eingesetzt. Sie stellen die narrative Kontinuität einer Handlung sicher. Hierfür wird die Handlung in viele Einstellungen gegliedert, die jeweils ein neues, für den Handlungsverlauf relevantes Detail preisgeben. Die einzelnen Schnitte zwischen den Einstellungen lenken keinerlei Aufmerksamkeit auf sich, sondern ordnen sich dem Handlungsverlauf unter, der so genannte "unsichtbare Schnitt". Der Zuschauer bekommt alle notwendigen Informationen, um dem Geschehen problemlos folgen zu können. Eine neue Lokalität wird durch den Establishing Shot eingeführt, der in einer Totalen Übersicht über den neuen Handlungsraum bietet. Die danach folgenden Einstellungen führen den Zuschauer über mehrere Einstellungsänderungen immer näher an das Geschehen heran, so dass die Einstellungsfolge dem Wahrnehmungsverlauf eines Menschen entspricht, der sich einem Ort nähert, dort eine Handlung beobachtet und sich danach wieder entfernt. Die Verknüpfung der Einstellungen hat so zu erfolgen, dass die Illusion eines ununterbrochenen Voranschreitens der Handlung nicht gestört wird. Daher wird auf folgende Punkte geachtet: Handlungsraum, Bewegungen, Blicke und Aktionen der Figuren

¹⁶⁸ Vgl. *Hickthier, 2001, 148ff.*

müssen eindeutig definiert sein, die Handlungsachse¹⁶⁹ darf nicht überschritten werden und die Erzählebenen sollten möglichst wenig verschachtelt sein.

Im Gegensatz zum Prinzip der Transparenz steht das Prinzip der Materialität. Hier wird explizit versucht, den Zuschauer daran zu hindern, in eine andere Welt einzutauchen. Um dieses zu erreichen, werden vor allem die bekannten, oben genannten Regeln des "continuity editings" gebrochen, es entsteht eine Montage der Diskontinuität. Dieses Prinzip der Materialität kann z.B. durch das Aufteilen der gesamten Geschichte in kleine einzelne Storys erfolgen, die dann unter Umständen in nicht chronologischer Reihenfolge gezeigt werden. So genannte "Was wäre wenn"-Geschichten, in denen sich die Ausgangssituation aufgrund einer minimalen Änderung jeweils völlig anders entwickelt, bieten eine andere Möglichkeit, dem Zuschauer den Zugang zur filmischen Realität zu erschweren. Der Verzicht auf Tiefe in der Bildgestaltung stört ebenfalls die Illusion einer filmischen Realität. In extremer Form wird der Film wie ein Text behandelt: es werden abrupte Brüche, Kapitelüberschriften, Zitate und reflexive Passagen in den Film eingebaut, die den gewohnten linearen Handlungsverlauf unterbrechen. Bordwell [2001, 178] nennt dieses Vorgehen "Baukasten- oder bricolage-Ästhetik".

Auch die federführend von Sergej Eisenstein entwickelte Assoziationsmontage verfolgt dieses Konzept:¹⁷⁰ Ziel dieses Montagetyps ist es, auf den Erkenntnisprozess der Zuschauer einzuwirken. Die Bilder müssen in einer bestimmten, kalkulierten Reihenfolge gezeigt werden, damit sie ihre agitierende Wirkung auf den Zuschauer ausüben können. In der Assoziationsmontage wird vor allem versucht, den Zuschauer auf einer emotionalen Ebene anzusprechen. Die von Eisenstein danach entwickelte Idee der intellektuellen Montage zielt auf das Abstraktionsvermögen der Zuschauer. In seinem Film "Oktober" (1928) unterbricht Eisenstein die Handlung für eine Art "Meditation" über die Frage "Wer oder was ist Gott?". Es werden Bilder von Vorstellungen über Gott, Götter und Gottheiten unterschiedlicher Kulturkreise aus verschiedenen Jahrhunderten unkommentiert aneinandergereiht gezeigt.¹⁷¹ Montagen dieser Art sind als bestimmendes Gestaltungsmittel im Unterhaltungsfilm heute weitgehend verschwunden. Sie werden aber immer wieder pointiert in Avantgarde- oder Propagandafilmen eingesetzt.

169 Die Handlungsachse beschreibt die dominierende Linie zwischen den Personen und Objekten im Bild. Da sich die Personen bewegen, ist die Handlungsachse nicht statisch, sondern verändert sich mit den Bewegungen im Bild dynamisch während einer Einstellung. Die theoretisch möglichen Bewegungen von Personen oder Objekten werden durch die Handlungsachse eingegrenzt, da diese nicht übersprungen werden darf, wenn die illusionäre filmische Realität nicht gestört werden soll. Festgelegt ist dieses Vorgehen in der Achsensprungregel. Vgl. die Graphiken bei *Beller, 2002, 16* und *Bordwell / Thompson, 2004, 311f.* Bei *Kolker, 2002, 53* ist eine Bildfolge zu sehen, die die Folgen eines Bruchs der Achsensprungregel zeigt. Ist es innerhalb einer Einstellung notwendig die Handlungsachse zu überqueren, so sollte dies in mehreren kleinen Schritten vollzogen werden, damit der Zuschauer immer nachvollziehen kann, wo er sich im Raum befindet. Dieses Vorgehen wird mit der 30°-Grad-Regel beschrieben.

170 Für die Entwicklung von Eisensteins verschiedenen Montagetheorien vgl. *Bulgakowa, 2002.*

171 Vgl. *Bordwell, 2001, 29f.*

Völlig anders, aber mit einem ähnlichen Ziel arbeitet die Konstruktionsmontage: Hier wird dem Zuschauer ein Überblick über die gesamte Szene verweigert. Stattdessen werden nur Details gezeigt, die der Zuschauer selbständig kognitiv zusammenfügen muss, um die ganze Szene erfassen zu können. Die Handlung entsteht ausschließlich im Kopf der Zuschauer und wird aus diesem Grunde intensiv wahrgenommen. Auch dieses Verfahren wurde schon in der Frühzeit des Filmmachens entwickelt und erlebte seinen ersten Höhepunkt im russischen Revolutionsfilm, fand aber erst im Hongkong-Actionfilm der 1990er Jahre seine Perfektion.¹⁷²

2.2.2.4.5. Ton

Der Bereich des Filmtons kann in seine drei Facetten Geräusch, Sprechtext und Musik unterteilt werden. Da der Ton für die Analyse nicht verlangsamt oder in seinen einzelnen Bestandteilen getrennt untersucht werden kann, gestaltet sich gerade die Analyse des Tons häufig schwieriger als zunächst angenommen.¹⁷³

Filme waren nie stumm, Ton wurde immer in Form von Musik und Geräuschen während der Präsentation von Filmen hinzugefügt. In den 1920er Jahren wurde ein Verfahren entwickelt, das eine synchrone Tonaufnahme ermöglichte. Die Tonqualität wurde in den 1940er Jahren durch die magnetische Tonaufzeichnung wesentlich verbessert. Heute wird die Tonspur separat vom Bild aufgenommen. Die digitale (Nach-) Bearbeitung des Tons in seinen drei Facetten Geräusch, Musik und Sprechtext gehört jetzt zur Normalität.

Die akustischen Informationen in einem Film sollen die Bilder, also die visuellen Informationen unterstützen, ggf. aber auch verfremden. Es entsteht ein so genannter "Hörraum" [Hickethier, 2001, 94], der sich im Idealfall mit dem visuellen Raum zu einer Einheit verbindet und das audiovisuelle Erlebnis produziert. Ton und Bild sind so sehr miteinander verwoben, dass beim Zuschauer ein Gefühl der Irritation entsteht, wenn die akustische Komponente fehlt – einer der Gründe, warum schon die frühen Stummfilme mit Musik begleitet wurden.

Bild und Ton können in verschiedenen Kombinationen auftreten: Man spricht von diegetischem Ton, wenn dieser Bestandteil der filmischen Realität ist. So gehört eine Polizeisirene in einen Kriminalfilm, aber nicht unbedingt in eine Romanze. Hier wäre sie ein non-diegetisches Geräusch. Die für den Zuschauer hörbaren Gedanken einer handelnden Person – ein so genannter innerer Monolog – sind ebenfalls eine Variante des diegetischen Tons. Parallele akustische Informationen ergänzen das im Bild Gezeigte. Stehen Bild und Ton im Widerspruch zueinander, so sind sie

¹⁷² Vgl. Mikos, 2003, 216ff. und Bordwell, 2001, 175ff.

¹⁷³ Erst in den letzten Jahren sind einige Arbeiten vorgelegt worden, die Handreichungen oder Einleitungen für die Analyse der Filmmusik auch für die Gruppe der Nicht-Musikwissenschaftler der Filmanalysten bereitstellen: z.B. Bullerjahn, 2001, Kreuzer, 2003 und Rabenalt, 2005. Vgl. auch die entsprechenden Kapitel bei Bordwell / Thompson, 2004, 347ff., Hickethier, 2001, 94 – 109 und Mikos, 2003, 228 – 236.

kontrapunktisch eingesetzt. Dies ist z.B. bei einem inneren Monolog der Fall, in dem die Person über die filmische Vergangenheit reflektiert. Weiterhin wird zwischen synchronen bzw. simultanen und asynchronem Ton unterschieden. Bei Ersterem ist der Verursacher mit im Bild zu sehen, bei Letzterem eben nicht. Dieses Phänomen wird auch "Off" genannt. Stimmen Geräusch und Bild überein, so nennen Bordwell / Thompson [2004, 165] dies "fidelity", also die Treue zwischen Ton und Bild. Hiermit ist ausschließlich die Übereinstimmung von Ton und dem mit diesem Ton erwarteten Bild gemeint, aber nicht der technische Ursprung dieses Ton.

Da wir Menschen unsere Umwelt ständig akustisch wahrnehmen, sind wir es gewohnt, aus dem permanent vorhandenen Geräuschteppich einige Geräusche gezielter – im Sinne von lauter, deutlicher bzw. intensiver – heraus zu hören als andere. Dieses Verhalten muss im Film simuliert werden: Es gilt einerseits eine Geräuschkulisse zu schaffen, die der alltäglichen Erfahrung entspricht, und andererseits die für den Verlauf der Handlung wichtigen Geräusche hervorzuheben, ohne dass sie als künstlich hervorgehoben erscheinen und dadurch die Illusion der filmischen Realität zerstören würden.

Die akustische Struktur eines Films ist durch die Lautstärke, Tonhöhe und Klangfarbe gekennzeichnet.¹⁷⁴ Gerade die Lautstärke in einem Film wird im Allgemeinen künstlich manipuliert und entspricht nicht den natürlichen Gesetzen der Akustik. So wäre in der Realität ein Dialog von zwei an einer viel befahrenen Straße entlanggehenden Menschen von der anderen Straßenseite aus nicht zu hören. Im Film ist dies aber sehr wohl möglich. Alle drei Effekte zusammen bestimmen die "sonic texture" [Bordwell / Thompson, 2004, 351] eines Films.

Die Variationsbreite, mit der Ton im Film eingesetzt werden kann, ergibt sich weiterhin aus den vier Dimensionen des Tons.¹⁷⁵ So hat jeder Ton, egal ob Geräusch, Sprache oder Musik eine Dauer und einen Rhythmus. Es ist angestrebt, den Rhythmus von Musik, Bild und Montage zu koordinieren oder zumindest so übereinstimmend zu gestalten, dass sich die drei Elemente nicht konträr zueinander verhalten. Durch den Ton können durch Lautstärke, Echo und Hall auch räumliche Schlussfolgerungen bezüglich des Bildes gezogen werden. Und viertens gibt der Ton dem Geschehen auf der Leinwand auch eine zeitliche Dimension.

Mit der Einführung des Tonfilms war die Sprache im Film nicht mehr an Inserts, Zwischen- oder Untertitel gebunden. Das Bild konnte jetzt direkt durch die Sprache ergänzt werden. Sprache wurde damit zur "akustischen Begleitung der optischen Informationen" [Hickethier, 2001, 104]. Der Dialog ist die typische Einsatzform von Sprache in einem Spielfilm. Selbstgespräche oder innere Monologe sind im Verhältnis eher selten anzutreffen. Kommentare werden meistens von einem

174 Vgl. *Bordwell / Thompson, 2004, 350f.* mit Beispielen für alle drei genannten Tontechniken.

175 Vgl. hierzu *Bordwell / Thompson, 2004, 359ff.*

Erzähler aus dem Off gesprochen. Sie erklären häufig Zusammenhänge oder geben Hintergrundinformationen. Die Sprache im Film dient auch der Charakterisierung der sprechenden Figur durch Sprechweise, Lautstärke, Charakter der Stimme, Dialekt und emotionale Färbung. Die verschiedenen Formen des Spracheinsatzes können z.B. Einblick in die Psyche der sprechenden Person geben: So kann ein innerer Monolog im "Off" zeigen, dass die Person noch nicht von ihren geäußerten Ideen überzeugt ist; haben sich diese weiterentwickelt, könnte dies durch ein Selbstgespräch im "On" verdeutlicht werden und erst wenn die Person in der Lage ist, ihre Ideen einem anderen Menschen mitzuteilen (Dialog im "On"), ist der Durchbruch der Idee geschafft und ihrer Verwirklichung steht nichts mehr im Weg. Eine solche Entwicklung würde dem Zuschauer erzählstrategisch überzeugend die Emanzipation dieser Person vermitteln.

Bei jedem Einsatz von Sprache treten Wort und Bild in ein Wechselspiel: die Sprache unterstützt das Bild, das Bild konkretisiert das gesprochene Wort. Auf diese Weise können z.B. Emotionen ins Bild gesetzt werden, deren visuelle Information durch das gesprochene Wort präzisiert wird. Dem Zuschauer fällt es relativ schwer sich nicht solcher Aussagen anzuschließen. Gerade im Bereich der Emotionen und Wertevermittlung ist das Zusammenspiel von Wort und Bild ein wichtiges Element, um den Zuschauer von der Korrektheit der Aussage zu überzeugen und ihn in das Geschehen hineinzuziehen. Die Sprache wird durch das Zusammenspiel von Kamera, Mise en scène, Montage und Geräuschkulisse unterstützt. Bestimmte Aussagen können mit Hilfe anderer Filmtechniken hervorgehoben oder völlig anders konnotativ werden.¹⁷⁶

Geräusche stellen eine weitere Ebene des Filmtons dar. Da die Fähigkeit des Menschen, Töne und Geräusche präzise zu identifizieren, nur relativ schwach ausgeprägt ist, hat man nur eine recht unbestimmte Vorstellung davon, wie sich ein bestimmtes Geräusch anhören sollte. In der Filmproduktion hat dies dazu geführt, dass eher künstliche als natürliche Töne und Geräusche eingesetzt werden. Diese künstlich erzeugten Geräusche werden von den Zuschauern als realer wahrgenommen als die natürlichen. Aus diesem Grund ist es möglich, Geräusche sehr präzise zu mischen und einzusetzen. Die Geräuschkulisse eines Films ist notwendig, da der Zuschauer aus seiner Alltagserfahrung heraus eine solche erwartet. Geräusche haben eine wichtige Funktion beim

176 Ein Beispiel wie unterschiedlich Filmbilder durch einen Text interpretiert werden können, hat Chris Marker in seinem Film "Lettre de Sibérie" (1957) gezeigt: eine Sequenz aus dem Film wird dreimal gezeigt, aber jedes Mal mit einer anderen Tonspur. Der erste Kommentar ist sozialistisch geprägt und stellt das Leben in Yakutsk sehr positiv dar; der zweite Kommentar steht dazu in krassem Gegensatz und die dritte Wiederholung versucht die Bilder neutral zu beschreiben. Als Zuschauer kann man sich kaum davor verschließen, den jeweiligen Kommentar mit den Bildern in Einklang zu bringen und dementsprechend die Bilder dreimal neu zu sehen. Bei *Bordwell / Thompson, 2004, 349* werden die Kommentartexte des Films mit einigen Standbildern in einer Tabelle gegenüber gestellt, um die jeweiligen Unterschiede zu zeigen. Ähnliches hat *Wember, 1972* mit einem Dokumentarfilm gemacht.

Aufbau der Raumatmosphäre, der so genannten "Atmo". Die Geräuschkulisse ist unverzichtbar für die Glaubwürdigkeit eines Films bzw. der im Film dargestellten Realität.

Sind Geräusche im Bild lokalisierbar, wird die Illusion der Wirklichkeit verstärkt. Auch asynchron eingesetzte Geräusche können den Wirklichkeitseindruck verstärken, wenn sie in den Kontext der Handlung eingeordnet werden können. Häufig werden Geräusche erst asynchron zum Bild eingespielt, bevor durch eine Bewegung der Kamera oder durch einen Schnitt bzw. eine Blende ihr Verursacher gezeigt wird und es zu einem synchronen Bild und Ton Verhältnis kommt, eine so genannte Sound Bridge oder Tonüberlappung. Geräusche können aber auch komplett ohne Bild auskommen: So täuschen Vogelstimmen Natur vor, das Bellen eines Hundes kann das visuelle Bild des Hundes ersetzen oder ein davonfahrendes Auto wird mit darauf folgenden Unfallgeräuschen in ursächlichen Zusammenhang gebracht, obwohl der Unfall nicht gezeigt wird.

Auch plötzlich laut einsetzende Töne sind ein wichtiges Stilmittel. Je nach Kulturkreis werden bestimmte Töne mit festgelegten Assoziationen wie Gefahr, Bedrohung, Regenwetter oder Unbeschwertheit verknüpft. Geräusche können auch symbolischen Charakter bekommen, wenn sie z.B. im Gegensatz zum Bild stehen oder in bestimmten Situationen wiederholt werden. Viele dieser Stilmittel sind allerdings zeitbedingt. Effektgeräusche wie knarrende Türen oder Uhu-Schreie in der Nacht sorgen heute nicht mehr für das Gruseln, welches sie vor einigen Jahrzehnten noch ausgelöst haben. Die Zuschauer sind im Laufe der Zeit einerseits sensibler für Überzeichnungen geworden, andererseits hat sich die Erwartungshaltung gegenüber bestimmten Geräuschen geändert. Durch den allgegenwärtigen Ton ist die Stille oder eine sehr ruhige Szene heute wesentlich auffälliger als dies früher der Fall war.

Musik ist das dritte Einsatzgebiet von Ton im Film. Schon Stummfilme wurden mit ausgewählter Musik begleitet, in den Glanzzeiten des Hollywood Studio Systems unterhielten die einzelnen Firmen große Musikabteilungen mit festangestellten Komponisten, deren Kompositionen den Handlungsverlauf der Spielfilme folgten und unterstützten. Im Laufe der 1950er und 1960er Jahre wird die programmatische Filmmusik, mit der auch Geräusche dargestellt werden können, von Titelmelodien und Songs verdrängt. Musik wird in den verschiedenen Genres leitmotivisch eingesetzt. Sie dient jetzt fast ausschließlich als unterstützendes Element der filmischen Erzählung. Der Musikstil eines Films kann parallel oder kontrapunktisch gestaltet sein und narrative, strukturelle, persuasive Funktionen übernehmen.¹⁷⁷

Die wichtigste Funktion der Filmmusik ist die "Affektbindung" [Rabenalt, 2005, 11], d.h. die Musik soll das, was gezeigt wird, illustrieren, die Bilder mit "emotionalen Qualitäten" [Hickethier, 2001, 98] versehen und somit die Gefühle der Zuschauer in die gewünschte Richtung lenken. Um

¹⁷⁷ Vgl. Rabenalt, 2005, 127f. und Beicken, 2004, 56ff.

dies zu erreichen, muss sich die Musik dem Film anpassen, die Regeln des freien Komponierens aufheben und sich an dem visuellen Bild orientieren. Daher wird Filmmusik auch Musik, die "gegen die Norm" [La Motte, 1991, 65] geschrieben wird, genannt. Die Affektbindung der Musik wird dadurch erreicht, dass bestimmte Musik das Wirklichkeitsempfinden des Zuschauers fördert. Normalität und Alltag werden meistens mit tonaler Musik unterlegt. Schräg oder schief klingende Variationen dieser Musik symbolisieren Irritationen, Veränderungen oder Störungen des Alltags. Im Bild angelegte Emotionen werden durch so genannte "Klangteppiche" [Faulstich, 2002, 139] verstärkt, insbesondere dann, wenn dem Zuschauer nicht auffällt, dass dies durch Musik erreicht wird. In einem solchen Fall erscheint die Musik als ein Teil der filmischen Realität, die Musik gehört dann zur gesamten Dramaturgie des Films.

Die Musik darf nie allein interpretiert werden. Erst "ihre Eingebundenheit in ein Netz von sinnhaften Wechselbeziehungen" [Kreuzer, 2003, 127] zeigt die tatsächliche Wirkung und den tieferen Sinn der Filmmusik, auch dann, wenn sich der Zuschauer ihrer nicht bewusst ist. Man muss sich darüber im Klaren sein, dass der Ton nicht nur eine Begleiterscheinung des Bildes ist, sondern seine eigenen Techniken und Gesetze hat, aufgrund derer er eingesetzt und bearbeitet wird.

2.2.2.4.6. Spezialeffekte

Spezialeffekte ist der Sammelbegriff für alle Tricks und Techniken, die entweder optisch, filmtechnisch oder digital erreicht werden.¹⁷⁸ Es werden Bilder produziert, die z.B. wegen zu hoher Gefahr, zu hoher Kosten oder aufgrund der natürlichen Gesetzmäßigkeiten nie hätten gefilmt werden können. Spezialeffekte wurden schon in der Frühzeit des Filmschaffens eingesetzt. Durch die immer besser werdenden technischen Möglichkeiten der Spezialeffekte sind der Phantasie im Film heute kaum noch Grenzen gesetzt. Die Realisierung von fremden Welten, von Wesen aus Sümpfen, Urwäldern, aus anderen Galaxien oder dem Innern der Erde sind ebenso möglich wie die Inszenierung jeder erdenklichen Schreckensvision der Zukunft, der Vergegenwärtigung vergangener Zeiten oder der Darstellung der unglaublichen Kräfte der Natur. Spezialeffekte machen einen Film zu einer Attraktion, die dem klassischen Erzählfilm gegenüber steht.

Viele Tricks und Techniken sind dem Zuschauer so bekannt, dass sie nicht mehr bewusst als Spezialeffekt wahrgenommen werden. Klassische Mittel der Spezialeffekte sind die Maske, durch die Menschen ihr Aussehen komplett verändern können, die Pyrotechnik und der Einsatz von Stuntmen.

¹⁷⁸ *Bordwell / Thompson, 2004, 243ff.* geben eine kurze Einführung in die Varianten der Spezialeffekte und Hinweise, welche Rolle sie in der Filmanalyse spielen könnten. *Pierson, 2002* schreibt eine Geschichte der Spezialeffekte. *Wells, 2007* stellt sehr praxisorientiert dar, wie die einzelnen Animationstechniken realisiert werden können.

Werden verschiedene Techniken bei der Aufnahme des Bildes selbst eingesetzt, so spricht man von einer Kombinationsaufnahme, bei der die einzelnen, ggf. getrennt voneinander aufgenommenen Bildelemente zu einem einzigen Bild kombiniert werden. Hierfür gibt es verschiedene Techniken.¹⁷⁹ Die älteste von ihnen ist die so genannte Rückprojektion: Ein gefilmter oder fotografiertes Hintergrund wird während der Aufnahme von hinten auf die transparente Bildwand geworfen, vor der die Schauspieler agieren. Diese Technik fällt heute besonders in älteren Filmen auf, deren Hinter- und Vordergrund nicht flüssig miteinander interagieren. Die Personen erscheinen wie ausgestanzt. Die Rückprojektion ist von der präziseren Aufprojektionstechnik und verschiedenen Maskentricks abgelöst worden. Weitere Möglichkeiten den Hintergrund (und ggf. auch Vordergrund) zu gestalten, sind die so genannte Glasaufnahme, der Spiegeltrick und verschiedene Maskentricks. Weiterhin werden gerne Modelle, also maßstabsgetreu verkleinerte Miniaturen, die perspektivisch zur Kamera aufgebaut werden, eingesetzt. Mit der Hilfe von Miniaturen werden z.B. Skylines von Städten, Seeschlachten, übergroße Wesen wie King Kong, Dinosaurier oder Aliens realisiert. Mit der Kenworthy, einer sehr beweglichen, servogelenkten Schnorcheloptik, können Miniaturen so aufgenommen werden, dass die maßstabsgetreue Reduzierung von Perspektiven korrekt berücksichtigt wird.

In den Bereich der Spezialeffekte fallen weiterhin alle Techniken, mit denen Objekte verschiedenster Art vermittels der Filmtechnik belebt werden können. Technische Grundlage der meisten Animationen ist die Einzelbildschaltung, d.h. die Möglichkeit der Kamera einzelne Bilder aufzunehmen und diese dann hintereinander ablaufen zu lassen, so dass eine kontinuierliche Bewegung entsteht.¹⁸⁰ Mit Hilfe dieser Stop Motion Technik werden Modelle von phantastischen Wesen belebt, in dem ihre Gliedmaßen nach und nach verändert werden und die Kamera dies Bild für Bild festhält. Die wahrscheinlich populärste Animationstechnik ist der Zeichentrick: Hier werden einzelne Bilder, die so genannten Phasenbilder auf Folien gezeichnet und mit Hilfe der Einzelbildschaltung mit bis zu 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen. Die Technik ist flexibler als man zunächst annehmen könnte: Da die Folien übereinandergelegt werden, braucht nur die veränderte Bewegung innerhalb des ganzen Bildes gezeichnet werden.¹⁸¹

Die Computertechnik hat den Bereich der Spezialeffekte nachhaltig beeinflusst. Die Computeranimation arbeitet auf Grundlage der mathematischen Konstruktion von Objekten und ihrer Bewegungen. Auch Fotos oder Modelle können hier als Vorlage dienen. Diese werden im

179 Zu den im Folgenden genannten Techniken Rück- und Aufprojektion, Glasaufnahme und Maskentricks vgl. die Graphiken bei *Monaco, 2001, 136ff.* In *Rother, 1997a, 261* findet sich eine Graphik, die den Spiegeltrick darstellt.

180 Die älteste Tricktechnik überhaupt basiert auch auf diesem Verfahren: der Stoptrick. Hier wird die Kamera angehalten, die Dekoration verändert und die Kamera danach wieder angestellt. Auf diese Weise können Objekte plötzlich verschwinden oder erscheinen.

181 Vgl. *Monaco, 2001, 133.*

Rechner durch spezielle Software weiterverarbeitet. Seit den 1980er Jahren ist es möglich, einen Film digital nachzubearbeiten. Jetzt war es möglich, einzelne Szenen oder Einstellungen als Computeranimation zu realisieren, die dann in den fertigen, traditionell gedrehten Film montiert wurden.

Auch die beliebige Kombination von Filmdokumenten, animierten Elementen und Spielfilmszenen ist möglich. Durch das Digital Compositing kann Filmmaterial unterschiedlichen Ursprungs zusammengefügt werden. Mit Hilfe dieser Technik wurde es z.B. möglich, dass Tom Hanks als Forrest Gump im gleichnamigen Film (R.: Robert Zemeckis, 1994) dem zum Zeitpunkt der Produktion des Films schon ermordeten Präsidenten John F. Kennedy die Hand schüttelt.

2.2.2.5. Anmerkungen zur Durchführung

So eindeutig sich diese Arbeitsschritte der Analyse in ihrer Darstellung voneinander trennen lassen, so schwierig ist dieses Vorgehen im konkreten Fall einer Analyse. Bei der Analyse von Filmen mit komplexem Aufbau, die eine Geschichte auf verschachtelte Weise erzählen, muss schon in der Handlungsanalyse auf Elemente der Darstellungsmittel vorgegriffen werden, um die einzelnen Teile des Films richtig unterscheiden zu können. Ebenso werden Figuren auch mit Hilfe der filmischen Gestaltungsmittel charakterisiert, die eigentlich erst im darauf folgenden Analyseschritt untersucht werden sollen. In der Praxis zeigt es sich, dass eine absolute Trennung dieser bisher genannten Arbeitsschritte nicht möglich ist. Dies ist auch nicht unbedingt notwendig. Wichtig dagegen ist, dass dem Analysierenden bewusst ist, dass es diese drei Ebenen gibt.

Diese ersten drei Analyseebenen sind als Vorbereitung auf die dann folgende Interpretation des Filmes zu verstehen. Es wird eine Materialbasis zusammengestellt, auf die in der Interpretation zurückgegriffen werden kann. Häufig erweist es sich im weiteren Verlauf der Analyse, dass die bisher angelegte Materialbasis noch nicht ausreicht, dass der Film ein weiteres Mal bearbeitet werden muss, weil sich in der konkreten Interpretation neue Aspekte ergeben haben. Dieses Hin- und Herspringen zwischen der reinen "Sammlung" und seiner Interpretation, wie es Brockmann [2006] in ihrem zirkulärem Verfahren zur historischen Medienanalyse ebenfalls vorgeführt hat, ist in der Praxis typisch. Eine strenge Trennung dieser Bereiche hätte zur Folge, dass auf der Ebene der Darstellungsmittel der gesamte Film in all seinen Einstellungen untersucht werden müsste. Dieses aber ist eine Arbeit, die nur in seltensten Fälle zu leisten ist.

An dieser Stelle sei noch einmal ausdrücklich darauf hingewiesen, dass das hier präsentierte filmtechnische Basiswissen notwendig ist, die verschiedenen Techniken zu erkennen und in ihrer speziellen Bedeutung für den zu untersuchenden Film analysieren zu können. Aber das Erkennen

der Techniken allein ist keine Analyse, sondern langwierige Vorarbeit zu einer kontextbezogenen Analyse des gesamten Films, die über eine rein cineastische Analyse des Films hinausgeht.

2.2.3. Recherche

Der nächste Schritt in der Analysearbeit kann mit Recherche überschrieben werden. Hier geht es darum, Quellen über den Film zusammenzutragen. Diese Quellen sind Archivalien, die Auskunft über Produktionszeit und -bedingungen geben können, besonders für ältere Filme z.B. aus der NS-Zeit sind diese Dokumente immens wichtig. Filmkritiken in der gedruckten Presse oder im Internet und gedruckte Literatur, die sich mit diesem Film auf die eine oder andere Weise beschäftigt, geben weiterhin Auskunft über den Film. Hier wird man gerade bei älteren Filmen fündig werden, die schon vielfach für die unterschiedlichsten Zwecke analysiert worden sind. Des Weiteren sind die Quellen zu beachten, die für den Film selbst herangezogen worden sind. Dieser Aspekt ist gerade für biographische Spielfilme oder Filme mit historischen Hintergrund von Bedeutung. Aber auch bei Filmen, die nicht auf einem originären Drehbuch beruhen, sondern andere z.B. literarische Vorläufer haben, ist diese Recherche von entscheidender Bedeutsamkeit.

Gerade für historische Fragestellungen ist es unerlässlich, sich mit dem Quellenmaterial auseinander zu setzen. Hier muss wieder auf zwei Ebenen recherchiert werden: So interessiert zum einen die Entstehungszeit des Films. Hier können z.B. Dokumente über zensorische Maßnahmen oder über einen zielgerichteten, ggf. propagandistischen Einsatz des Film Auskunft geben. Zum anderen wird der Film als Geschichtsdarstellung gesehen. In diesem Fall muss die filmische Handlung mit den historischen Fakten überprüft und das zugrunde liegende Geschichtsbild erschlossen werden.

Alles in allem ist dieser Arbeitsschritt sicherlich genauso zeitintensiv wie die Erstellung der Materialsammlung auch wenn er hier sehr kurz abgehandelt wird. Die Suche nach Material in (Film-) Archiven ist aber im Allgemeinen immer langwieriger als dies zu Beginn der Recherche angenommen wird. In der zu erstellenden schriftlichen Analyse wird dieser Teil der Auseinandersetzung mit dem Film im Allgemeinen keine eigene Erwähnung finden, da das recherchierte Material in der nachfolgenden Interpretation aufgehen wird.

2.2.4. Interpretationsansätze

Im Folgenden werden Interpretationsansätze aufgeführt, die für eine Filmanalyse in der Medienkulturgeschichte geeignet sein können, aber nicht sein müssen. Wiederum ist allein die Fragestellung dafür ausschlaggebend, welche Interpretationsansätze sinnvoll und erfolgversprechend sind und welche nicht. Jeder der im Folgenden genannten Interpretationsansätze

bedarf einer gewissen Menge spezieller Hintergrundinformationen, die in den vorhergehenden Schritten der Materialsammlung und der Recherche zusammengetragen werden mussten. Darüber hinaus ist es für einige Ansätze notwendig, dass nicht nur ein einziger Film untersucht wird, sondern ein Sample von Filmen zusammengestellt werden muss, um aussagekräftige Analyseergebnisse zu bekommen.

2.2.4.1. Filmimmanente Interpretation

Die Interpretation eines Films erfolgt häufig auf einer inhaltlichen Ebene, bei der gefragt wird, wie die Filmhandlung präsentiert wird und sich auf diesem Wege mit gesellschaftlichen Diskursen auseinandersetzt. Die in den Filmen dargestellten Inhalte korrespondieren zwar mit realen gesellschaftlichen Strukturen, aber das Interesse der filmimmanenten Interpretation bleibt auf den Film selbst gerichtet. In diesem Fall ist die Interpretation eines Films mit der von Literatur vergleichbar. Auch hier wird vor allem das Werk selbst analysiert und es werden z.B. sozioökonomische Kontexte eher außer Acht gelassen – was allerdings nicht heißen muss, dass sie gänzlich ignoriert werden dürfen.

In Filmen werden verschiedene Arten von Zeichen verwendet, die zusammen ein Zeichensystem ergeben, den so genannten "filmischen Code" [Mikos, 2003, 103].¹⁸² In der Analyse wendet man sich nicht der Syntax des Zeichensystems zu, sondern der Semantik und Pragmatik der Zeichen, also der Bedeutung der Zeichen selbst, ihre Wirkung und ihren Gebrauch. Wichtig ist es, zwischen der konnotativen und denotativen Bedeutungsebene der Zeichen zu unterscheiden und sich bewusst darüber zu sein, dass die Bedeutung eines Zeichens historisch, kulturell und sozial bedingt ist und sich im Laufe der Zeit ändern kann.¹⁸³ Viele Filme zielen auf Mehrdeutigkeit, um sie für die verschiedenen lebensweltlichen Kontexte unterschiedlicher Gruppen zugänglich zu machen. Die Konstruktion von Räumen beispielsweise öffnet den Film für das jeweilige mentale Konzept bezüglich der Raumgestaltung des einzelnen Zuschauers, der Einbezug realer Orte oder das Design bestimmter Räume kann dabei die Identifikation mit der Handlung bzw. mit den handelnden Personen fördern. Die räumliche und auch die zeitliche Positionierung eines Films ist ein wesentliches Element des Repräsentationssystems, das je nach Genre, Produktionsort und Epoche unterschiedlich besetzt sein kann.¹⁸⁴

Auf struktureller Ebene werden drei Aspekte der Repräsentation unterschieden: Erstens der Inhalt, der in den Bildern dargestellt wird, zweitens die Modalitäten der Repräsentation, also wie etwas dargestellt wird und drittens die Verkettung der Bilder mit Hilfe der Montage durch die erst die

182 Vgl. auch *Monaco, 2001, 180 – 185.*

183 Vgl. *Monaco, 2001, 162; vgl. hierzu auch Kannapin, 1998, 237.*

184 Vgl. *Mikos, 2003, 109 – 112.*

Bedeutung entsteht, die in den Bildern selbst nicht enthalten ist.¹⁸⁵ Darüber hinaus erfolgt eine Unterscheidung zwischen medialer und mentaler Repräsentation. Erstere benennt das Zeichensystem, in dem die Artikulation stattfindet, Letztere die mentalen Konzepte, durch die der einzelne Mensch seine Welt organisiert und klassifiziert und durch die er emotional gelenkt werden kann.¹⁸⁶

In der Praxis kann dies bedeuten, dass eine Inhaltsanalyse des ganzen oder eines Teils des Films insbesondere seiner Hauptaussagen, Schlüsselszenen und Dialoge angefertigt werden muss.¹⁸⁷ Hierfür wird im Allgemeinen ein Einstellungsprotokoll notwendig sein. Mit den Methoden der Phänomenologie und der Hermeneutik kann man sich danach auf die Suche nach Sinnstrukturen begeben.¹⁸⁸

2.2.4.2. Analyse der Kontexte

Geht man davon aus, dass die Bedeutung eines – allgemein gesprochen – Medientextes bzw. im Speziellen eines Spielfilmes

"durch seine Aneignungsformation vermittelt ist, so erscheint es sinnvoll, nicht bei einer textimmanent favorisierten Lesart anzusetzen, sondern man muss zur Bestimmung des Bedeutungspotenzials eines einzelnen Medientextes den gesamten soziokulturellen Rahmen einbeziehen, in dem dieser lokalisiert ist. Hierbei sind verschiedene Institutionen ebenso zu berücksichtigen wie das Gesamt weiterer Texte, in denen ein einzelnes Medienprodukt lokalisiert ist." [Hepp, 2004, 135]

Das heißt ein Film muss über seine Kontexte interpretiert werden. Diese können unter anderem historischer, ökonomischer, juristischer, technischer oder soziokultureller Art sein. Je nach Kontext kann ein Film dabei sehr unterschiedlich interpretiert werden. Mikos [2003, 250] weist auf die "interkontextuelle Unendlichkeit" hin, die eine Entscheidung notwendig mache, welche Kontexte für eine Analyse relevant sind und welche nicht. Filme sind durch eine Vielfalt von möglichen Bedeutungen gekennzeichnet. Um diese Vielfalt etwas einzugrenzen, solle man sich auf diejenigen Kontexte beschränken, die im Film manifestiert werden.

2.2.4.2.1. Historisch-politischer Kontext

Gerade bei der Bearbeitung der historischen Hintergründe eines Filmes kann sich die Stärke der Methoden der Geschichte als textbezogene Wissenschaft voll entfalten. Der Kontext, in dem ein Film entstanden ist, in dem er seinen Erfolg gefeiert hat und in dem er daher analysiert werden

185 Mikos, 2003, 101 betont hier, dass diese drei Ebenen in der Interpretation erst dann zweifelsfrei erkannt und analysiert werden können, wenn die Materialarbeit, d.h. die Analyse von Handlung, Figuren und Darstellungsmittel erfolgt ist.

186 Vgl. Mikos, 2003, 40 – 41 und 105.

187 Als Beispiel für eine solche Detailarbeit sei *Hornshøj-Møller, 1995* genannt.

188 Vgl. *Kannapin, 1998, 228*.

muss, ist im Allgemeinen in schriftlichen Quellen niedergelegt worden. Diese vielfältigen Quellen unterschiedlichster Art können mit den traditionellen Mitteln der Quellenkritik bearbeitet werden und dann einen weiteren Einblick und Aufschluss in die filmhistorische Fragestellung geben.¹⁸⁹

Wie alle von Menschenhand geschaffenen Objekte verändert sich der Umgang mit ihnen im Laufe der Jahre. Auch Filme haben nicht nur eine andere ästhetische Wirkung, wenn sie Jahre später nochmals vorgeführt werden, sie werden vom Publikum aufgrund der geänderten sozialen und kulturellen Zusammenhängen zu einem späteren Zeitpunkt anders wahrgenommen als im Jahre der Erstaufführung. Der persönliche Eindruck von einem Film ist der aus dem Hier und Jetzt und nicht der Gleiche, den ein Zuschauer in einem Kinosaal hatte als er oder sie den Film zum ersten Mal gesehen hat. Die Untersuchung des historisch-kulturellen Hintergrunds bietet eine Möglichkeit, diesen Eindruck zumindest in einer gewissen Weise nachvollziehen zu können.

2.2.4.2.1.1. Sozio-kultureller Hintergrund

Die Einbeziehung des sozio-kulturellen Hintergrunds erfolgt durch die Untersuchung von Filmen aus derselben Epoche auf ihren "sozialpsychologisch übergreifend identischen Bedürfnis- und Erwartungshorizont" hin [Faulstich, 2002, 159]. Die Schlüsselkategorie bei diesem Ansatz ist die Gesellschaft bzw. das Versetzen des Films in einen gesellschaftlichen Kontext. Es wird ein Bezug zur zeitgenössischen Gesellschaft erstellt und ausgehend von den derzeitigen Bedingungen nach der sozialen Bedeutung und Funktion des Films gefragt. Der Film wird hinsichtlich seiner Fähigkeit bewertet, die zeitgenössische Gesellschaft und ihre Diskurse darzustellen.

Es wird davon ausgegangen, dass Filme zur sozialen Konstruktion von Wirklichkeit beitragen, dass sie mit gesellschaftlichen Strukturen korrespondieren und auf diese Weise Herrschaftsstrukturen manifestieren.¹⁹⁰ Die Erfahrungen des Alltags werden im Film durch die handelnden Personen und ihre Interaktionen reflektiert und ggf. manifestiert oder aber es werden Möglichkeiten zu anderen Verhaltensweisen vorgeführt und damit eine Diskussion eröffnet. Ein Film muss

"stets ein oder mehrere die Öffentlichkeit bewegende Themen aufnehmen und verarbeiten [...], schon damit aus ihm kein kommerzieller Mißerfolg wird." [Kannapin, 1998, 225]

189 Vgl. *Riederer, 2003, 95ff.* und *Bordwell, 1997a, 164ff.*

190 Auf die Fähigkeit des Films Realität zu produzieren, haben Untersuchungen z.B. über die Darstellung von Farbigen in Spielfilmen hingewiesen. Es konnte gezeigt werden, dass sie durch stereotype Darstellungen diskriminiert werden, ohne dass dies aufgefallen ist, vgl. *Monaco, 2001, 267 – 271*; als weiteres Beispiel wird die Darstellung von Indianern im amerikanischen Spielfilm genannt. Ähnlich kritisch sieht die feministische Filmkritik Spielfilme: der dominierende männliche Blick auf die Handlung führt zu einer bestimmten, teilweise sexistischen Sicht auf die Frau, vgl. *Klippel, 2002*. In beiden Fällen geben die Filme die gesellschaftlichen Wertvorstellungen, Codes etc. realitätsgetreu wieder, darüber hinaus bestätigen sie diese gesellschaftlichen Normen und geben selten Anlass dazu, über die Korrektheit dieser Vorstellungen zu reflektieren.

Ein solches die Öffentlichkeit bewegendes Thema kann die dominanten Bedeutungen zeigen, die in einer Gesellschaft zirkulieren. Mit dem Aufgreifen eines solcher "Elemente der äußeren Wirklichkeit" [Kannapin, 1998, 226] kann sich ein Film auf einen aktuellen sinntragenden Diskurs beziehen oder aber zum Vorreiter eines neuen Trends werden, der sich aus einem schon vorhandenen Thema entwickelt.¹⁹¹ Es ist auch möglich, dass ein Film eine bestimmte Diskussion in den Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit rückt, die sonst eine weitaus geringere Beachtung gefunden hätte. Zu beachten ist aber auch, dass Filme verschiedene Lesarten anbieten und die Zuschauer die Freiheit haben, sich eine von vielen möglichen Lesarten auszuwählen. Dieser Ansatz erklärt, warum einige Filme nur in einer bestimmten sozialen Gruppe Erfolg haben, obwohl ihre Zielgruppe wesentlich breiter definiert worden ist. Das handlungsleitende Thema passt in die Lebenswelt dieser Gruppe, weil es eng mit deren derzeitiger Lebenssituation zusammenhängt. Ist es möglich mehrere solcher Gruppen zu identifizieren, so können die verschiedenen Lesarten eines Films sichtbar gemacht werden. Es kann aber auch passieren, dass die in einem Film angelegten Bedeutungen vom Publikum gar nicht oder anders als intendiert dekodiert werden und ein nicht geplanter Diskurs entsteht. In jedem Fall ist wichtig, was die

"unvermeidliche Realitätsnähe des Films über den gesellschaftlichen Zustand aussagen kann. [...] Der realistische Bezug zur gesellschaftlichen Konditionierung des Films sollte vor allem deswegen stets beachtet werden, weil der Film als Medium die Geschichte und insbesondere das Geschichtsbild im 20. Jahrhundert, und nicht zuletzt in der Wahrnehmung der NS-Zeit, nachhaltig geprägt hat." [Kannapin, 1998, 227]

Kein Film macht außerhalb der gesellschaftlichen Diskurse Sinn, da die Diskurse der Produktion und der Rezeption vorgelagert sind.¹⁹² In der Analyse müssen die verschiedenen Diskurse in ihrem Verhältnis zueinander untersucht werden. Wichtig ist dabei, dass die Rezeptionsgeschichte eines Films bekannt ist. Ein Vergleich der historischen Fakten mit der im Film dargestellten "Realität" ist ebenfalls unausweichlich. Es geht dann aber nicht primär darum herauszuarbeiten, wo und wie die historischen Tatsachen nicht detailgetreu wiedergegeben worden sind, sondern darum, welches Geschichtsbild dem Zuschauer vermittelt wird. Als zweiter Schritt sollte dann die politisch-ideologische Position des Films untersucht werden.¹⁹³

191 Laut *Monaco, 2001, 266* definieren Filme weitgehend das, was kulturell erlaubt ist. Es sei interessant festzustellen, dass das rebellische Verhalten der amerikanischen Jugend durch die Stars Marlon Brando und James Dean bzw. durch ihre Rollen um fünf Jahre vorweg genommen wurde und auch die Studentenunruhen in Paris von 1968 einen filmischen Vorläufer haben: der Film "La chinoise" von Jean-Luc Godard, gedreht im Jahr 1967.

192 Vgl. *Mikos, 2003, 272*.

193 Vgl. *Kannapin, 1998, 236*.

2.2.4.2.1.2. Rezeptionsforschung

Die Rezeptionsforschung untersucht wie Medieninhalte vom Publikum wahrgenommen und verarbeitet werden.¹⁹⁴ Hier kann der Erfolg eines Films als Ausgangspunkt genommen werden. Besucherzahlen geben darüber Auskunft, ob der Film die soziale Wirklichkeit einer oder mehrerer sozialer Gruppen getroffen hat oder nicht. Aber erst tiefergehende Untersuchungen über die soziale Zusammensetzung des Publikums klären die Frage, welche sozialen Gruppen sich angesprochen fühlen, warum und ob der Film von den Zuschauern positiv beurteilt wird. Denn darüber sagen die reinen Zahlen nichts aus.

Wie oben bereits erwähnt, ist es schwierig, die Rezeption älterer Filme zu untersuchen, da die Materiallage unbefriedigend ausfällt: Quellen, die sowohl zuverlässig als auch in ausreichender Menge vorhanden sind, fehlen. Einzig Filmkritiken sind für die Analyse der Rezeption eines älteren Films geeignet. Filmkritiken sind aber auch für jüngere, zeitgenössische Filme eine wichtige Quelle, da sie nicht nur zeigen, in welchen sozio-kulturellen Zusammenhängen der Film gesehen wurde, sondern auch weil sie für das potentielle Publikum als (Vor-) Entscheidungshilfe genutzt werden, ob man den Film überhaupt sehen will.¹⁹⁵ Die Auswertung zeitgenössischer Rezensionen und Interviews kann zur Untersuchung der Akzeptanz des Films beim Publikum beitragen.¹⁹⁶ Zusätzlich kann auf die mit Hilfe der Methoden der empirischen Sozialforschung erzielten Ergebnisse zurückgegriffen werden.

Die Rezeptionsgeschichte zeigt wie Spielfilme und andere mediale Produkte im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte in verschiedene Diskurse eingebunden werden. Dies hat Elsaesser [2000] sehr gut am Beispiel des Films "Metropolis" gezeigt. Durch unterschiedliche "reading formations" [Mikos, 2003, 249] findet die Rezeption aufgrund von unterschiedlichen und sich verändernden kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten statt, d.h. der Film wird unterschiedlich interpretiert und verschiedene Lesarten favorisiert.

2.2.4.2.1.3. (Film-) Politik

Politik und Film sind zwei Bereiche, die sich seit der Erfindung des Films gegenseitig beeinflussen. Aber:

"Einer kaum überschaubaren Anzahl von Studien über die Codierung der Politik im Medium der Films stehen kaum Studien über den Film als Gegenstand der Politik gegenüber." [Mai, 2001, 301]

194 Die Methoden der quantitativen und qualitativen Rezeptionsforschung sind bei *Hickethier, 2003, 176 – 180* dargelegt. Zu den Ergebnissen der Medienwirkungs- und Rezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen in Kinder- und Jugendfilmen äußert sich *Vollbrecht, 2006* sehr kritisch.

195 Vgl. dazu *Gombert, 2001* und *Büch, 2007*.

196 Vgl. *Kannapin, 1998, 238*.

Während Studien über die Politik, ihre Entscheidungen und Auswirkungen auch als Teil des kulturellen Kontextes gesehen werden, und sich so die von Mai erwähnten Mengen an Studien über diesen Einfluss erklären, ist der Bereich der Filmpolitik bisher nicht untersucht worden – mit Ausnahme der NS-Zeit; hier sind in den letzten Jahren viele Arbeiten erschienen, die den Film als Gegenstand der Politik betrachten.

Filmpolitik umfasst so unterschiedliche Themen wie Propaganda und Zensur, Filmgesetzgebung und -förderung. Schon während des Ersten Weltkrieges wurden Filme von allen Kriegsparteien zu Propagandazwecken eingesetzt.¹⁹⁷ Das hauptsächliche Interesse der Politik am neuen Medium war die Propaganda: Es wurden einerseits die Möglichkeiten untersucht, wie mit Hilfe des Films breite Massen anzusprechen und zu beeinflussen sind. Andererseits sollte natürlich die Art und Weise kontrolliert werden, wie Film genutzt wurde. Hier wurden entsprechende Gesetze erarbeitet und zensorische Maßnahmen ergriffen.¹⁹⁸ Im Laufe der Zeit änderte sich das Interesse: Film wird auch als Wirtschaftsgut und als Kunstform erkannt.

Heute ist in Deutschland Filmpolitik eher "Fernsehpolitik", die einerseits im Bereich der Kulturpolitik, andererseits in der Wirtschaftspolitik angesiedelt und Sache von Bund und Ländern ist. Filmpolitische Entscheidungen erfordern im Allgemeinen die Zusammenarbeit von vielen Ressorts, da es kein bisher zentrales Amt für diese Aufgaben gibt. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Filmpolitik "primär Wirtschafts- und Standortförderung" ist [Mai, 2001, 306]. Die Unterordnung der Filmpolitik unter entweder kulturpolitische, wirtschaftspolitische oder standortpolitische Zielsetzungen führt auch dazu, dass indirekte Maßnahmen wie steuerliche Begünstigungen von Filmfinanzierungsfonds und die Förderung von Infrastrukturen dem Film zugute kommen und damit im weiteren Sinne auch Elemente der Filmpolitik seien.¹⁹⁹

Die Filmförderung erfolgt zweigleisig:²⁰⁰ Zum einen gibt es eine wirtschaftlich motivierte Förderung, deren Ziel es vor allem auf der EU-Ebene ist, die ökonomische Vorherrschaft der USA auch auf dem europäischen Markt zu brechen.²⁰¹ Zum anderen ist die kulturelle Filmförderung zu nennen, die aber in den Hintergrund getreten ist:

"Die Institutionen der Filmkultur mit ihren verschiedenen Fördermodellen – öffentlich-rechtlich oder selbstverwaltet – haben es in mehreren Jahren nicht geschafft, den deutschen Film nennenswert zu fördern." [Mai, 2001, 314]

197 Mai, 2001, 303ff. gibt kurzen Überblick über die Entwicklung des Zusammenspiels von Politik und Film.

198 Dass dieses Interesse auch heute noch – wenn auch nicht mehr so offensichtlich – vorhanden ist, zeigt Streibel, 1999, vor allem 231ff.

199 Vgl. Mai, 2001, 307.

200 Eine Übersicht über den Stand von 1998 geben die kurzen Aufsätze in Hofmann, 1998, S. 49ff. über die verschiedenen Förderprojekte in den Bundesländern Baden-Württemberg, Bayern, Hamburg, Berlin-Brandenburg und Nordrhein-Westfalen sowie auf Bundesebene.

201 Vgl. Mai, 2001, 312ff.

Heute ist die kulturelle Filmförderung eher als Ergänzung der wirtschaftlich motivierten Filmpolitik zu sehen.

2.2.4.2.1.4. Ökonomische Aspekte

Wie im letzten Kapitel schon angerissen, spielen die ökonomischen Aspekte bei der Filmproduktion – die so genannte Filmwirtschaft – eine wichtige, wenn nicht sogar die alles entscheidende Rolle.²⁰²

"Der Warencharakter kapitalistischer Gesellschaften ergreift auch die Werke der Kultur und macht sie disponibel für die Marktförmigkeit." [Kannapin, 1998, 228]

Daher stellt sich die banale Frage, woher das Geld stammt, mit dem der Film finanziert worden ist und ob der Geldgeber ein Interesse an den Inhalten oder Aussagen des Films haben könnte. Bei der Filmanalyse sollte man sich bewusst sein, dass hinter einem Film ein großer Apparat steht, der die Produktion dieses Films überhaupt erst möglich macht und daher unter Umständen einen nicht allzu geringen Einfluss auf den Film ausüben kann. Denn auch die Geldgeber sehen in einem Film vor allem den wirtschaftlichen Aspekt: Zumindest die entstandenen Kosten sollten wieder eingespielt werden, wenn darüber hinaus ein Gewinn erzielt wird, so wird dies mehr als begrüßt.²⁰³

Die "Kinoauswertung" [Barg, 2006, 40] des Films ist die eine Seite der Filmökonomie. Die andere Seite sind die so genannten "sekundären Nutzungsbereiche" wie Filmverleih und Verkauf auf Video oder DVD, Verkauf von TV-Rechten, Soundtrack-CDs und die Umsetzung der story in Videospiele, Vergnügungsparks und andere Bereiche des Merchandising angefangen von Gimmicks wie T-Shirts, Tassen, Poster bis hin zur Webseite mit kostenpflichtigem Bonusmaterial zum Herunterladen. Der weltweite Vertrieb von Spielfilmen und Dokumentationen in Form des Verkaufs von Senderechten und Nutzungslizenzen ist für die Produzenten von höchster Bedeutsamkeit. Auf globalen Messen wird über die Zukunft von historischen Filmen, Serien oder Dokumentationen seitens der produzierenden Firmen diskutiert. Historiker und historische Themen sind auf diesen Foren eher selten anzutreffen.²⁰⁴ Filmanalyse, die mehr als eine reine Produktanalyse sein will, sollte "auf die Merchandisingstrategien in den ästhetischen Strukturen wie in den Produktions- und Vertriebsbedingungen der Filme hinweisen" [Barg, 2006, 40].

202 Vgl. *Saunders, 1997* und *Weigand, 2008, 101*.

203 Vgl. hierzu z.B. den Aufsatz von *Maaß, 1998* über die versicherungsnahen Finanzdienstleistungen für die Filmwirtschaft. Dies ist ein Aspekt, der in kulturhistorisch motivierten Arbeiten sicherlich eher unbeachtet bleibt, aber für den Geldgeber von durchaus gewichtigem Interesse ist. Dass Filmprojekte in der Gewinnkalkulation unterschiedlich behandelt werden, dürfte niemanden überraschen. Die Frage ist nur, wer die Kriterien, die hierfür angewandt werden, definiert.

204 Vgl. *Wirtz, 2008, 24 – 27*.

2.2.4.2.2. Filmhistorischer Kontext

Der oder die zu untersuchenden Spielfilme stehen filmhistorisch gesehen in einer Reihe von vielen anderen Filmen: Es haben sich bestimmte Typen von Filmen mit wiederkehrenden Mustern herausgebildet (Genres) und es sind Stile entwickelt worden, die sich über die Jahre verändert haben bzw. aufeinander aufbauen. Will man einen Film aus diesem Kontext heraus interpretieren, so muss dieser Hintergrund auch bekannt sein. In der filmhistorischen Filmanalyse geht man "von einer Art Eigendynamik innerhalb der Welt des Spielfilms aus und untersucht deren Zusammenhänge" [Fellner, 2006, 67].

2.2.4.2.2.1. Genre²⁰⁵ / Genrekonventionen

In der genrespezifischen Filminterpretation wird der Film innerhalb der Filmgeschichte in die Gesellschaft und ihre Geschichte positioniert.²⁰⁶ Bei diesem Ansatz werden historiographische und soziologische Fragestellungen miteinander verbunden. Es wird zum einen bezüglich des Films untersucht, welches die Konstanten des Genres sind, die der Film einhält und wo bzw. warum er die Genrekonventionen variiert. Zum anderen wird bezüglich des Publikums untersucht, welche gesellschaftlichen Hintergründe sich verändern (oder auch nicht) und wie die Korrelationen zwischen Film und Publikum sind. Rein definitorisch handelt es sich beim Genre um

"ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar." [Faulstich, 2002, 28 / 29]

Genre sind recht stabile (Story-) Schemata, die sich im Laufe der Zeit aufgrund gesellschaftlicher Verhältnisse und Vorlieben ändern können, aber in ihrer Grundform erhalten bleiben bzw. wiedererkennbar sind. Ihre Geschichten werden nach einem für jedes Genre typischen strukturellen Muster erzählt. Ein Genre kann man also als "kulturelle Stereotype" [Faulstich, 2002, 29] bezeichnen, mit denen die Gesellschaft bestimmte Erwartungen verknüpft und die von ihr decodiert werden können. Sie klassifizieren unterschiedliche Filme²⁰⁷ und bieten damit Orientierung auf dem Markt und sprechen gezielt spezifische Interessensgruppen an.²⁰⁸

Letztendlich sind alle Genres auf die Grundformen des griechischen Theaters zurückzuführen: Tragödie und Komödie. Bis heute hat sich diese Grundform nur wenig geändert. Man griff immer wieder auf eine bewährte Erzählform zurück, variierte den Inhalt mal mehr und mal weniger stark.

205 Zur Abgrenzung zwischen Genre und Gattung vgl. *Hickethier, 2002, 62ff.* Der Begriff "Gattung" ist bei *Mikos, 2003, 252* definiert.

206 Vgl. *Faulstich, 2002, 200ff.*

207 Genres haben sich selbstverständlich auch in anderen Medien herausgebildet. Die folgenden Ausführungen lassen sich auch auf diese Medien übertragen, unterscheiden sich aber ggf. im speziellen Fall. Daher ist im Folgenden immer nur das Medium "Spielfilm" gemeint, wenn über ein Genre gesprochen wird.

208 Vgl. *Mikos, 2003, 256.*

Erfolgreiche Filme wurden schon früh neu verfilmt, ggf. mit anderen Schauspielern und einer leicht abgewandelten Story. Auf diese Weise setzten sich bestimmte Erzählformen durch, die nach und nach standardisiert wurden: Es entstand ein Genre.²⁰⁹

Die meisten Filme sind – auch heute noch – primär einem Genre zuzuordnen, obwohl sich die Grenzen zwischen den verschiedenen Genres verwischen. Genres sind zwar stabile Schemata, sie sind aber dennoch dynamischen Prozessen unterworfen: Die Form der Geschichte oder ihre Erzählperspektive ändert sich, der typische Held bekommt neue Charakterzüge oder wird von einer anderen Figur abgelöst etc. Die Veränderungen sind leicht, aber kontinuierlich. Trotzdem bleiben Genres erkennbar bzw. es wird zur Klassifizierung eines Filmes auf die bewährten Genrebezeichnungen zurückgegriffen. Unter Umständen werden Begriffe kombiniert (Mixed oder Multi Genre) oder genauer spezifiziert. Auf diese Weise werden Subgenres entwickelt, die das Schema des "Muttergenres" abändern, erweitern oder mit anderen Genres mixen. Subgenres akzentuieren ganz unterschiedliche Aspekte eines Hauptgenres. Dies macht es teilweise fast unmöglich, sie überhaupt einem einzigen Hauptgenre zuzuordnen. Während Genres sich – wie schon gesagt – als recht stabil erweisen, unterliegen die Subgenres größeren Änderungen oder treten nur für eine bestimmte Periode in Erscheinung, z.B. die Gangsterfilme in den USA in den 1930er Jahren oder die Heimatfilme in der BRD in den 1950er Jahren.

Es haben sich ästhetische und inhaltliche Konventionen entwickelt, die ein Genre kennzeichnen. Hierbei kann es sich um den Plot, um die Art der Darstellung, den Ort der Handlung oder auch um die dargestellte Epoche oder die angesprochenen Emotionen handeln, die ein Genre von einem anderen abgrenzen. Es gibt keine fest definierten Unterscheidungskriterien, die auf alle Genres gleichermaßen anzuwenden sind. Die einzelnen Genres sind unterschiedlich präzise zu fassen, so ist z.B. das Genre "Komödie" sehr breit und passt auf sehr viele Filme, während ein "Musical" ein relativ eng gefasster Genre-Begriff ist. Hinzu kommt, dass sich die Erwartungen, die ein Zuschauer einem Genre gegenüber hat, im Laufe der Zeit ändern. Ein "Thriller" von 1950 wird vom heutigen Zuschauer nur noch selten als "Thriller" wahrgenommen, sondern nur noch als spannender Kriminalfilm oder Drama.

Anders gesagt: Mit der Zugehörigkeit zu einem Genre sollte der Film bestimmte charakteristische Merkmale aufweisen, die diese Zugehörigkeit rechtfertigen. Diese Kriterien sind allgemein bekannt,

209 Zur Geschichte der Genreentwicklungen vgl. *Hickethier, 2002, 77ff.* Der "Lebenszyklus" eines Genres kann in folgende Phasen eingeteilt werden: Entstehung – Stabilisierung – Erschöpfung – Neubildung, vgl. *Hickethier, 2002, 71 – 74*. Ein Genre muss aber nicht alle Stufen dieses Zyklus durchlaufen. Die einzelnen Phasen des Zyklus können unterschiedlich lang und intensiv ausgeprägt sein oder auch eigene Zyklen bilden. Ein totgesagtes Genre kann urplötzlich wieder auftauchen und einen neuen Lebenszyklus bilden. Inwiefern es sich dann dabei um eine "Neubildung" im Sinne Hickethiers handelt oder um einen neuen Zyklus eines alten Genres wie *Bordwell / Thompson, 2004, 115* es beschreiben, kann nur schwer beantwortet werden.

obwohl die meisten Menschen sie nicht präzise benennen könnten. Es handelt sich um ein "Gebrauchswertversprechen" [Mikos, 2003, 254]: Da den meisten Zuschauern vorweg bekannt ist, um welches Genre es sich bei dem zu schauenden Film handelt, gehen sie mit einer gewissen Erwartungshaltung in die Vorführung hinein. Sie sehen Filme, die z. B. als Western gekennzeichnet wurden und wissen, was einen Western charakterisiert. Das hierzu notwendige Wissen haben sie sich in ihrer Mediensozialisation erworben und bei jedem Kinobesuch verifiziert. Die Vorstellung, was ein Western ist, nimmt beim Sehen eines solchen Films jedes Mal konkretere Formen an. Man erwartet, auf bestimmte für das jeweilige Genre typische Personen zu treffen, die in einem für das Genre typischen Handlungsverlauf auf Probleme stoßen und diese am Ende des Films lösen werden, so dass die Ordnung wiederhergestellt ist. Aufgrund dieses Wissens gibt es einen Zusammenhang zwischen der Zugehörigkeit eines Films zu einem Genre und der Art und Weise, wie diese Filme rezipiert werden.²¹⁰ Die Produzenten auf der anderen Seite können sich darauf verlassen, dass die Filme im Rahmen der Genrekonventionen verstanden werden, dass also die Zuschauer ihr genrespezifisches Wissen aktivieren und so ihren kognitiven Teil zum Verständnis der Geschichte beitragen.

Bordwell / Thompson weisen dem Genre eine soziale Funktion zu, in dem sie darauf hinweisen, dass in verschiedenen Genres soziale Werte und Einstellungen verkörpert und dargestellt werden. Durch Genres und ihre Konventionen sei es dem Zuschauer möglich, ohne schlechtes Gewissen (zumindest zeitweilig) auf der Seite des Bösen zu stehen und danach zufrieden den Sieg des Guten zu feiern.

"Seen from this standpoint, genre conventions arouse emotion by touching upon deep social uncertainties but then channel those emotions into approved attitudes." [Bordwell / Thompson, 2004, 117]

Die Abgrenzung der einzelnen Genres untereinander gestaltet sich häufig schwieriger als erwartet. Eine Handlung, die im 19. Jahrhundert im Westen Amerikas angesiedelt ist, deutet auf einen Western hin. Steht aber eine Liebesgeschichte im Vordergrund, in der der Held in Cowboy-Manier um die Hand der umworbenen Frau kämpft, wird die Zuweisung zu einem Genre schon schwierig: Handelt es sich um einen Western oder eine Romanze oder ein Melodrama? Eine Untersuchung aus den 1990er Jahren hat ergeben, dass in TV-Programmzeitschriften ca. 2500 verschiedene Genre- und Gattungsbezeichnungen verwendet wurden. Viele dieser Bezeichnungen sind Wortneuschöpfungen aus Produktbezeichnung, funktionalen und affektiven Attributen und

210 Zum Wandel des Wissens über ein Genre und den Erwartungen bezüglich der erzählten Geschichte, u.a. Prototypenbildung vgl. *Mikos, 2003, 254 – 255.*

bekanntem Genre begriffen, die den Film mit wenigen Worten einerseits möglichst präzise und andererseits möglichst offen bezeichnen sollen, um so viele Zuschauer anzusprechen.²¹¹

Genres können schnell auf gesellschaftliche Probleme bzw. aktuelle Themen reagieren. Es ist aber teilweise schwierig festzustellen, was "zuerst da war": das Genre oder der Trend. Trotzdem kann man eine Übereinstimmung von Zuschauererwartung und der Art, wie diese im Film erfüllt wird, feststellen. Untersuchungen dieser Art haben beispielsweise herausgefunden, dass der Science Fiction Film der 1950er Jahre die Angst vor einem Atomkrieg und der Eskalation des Kalten Krieges thematisiert. Der Konflikt mit den Eltern findet sich in den 1970er Jahren in vielen Filmen wieder, die sich – in verschiedenen Genres und mehr oder weniger eindeutig – mit der Beziehung zwischen Vater und Sohn beschäftigen. Bei dem Versuch den Erfolg und das Wiederaufleben bestimmter Genres zu erklären wird häufig vergessen, dass bei der Produktion eines Films der erwartete wirtschaftliche Profit eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt und wahrscheinlich nur deshalb auf die aktuellen Themen eingegangen wird.

"A genre film may reflect not the audience's hopes and fears but the filmmakers' guess about what will sell." [Bordwell / Thompson, 2004, 118]

Auch andere gesellschaftliche Entwicklungen, Errungenschaften und Änderungen spiegeln sich in der Entwicklung eines Genres wider: Eine Frau als führende Wissenschaftlerin in einem Raumschiff, die nicht nur eine warme weibliche Seite hat, sondern sich auch als versierte Kämpferin auszeichnet, war in den 1970er Jahren eine Innovation, die auf die Erfolge der Emanzipation der Frau in derselben Zeit weist. Ein solcher Ansatz wird von Bordwell / Thompson "reflectionist" [2004, 118] genannt, da davon ausgegangen wird, dass ein Film einen gesellschaftlichen Trend reflektiert. Aber dieser Ansatz könne so Bordwell / Thompson weiter leicht "oversimplified" werden. Der genaue, präzise Blick auf einen Film oder ein Genre werde durch eine schnelle Diagnose versperrt. Komplexe Aussagen in einer tieferen Schicht des Films könnten übersehen werden.

Genretheorien wurden zu einzelnen Genres entwickelt, aber auch als eine Art Metatheorie aufgebaut, die eine Genresystematik erstellt und übergreifend und vergleichend das mediale und kulturelle Ordnungsprinzip "Genre" erklären will. Eine Genretheorie will eine Definition eines Genres geben, das Erzählmuster beschreiben und systematisieren, eine Ikonographie (Beschreibung der visuellen Stereotypen und Standards) der Genres erstellen und das Verhältnis von Genre zu Ideologie und Geschichte, zu ökonomischen Aspekten und zur Autorenschaft darlegen.²¹²

211 Vgl. *Hickethier, 2002, 64*. *Faulstich, 2002, 30 – 56* listet die seiner Meinung nach zehn wichtigsten Genres auf und beschreibt ihre Eigenarten und Konventionen. Genannt werden: Western, Kriminalfilm, Melodrama, Science-Fiction Film, Abenteuerfilm, Horrorfilm, Thriller, Komödie, Musikfilm und der Erotikfilm.

212 Vgl. hierzu *Hickethier, 2002, 69ff.*

Die hier nur kurz dargelegten Ansätze und Erklärungen der Genretheorien machen deutlich, wie ertragreich die Untersuchung von Filmen bezüglich ihres Genres ausfallen kann. Kenntnis und Nutzung genrespezifischer Konzepte und Konventionen sind für die Analyse von Filmen daher sehr hilfreich. Jedes Genre hat ein typisches Erzählmuster, das sich nach Zeit, Ort, Haupt- und Nebenfiguren, Rollen, Themen, Handlungsablauf und Ausstattung unterscheidet. Dieses Erzählmuster muss erkannt werden, bevor weitere Eigenarten des jeweiligen Genres auffallen und dann untersucht werden können.

2.2.4.2.2. Stile / Epochen

Fragt man in der Filminterpretation nach Stilen und Epochen dann wird schnell deutlich, dass sich hier noch mehr Bezugspunkte innerhalb der gesamten Filmgeschichte ergeben als bei einer genrespezifischen Untersuchung.²¹³

Die Filmgeschichte kann mehr oder weniger präzise in verschiedene Epochen eingeteilt werden, die jeweils von bestimmten "Vorlieben" gekennzeichnet sind. Diese Vorlieben können auf der thematischen Ebene liegen oder auch in der speziellen oder neuartigen Anwendung von Filmtechniken. Häufig sind solche Neuerungen erst ein nationales Phänomen, bevor sie auf andere Nationen übergreifen oder sogar zu einer globalen Erscheinung werden. Das Wissen um Vorgänger und Vorbilder in der Filmgeschichte hilft bei der Analyse und Interpretation eines Films. Es können Traditionslinien sowohl inhaltlicher als auch formeller bzw. gestalterischer Art sichtbar werden, die die eine oder andere Besonderheit eines Films erklären. Dieses Wissen kann ebenso Antwort auf die Frage nach dem Erfolg oder Misserfolg eines Films geben, je nachdem wie der Film einer Epoche oder einem Stil zuzuordnen ist und damit als Vorläufer oder Nachzügler gelten kann. Um die sich wandelnden Stile der verschiedenen Epochen erkennen und beschreiben zu können, muss das Vokabular der traditionellen Filmanalyse bekannt sein. Darüber hinaus ist (kunst-) historisches Wissen von Nöten, um die Ästhetik der verschiedenen Stile eindeutig voneinander unterscheiden zu können. Auch hier zeigt sich wieder, wie interdisziplinär die Beschäftigung mit Filmen ausgerichtet sein müsste, um wirklich alle oder zumindest viele Facetten der Filmanalyse hinreichend untersuchen zu können.

Im Zusammenhang mit der Einordnung in Stile und Epochen muss auf eine weitere Besonderheit von kulturellen Produkten hingewiesen werden: die Intertextualität.²¹⁴ Ganz allgemein gesprochen

213 Diese "ästhetische Geschichte des Films" wird vor allem von der Gruppe um Bordwell vertreten. Ein explizites Plädoyer für die Einbeziehung der Ästhetik in die kulturhistorische Analyse und Interpretation von Spielfilmen hält Bordwell in seinem Aufsatz "Film and the Historical Return" [2005]. In seinem Buch "On the History of Film Style" (Bordwell, 1997a, 158 – 271) stellt er in Kapitel 6 die Geschichte der Tiefeninszenierung als Beispiel einer konkreten Anwendung von Stilgeschichte im Film dar.

214 Vgl. hierzu Hesling, 2001, 195ff. und Hepp, 2004, 137.

bedeutet Intertextualität die Beziehung eines Textes zu einem anderem. Diese Beziehung ist auch auf Filme übertragbar, weil sie keine singulären Erscheinungen sind. Die einzelnen Filme positionieren sich im Verhältnis zu anderen Filmen (und ggf. auch Büchern oder anderen kulturellen Produkten).²¹⁵

"Damit schafft er [der Text] einen Intertext, einen Raum zwischen Texten, der damit neben dem eigentlichen Text einen zweiten semantischen Raum schafft, der für die Bedeutungsproduktion der Rezipienten wichtig ist." [Mikos, 2003, 261]

Die Anwendbarkeit der Intertextualität beschränkt sich nach Faulstich [2002, 175] auf Filme, die "bedeutungsgenerierend explizit mit Tradition 'spielen'".²¹⁶ Daher ist das Wissen über solche Traditionszusammenhänge wie sie in den Stilen der einzelnen Epochen sichtbar werden können unabdingbar.

Darüber hinaus muss Intertextualität als ein Prozess gesehen werden, bei dem die Erfahrungen und Erlebnisse anderer Texte, Bilder, Töne oder Filme an den gerade aktuell rezipierten Film herangetragen werden. Alle medialen Produkte sind Teil eines dynamischen Kommunikationsprozesses, denn alle Texte sind in ein historisch-kulturelles Bezugssystem eingebettet, das ständig erneuert wird. Dies macht die Intertextualität relativ schwer bestimmbar. Zusätzlich sind sie durch die Einbindung in Adressaten- und Nutzergruppen sozial determiniert, d.h. derselbe Text wird von Rezipienten jeweils entsprechend ihrem (Vor-) Wissen und ihren Erwartungen unterschiedlich gedeutet.²¹⁷ Jugendliche werden die versteckten Hinweise auf andere Filme in einem zeitgenössischen Spielfilm allein aufgrund ihres Alters kaum erkennen können, da nicht anzunehmen ist, dass sie über ein ausgeprägtes Wissen bezüglich älterer Filme verfügen.²¹⁸

Der filmhistorische Ansatz zeigt hier

"wie mächtig die Funktion von Filmzitatens ist und wie sehr die Bedeutung filmischer Inhalte von deren Vergleich mit anderen filmischen Kompositionen abhängt" [Fellner, 2006, 67].

215 Literaturverfilmungen und Remakes sind ein Sonderfall der Intertextualität, vgl. *Mikos, 2003, 265* und *Faulstich, 2002, 175*. Die Intertextualität kann im Sinne einer Intermedialität auf die Angebote im Internet ("Cross-Media-Angebote" / -Verwertung) erweitert werden.

216 *Faulstich, 2002, 175 – 183* führt als Beispiele zum einen den Film "Play it again, Sam" (R.: Herbert Ross, 1972), der schon im Titel ganz offensichtlich auf den Film "Casablanca" (R.: Michael Curtiz, 1942) anspielt und auch inhaltlich an diesen anknüpft (u.a. eine vergleichbare Dreiecksbeziehung). Zum anderen nennt er den Film "Apokalypse Now" (R.: Francis Ford Coppola, 1979), der sich auf gleich drei printliterarische Quellen stützt und diese im Film explizit anspricht.

217 Vgl. *Mikos, 2003, 262*. Mikos schreibt der Intertextualität drei Funktionen zu: erstens die Absicherung von Sinn und Bedeutung, zweitens die Erweiterung von Sinn und Bedeutung und drittens die Einbindung von Texten in den Wissenshorizont der Kultur.

218 Vgl. z.B. die Fernsehserie "Die Simpsons" mit ihren tausendfachen Hinweisen auf Filme aller Art und Epochen, ebenso sind die meisten (Film-) Parodien nicht verständlich, wenn man die Originale nicht kennt, vgl. z.B: "Der Schuh des Manitu" (R.: Michael Herbig, 2001), der sich insbesondere auf die Winnetou Filme der 1960er Jahre bezieht, oder "(T)Raumschiff Surprise – Periode 1" (R.: Michael Herbig, 2004) und "Spaceballs" (R.: Mel Brooks, 1987), die die Science Fiction Filme á la "Star Trek" und "Star Wars" parodieren.

In der Analyse sollte der Kontext der Intertextualität auf folgenden Ebenen berücksichtigt werden: Einerseits muss der Film in den Kanon der schon vorhandenen Filme eingeordnet werden, andererseits muss auf Kenntnisstand und Rezeptionserwartung der zeitgenössischen Zuschauer eingegangen werden. Auf diese Weise kann man "das durch die intertextuellen Bezüge generierte Verstehens- und Erlebnispotenzial offen legen" [Mikos, 2003, 263].

Es muss aber einschränkend gesagt werden, dass in der Analyse nicht alle möglichen intertextuellen Bezüge herausgearbeitet werden können, da dies oftmals in einer "interkontextuelle[n] Unendlichkeit" [Mikos, 2003, 250] endet. Wichtig ist die Beachtung der Intertextualität besonders bei postmodernen Filmen und Kultfilmen. Die Entscheidung, welche Kontexte für eine Analyse und Interpretation notwendig und wichtig sind, muss vom Analysten getroffen werden.

2.2.4.2.3. "Historisch-technischer" Kontext

Der technik-geschichtliche Kontext wird bei Filmanalysen und -interpretationen nur selten explizit beachtet.²¹⁹ Im Allgemeinen wird den technischen Möglichkeiten bei der Produktion eines Films keine große Aufmerksamkeit entgegengebracht, es sei denn, eine technische Erfindung wurde in diesem Film zum ersten Mal eingesetzt. Dass die verschiedenen Techniken auch nach ihrer Premiere zum Teil nur mit Schwierigkeiten eingesetzt werden konnten, sie den Verlauf der Produktion beeinflussten oder gar den Plot verändern ließen, ist weit weniger bekannt.

Gerade bei Filmen, die sich durch einen hohen Einsatz von Spezialeffekten auszeichnen, lohnt es sich, den Verlauf der Produktion genauer zu untersuchen. Der Begriff "Spezialeffekte" ist historisch bestimmt: War in den 1940er Jahren die Rückprojektion eine gängige Methode, das Hintergrundbild nachträglich in den Film zu montieren, so wird dies heutzutage mit Hilfe einer Blue Screen und computergestützten Verfahren durchgeführt. Das Wissen darüber, wann welche Techniken genutzt wurden bzw. genutzt werden konnten, kann bei der Interpretation helfen. So gibt das Wissen über den Stand der Technik auch Auskunft über die Phantasie und den Aufwand, der notwendig war, um den Film zu realisieren.

2.2.4.2.4. (Historisch-) Biographischer Kontext

Wählt man einen biographisch orientierten Zugriff als Interpretation, so muss man strikt zwischen zwei sehr unterschiedlichen Ansätzen unterscheiden: Es kann die Biographie des Regisseurs, des Drehbuchautoren oder – theoretisch möglich, aber in der Praxis selten durchgeführt – die eines anderen Mitglieds aus dem Team der Produzierenden untersucht werden. Eine Analyse einer der

²¹⁹ Einen Überblick über spezielle Literatur gibt *Brandlmeier, 1997*.

handelnden Personen des Films selbst ist ebenfalls möglich vor allem, wenn der Film auf einer wahren Begebenheit beruht.

2.2.4.2.4.1. Biographische Aspekte des Regisseurs²²⁰

Die biographische Filminterpretation nutzt einen Regisseur als Bezugspunkt. Hier steht aber nicht, wie man meinen könnte, die Intention des Regisseurs im Vordergrund, "sondern seine Biographie funktional als Mittel, als Weg zum besseren Verständnis seiner Filme" [Faulstich, 2002, 184], d.h. biographische Anhaltspunkte werden auf ihre Schlüsselfunktionen hin überprüft, ob und inwiefern sie zum Verständnis der Filme eines Regisseurs beitragen können. Der Ansatz ist strukturalistisch geprägt, die Nutzung der Biographie hat ausschließlich heuristische Funktion.²²¹

Bei diesem Ansatz bietet es sich an, mehrere Filme eines Regisseurs zu einem Sample zusammen zu fassen. Es wäre zu untersuchen, ob Bezüge zwischen den einzelnen Filmen zu erkennen sind. Diese Bezüge können personell – z.B. durch einen Kurzauftritt des Regisseurs in seinen Filmen wie es Hitchcock praktiziert hat – und oder strukturell – z.B. durch einen vergleichbaren Aufbau aller Filme – und oder auch motivisch sein, wenn z.B. das Motiv für Fernweh in den Filmen vergleichbar gestaltet ist.²²² Allerdings sei hier mit Faulstich [2002, 193] darauf hingewiesen, dass sich Regisseure entwickeln und im Laufe ihres Lebens die verarbeiteten Thematiken ändern können.

2.2.4.2.4.2. Biographische Spielfilme

Die Biographie der handelnden Personen ist insbesondere in Spielfilmen von Bedeutung, die sich explizit als biographische Filme verstehen.²²³ Hier ist vor allem zu fragen, welcher Ausschnitt aus dem Leben der dargestellten Person im Film thematisiert worden ist. Wird ein Porträt des ganzen Lebens dieser Person gezeigt werden oder nur eine bestimmte Zeitspanne?

Von großer Bedeutung ist dabei die Person selbst: Handelt es sich um eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, können also die wichtigsten Lebensdaten als bekannt vorausgesetzt werden, oder ist es die Verfilmung des Tagebuchs eines ansonsten unbekanntem Menschen, dessen Leben aber als typisch für seine Generation oder seine soziale Herkunft gelten kann? Trifft letzteres zu, handelt es sich zwar um einen biographischen Spielfilm, aber die angemessenen Analysemethoden werden sich eher im soziokulturellen Ansatz finden. Gehört die Figur zur erstgenannten Gruppe, muss ein Vergleich mit anderen (schriftlichen) Biographien erfolgen, um Informationen darüber zu

220 Wie oben schon gesagt, ist es theoretisch möglich auch andere an der Produktion des Films beteiligte Personen als den Regisseur in diesem Ansatz zu untersuchen, da dies aber im Allgemeinen nicht gemacht wird, ist im Folgenden ebenfalls nur vom Regisseur die Rede.

221 Vgl. *Faulstich, 2002, 184ff.*

222 *Faulstich, 2002, 185ff.* nennt konkrete Beispiele für die verschiedenen Bezüge.

223 Vgl. zu den Problematiken von biographischen Spielfilmen *Custen, 2001* und *Taylor, 2002.*

erlangen, ob die im Film dargestellte Biographie vollständig und objektiv ist bzw. welcher Lebensabschnitt mit welcher Absicht hervorgehoben wird.

Gerade bei Filmen, die sich auf eine wahre Begebenheit berufen, sollte überprüft werden, ob bzw. wo die Geschichte "filmgerechter" gemacht worden ist, d.h. an welchen Punkten die Biographie abgewandelt wurde, um auf diese Weise eine Geschichte zu bekommen, die sich mit den filmimmanenten Mitteln besser darstellen lässt.²²⁴ Bei einer Filmanalyse darf nie vergessen werden, dass Filme für das Publikum gemacht werden, dass ihr primäres Ziel ist, Gewinn zu erbringen und dass erst an untergeordneter Stelle die Aufgabe steht, eine Biographie historisch korrekt darzustellen.

Als letztes soll in diesem Zusammenhang noch auf die Bedeutung des Darstellers bei biographischen Spielfilmen hingewiesen werden. Gerade in diesem Genre ist es entscheidend, ob der Schauspieler populär oder unbekannt ist. Die Wahrnehmung der Hauptperson eines biographischen Films wird auf zwei Ebenen gelenkt: Zum einen durch die schauspielerische Leistung selbst, zum anderen aber auch durch die Presse und ihre Berichterstattung. Dies trifft gerade bei populären Darstellern zu.²²⁵

2.2.5. Abschließende Interpretation

Am Ende der Filmanalyse steht die abschließende Interpretation des Films. Dies kann eine zusammenfassende Übersicht über die in den vorhergehenden Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse sein, es kann aber auch eine weitere Stufe im Sinne einer erkenntnisfördernden Interpretation beschränkt werden. Diese Stufe ist vor allem dann wichtig, wenn die bisherigen Ergebnisse eher auf einer beschreibenden als interpretatorischen Ebene angesiedelt sind. Dann gilt es in einem abschließenden Schritt zu zeigen, welches die konkreten Ergebnisse der Filmanalyse sind. Ein solcher Zustand liegt häufig dann vor, wenn die Filmanalyse nicht die Ergebnisse erbracht hat, die erwartet worden sind. Gerade die Bedeutung der Filmtechniken wird häufig erst durch die Kontexte, die in den verschiedenen Interpretationsansätzen abgearbeitet werden, deutlich.

"[...] das Spiel der Interpretationen [ist] keine selbstgenügsame Beschäftigung von Akademikern [...], sondern die Filmanalyse führt uns direkt zu den gesellschaftlichen Konflikten und dominanten Ideologien, für welche die Konsumenten sensibilisiert werden sollten." [Winter, 1998, 49]

Daher ist dieses abschließende Kapitel von entscheidender Bedeutung für die gesamte Filmanalyse. Erst hier wird der Unterschied zwischen der rein deskriptiven und der

224 *Sorlin, 1997, 286f.* nennt Beispiele, wie die Realität im Film "abgewandelt", beschönigt oder vereinfacht worden ist, denn "Das Kino erzählt, und – um besser zu erzählen und das Publikum in seinen Bann zu ziehen – es erfindet."
Vgl. hierzu auch *Rosenstone, 2001, 59ff.*

225 Vgl. *Custen, 2001, 73.*

erkenntnisfördernden Interpretation deutlich. Aus diesem Grund ist das in dieser Arbeit vorgestellte Modell von "Deskription + Recherche = Interpretation" sinnvoll, da es auch die formalen Aspekte der Analyse in die Gesamtinterpretation einbezieht.

3. Analyse und Interpretation des Spielfilms "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", Regie István Szabó, 2001

3.1. Klassische Quellenkritik

Der Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" wurde im Jahr 2000 unter der Regie von István Szabó in Englisch gedreht, Kameramann war Lajos Koltai, das Bühnenbild wurde von Ken Adam geschaffen. Produziert wurde der Film von Yves Pasquier. Gedreht wurde im dritten Quartal 2000 vor allem in den Babelsberger Filmstudios²²⁶ und vor Ort in Berlin, Potsdam und Dresden. Die Produktion wurde mit 24 Millionen D-Mark veranschlagt, die von verschiedenen Geldgebern stammten.²²⁷ Gefördert wurde der Film weiterhin von der Mitteldeutschen Medienförderung, den Filmboards Berlin-Brandenburg, der Berliner Filmförderungsanstalt (FFA) und vom Filmfonds des Europarats (Eurimages).²²⁸

Gedreht wurde in Farbe und Dolby Digital Tonverfahren auf 35mm Filmstreifen im Format 1:1,85. Der Film wurde in Deutschland nach der FSK-Prüfung ab 12 Jahren freigegeben.²²⁹

Die Weltpremiere von "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" war am 12. September 2001 in Toronto, Kanada. In Deutschland wurde der Film im Februar 2002 auf der Berlinale vorgestellt. Er lief dort außerhalb des Wettbewerbs. Der deutschlandweite Start in den Kinos war am 7. März 2002. Erst ein Jahr später, im September 2003 kam der Film in den USA bzw. im November 2003 in Großbritannien in die Kinos.

Dem Film zugrunde liegt ein Theaterstück²³⁰ von Ronald Harwood, das im Jahr 1995 in Großbritannien uraufgeführt wurde. Für die Drehbuchvorlage wurde das Kammerspiel von Harwood selbst überarbeitet und in vielerlei Hinsicht erweitert und somit Handlungsorte und

226 Für die Babelsberger Studios hat die Produktion eines solchen internationalen Projekts nicht nur finanzielle Bedeutung, wie es Geschäftsführer Rainer Schaper ausdrücklich betont hat, vgl. *Dockhorn, 2000a und 2000b* und *MT, 2000*. Dass Schaper mit dieser Äußerung gar nicht so falsch lag, zeigen *Schmidt, 2004* und *Wüpper, 2005*.

227 "'Taking Sides' ist eine Little Bear Production im Auftrag von Maecenas, MBP, Paladin Production und Studio Babelsberg in Zusammenarbeit mit Jeremy Isaacs Productions, TwanPix, Satel und France 2 Cinema mit Beteiligung von Canal+." *MT, 2000*.

228 Vgl. die Angaben bei *NT, 2000*, in der *FAZ, 2000* und der Pressemeldung der *Agence France Press, 2000* bzw. im *Hamburger Abendblatt, 2000*. Mehr als 62 Prozent des Budgets wurden durch einen Fonds der MBP aufgebracht, vgl. *Dockhorn, 2000a*.

229 Die FSK-Prüfung erfolgte am 7.2.2002, vgl. die Angaben auf <http://www.filmportal.de/df/31/Credits,.....D3A15707889644A2BCE970112DBD57FEcredits,.....html>.

230 Im Folgenden berufe ich mich auf die Ausgabe von 1995, zitiert als *Harwood, 1995*.

Charaktere hinzugefügt und die Handlung selbst dem Medium Film und seinen Möglichkeiten angepasst. Die Unterschiede zwischen Spielfilm und Bühnenstück im Handlungsverlauf beruhen vor allem auf der veränderten Personenkonstellation und den zusätzlich eingeführten Handlungsorten.²³¹

In den deutschen Kinos haben ca. 51.000 Zuschauer den Film gesehen, es wurden ca. 290.000 € eingespielt.²³² Diese Zahlen und der Umstand, dass der Film vor allem in Programmkinos lief, zeigen, dass es sich hier um keinen Mainstreamfilm handelt. Auch aufgrund seiner Konzeption als dialoglastiger,ammerspielartiger Film ist die Zielgruppe eher beim historisch interessierten Publikum zu suchen. Durch das offene Ende und die zentralen Fragen des Films scheint er sehr gut für den Einsatz in Schule, Universität und anderen Ausbildungseinrichtungen geeignet, um – sehr verallgemeinernd gesagt – die Ambivalenz eines Entscheidungsprozesses zu zeigen.

Für die folgende Analyse wurde die offizielle DVD genutzt, die im Januar 2003 in Deutschland publiziert wurde.²³³ Der Film liegt hier in der englischen Originalfassung und in der deutschsprachigen Synchronisation vor, wie er auch in den deutschen Kinos zu sehen und zu hören war.²³⁴ Die vorliegende Fassung des Films hat eine Länge von ca. 106 Minuten.²³⁵

Mit der Zusammenstellung dieser Fakten über den Film ist die klassische Quellenkritik in diesem Fall fast abgeschlossen. Es gab keine Probleme die Vollständigkeit und Originalität zu überprüfen und die Frage nach Autor und Adressat zu klären. Aufgrund von Produktionszeit oder -ort und der Bereitstellung von finanziellen Mitteln kann von keiner externen Einflussnahme ausgegangen werden. Offen bleibt die Frage, inwiefern der Regisseur diesen Film subjektiv gefärbt haben könnte. Dieser Möglichkeit wird im Kapitel 3.4.3 nachgegangen. Ebenso wird die Rezeption des Films in einem eigenen Kapitel 3.4.4.1 untersucht.

3.2. Filmanalyse: Erstellung der Materialsammlung

Die folgenden Ausführungen finden sich nur selten in dieser Ausführlichkeit in einer ausformulierten Filmanalyse, da sie die Materialbasis darstellen auf der die Analyse und vor allem die Interpretation des Films beruhen. Eine solche Materialbasis liegt sonst eher in Form von Notizzetteln oder ins Unreine geschriebene Thesen mit Interpretationsansätzen oder -ideen vor. Da

231 Vgl. hierzu die genaueren Ausführungen in Kapitel 3.3 und *Glaap*, o.J.

232 Informationen per Mail an die Autorin vom 5. September 2007 von Tobias Lehmann, Alamode Film.

233 DVD "Taking Sides", 2003. Die im Folgenden angegebenen Filmminuten beziehen sich auf diese Ausgabe des Films.

234 In der folgenden Analyse und Interpretation wurde die deutschsprachige Version des Films als Ausgangsbasis genutzt, weil dies die Version ist, die hierzulande in den Kinos lief. Vgl. zu dieser Entscheidung *Bordwell*, 2004.

235 Der Film auf der DVD hat eine Länge von genau 1:45:05 Stunden. Die Kinofassung wird mit 110 Minuten angegeben, vgl. die Angaben auf

<http://www.filmportal.de/df/31/Credits.....D3A15707889644A2BCE970112DBD57FEcredits.....html>. An welchen Stellen die DVD-Fassung gekürzt worden ist, konnte nicht ermittelt werden.

hier aber eine Vorgehensweise vorgestellt werden soll, wie eine Filmanalyse mit kulturhistorischem Erkenntnisinteresse durchzuführen ist, wurde beschlossen, diesen Teil der Analysearbeit trotzdem in einer lesbaren Form zur Verfügung zu stellen. Es soll gezeigt werden, dass sich viele interessante Ansätze während der Analyse finden lassen, die aber nicht alle zu einem erkenntnisfördernden Ergebnis führen, sondern einzig aufgrund ihrer technischen oder darstellerischen Besonderheit aufgefallen sind und daher zunächst in die Materialsammlung aufgenommen wurden. Viele dieser so gesammelten Auffälligkeiten haben in der folgenden Interpretation keine weitere Rolle. Solche Besonderheiten müssen in einer Analyse, die sich nur auf einer cineastischen Ebene bewegt und den Film mehr als Kunst denn als kulturhistorisches Produkt auffasst, selbstverständlich untersucht werden. In der kulturhistorischen Filmanalyse spielen sie keine Rolle.

Die Materialbasis ist entsprechend dem im vorherigen Kapitel vorgestellten Modell aufgebaut: Als Erstes wird die Handlung untersucht, dann folgt die Figurenanalyse und zum Schluss die Analyse der Darstellungsmittel, aufgeteilt in die Bereiche *Mise en scène*, Kameratechniken, Montage und Ton.

3.2.1. Handlungsanalyse²³⁶

3.2.1.1. Inhaltsangabe

Der Film beginnt mit einem Konzert von Beethovens Symphonie Nr. 5 während des Zweiten Weltkrieges. Dirigent ist Dr. Wilhelm Furtwängler. Das Konzert muss wegen eines Stromausfalls aufgrund eines Fliegerangriffs unterbrochen werden. Während dieser Zwangspause besucht ein namentlich nicht genannter NS-Reichsminister Furtwängler in dessen Privaträumen und rät ihm: "Gehen Sie weg von den Bombenangriffen, weg vom Krieg, gehen Sie mal für eine Weile ins Ausland" [00:04:44ff.].

Es werden mit Hilfe einer NS-Wochenschau mehrere Jahre übersprungen, die von zwei amerikanischen mit der Entnazifizierung in Deutschland beauftragten Offizieren angeschaut wird. General Wallace erteilt an Major Steve Arnold den Auftrag, am Stardirigenten Wilhelm Furtwängler ein Exempel zu statuieren und Fakten zu sammeln, mit denen im Entnazifizierungsprozess nachgewiesen werden kann, dass Furtwängler sich "an den Teufel verkauft hat" [00:06:28].

Dies ist die Einleitung zur eigentlichen Filmhandlung: Die Vernehmungen Wilhelm Furtwänglers durch Major Arnold im Beisein der deutschen Sekretärin Emmi Straube und des deutschstämmigen, in die USA emigrierten Juden Leutnant David Wills. Umrahmt werden die Vernehmungen Furtwänglers durch weitere Vernehmungen von Musikern der Berliner Philharmonie, der Recherche

236 Ein Sequenzprotokoll des gesamten Films ist im Anhang in Kapitel 7 angefügt.

nach belastendem Material im so genannten Hinkelarchiv und dem Versuch des russischen Oberst Dymshitz, Furtwängler gegen einen anderen Künstler auszutauschen. Die gesamte Handlung ist davon geprägt, dass die handelnden Personen ihre eigene Meinung zu diesem Fall suchen, diese auch finden bzw. kundtun und dann vertreten müssen.

Die Handlung des Films endet nach der dritten Vernehmung Furtwänglers. Danach berichtet die Stimme Major Arnolds aus dem Off vom realen Entnazifizierungsprozess gegen den Dirigenten und von seinem weiteren Lebensweg. Der Film endet mit der Originalsequenz einer Konzertaufzeichnung aus den 1940er Jahren, die in der Detailvergrößerung zeigt, wie Furtwängler nach einem Konzert NS-Reichsminister Goebbels die Hand gibt und danach in dieser ein Taschentuch drückt.

3.2.1.2. Struktur des Films

Die Struktur des Films ist eng mit der Person Furtwänglers verbunden. In der "Vorgeschichte" wird er als hochkonzentrierter Dirigent dargestellt, der Verbindungen zu mindestens einer NS-Größe hatte (ein namentlich nicht genannter NS-Reichsminister). Dann folgt die Einführung der drei anderen wichtigen Personen: Major Steve Arnold, Emmi Straube und Lt. David Wills. Die Vernehmungen der Musiker der Berliner Philharmonie und das Gespräch mit dem russischen Oberst Dymshitz stellen das Problem dar, um das der Film kreist: Die unterschiedliche Meinung der verschiedenen Akteure bezüglich Furtwänglers Beteiligung im Dritten Reich und seinem Umgang mit demselben. Furtwänglers erste Vernehmung ist auch der erste Höhepunkt des Films: der erste Schlagabtausch zwischen dem Künstler Furtwängler und dem an pragmatischen Werten orientierten Major Arnold. Die danach folgende Sequenz der Recherche im Hinkelarchiv und der sich daraus ermöglichenden weiteren Vernehmung des Musikers Helmut Rodes dienen der Vorbereitung der zweiten Vernehmung Furtwänglers: Hier erhält Arnold neues Informationsmaterial, mit dem er versucht, Furtwängler in die Enge zu treiben. In der Sequenz nach dem zweiten Verhör reagieren Emmi Straube und Lt. David Wills verstört auf das Vorgehen Arnolds und fangen an, ihre persönliche Position zu beziehen. Die Spannung steuert auf ihren Höhepunkt zu, da der Zuschauer in der nun zu erwartenden dritten Vernehmung auf das entscheidende "Duell" wartet. Dieses findet zwar statt, endet aber nicht in der erhofften eindeutigen Weise: Beide Kontrahenten beziehen eindeutig Stellung, auch Lt. Wills und Emmi Straube positionieren sich in dieser und der darauf folgenden Szene eindeutig. Der Film selbst gibt aber auf dem ersten Blick keinen Hinweis darauf, welche Position die "richtige" ist. Auch der Nachspann mit den Originalaufnahmen des echten Furtwänglers lässt nicht eindeutig ein Für oder Wider bezüglich der Frage nach der Schuld Furtwänglers erkennen.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass der Spielfilm mit der Struktur des klassischen Dramas, das am Ende der Handlung eine Lösung des Problems vorsieht, bricht. Es wird keine eindeutige Lösung des Konflikts vorgestellt, stattdessen werden nur Hinweise gegeben, wie diese Lösung aussehen könnte. Wie es der Titel des Spielfilms schon sagt, wird jeder einzelne Zuschauer aufgefordert, sich am Ende des Films eine eigene Meinung zu bilden bzw. sich eine persönliche Lösung des Konflikts zu suchen.²³⁷

Im Film gibt es nur einen Handlungsstrang. Alle auftretenden Akteure agieren im Hinblick auf die drei wichtigsten Szenen des Films: die Vernehmungen Furtwänglers. Einzig die sich sehr vorsichtig anbahnende (Liebes-) Beziehung zwischen Lt. David Wills und Emmi Straube kann als Nebenhandlung gesehen werden, aber auch sie ist durch die Gespräche der Beiden über ihre Meinung bezüglich Furtwängler gekennzeichnet und dient in erster Linie dazu, den Meinungsbildungsprozess von Lt. Wills zu unterstützen.

3.2.1.3. Erzählte Zeit

Die erzählte Zeit des Films kann zweigeteilt werden. Zum einen ist es der Tag des Konzerts während des Zweiten Weltkriegs, das im Vorspann gezeigt wird. Danach folgt ein Sprung in die direkte Nachkriegszeit: Die Nürnberger Prozesse gegen die Führenden des NS-Regimes (20.11.1945 bis 1.10.1946) haben begonnen.²³⁸ Nach der Kleidung der handelnden Personen zu urteilen ist es in Deutschland kalt.²³⁹ Dieses lässt darauf schließen, dass die Filmhandlung im Winter 1945 / 46 beginnt. Während des Films wird kaum eine Aussage über die vergangene Zeit gemacht.²⁴⁰ Einzig aufgrund der Kleidung und einiger weniger Details in der Mise en scène können Aussagen über das Fortschreiten der erzählten Zeit gemacht werden. So kann durch den kleinen Weihnachtsbaum im Büro Major Arnolds die erste Vernehmung Furtwänglers auf Dezember 1945 datiert werden [0:22:58ff.]. In der sich anschließenden Szene sieht man es draußen schneien [0:27:51]. Im Verlauf der folgenden Szenen ändert sich die Kleidung der Akteure: Aus den

237 Dies ist auch die Intention sowohl Harwoods als auch Szabós, vgl. die diesbezüglichen Aussagen in *Harwood, 1999, 103, Volk, 2001, 339* und *Theiß, 2003, 344*. Die Filmkritiker sind unterschiedlicher Meinung darüber, ob Szabó und Harwood dieses Ziel erreicht haben, vgl. Kap 3.4.4.1.

238 Vgl. die Aussage von General Wallace in Filmminute 00:05:17ff.

239 Die ersten Szenen im neu bezogenen Büro des Majors weisen darauf hin, dass es nicht nur draußen, sondern auch im Gebäude bitterkalt ist (Major Arnold wird darauf hingewiesen, dass die Heizung gerade repariert wird, [0:09:40ff.]). Alle Beteiligten entledigen sich auch innerhalb des Gebäudes nicht ihrer Mäntel [0:9:53ff.]. Die wenigen Bäume um den Schwarzmarkt am Reichstag sind kahl [0:13:00ff.].

240 Der Tischkalender auf Major Arnolds Schreibtisch ist zu weit weg, um das Datum ablesen zu können. Vgl. u.a. Filmminute 1:14:15. Zu Beginn der zweiten Verhandlung sagt Furtwängler, dass seit ihrem ersten Treffen mehrere Wochen vergangen sind [1:11:19].

Wintermänteln werden dünne Jacken und sommerlich luftige Kleider.²⁴¹ Der Film endet mit dem Verweis auf den Entnazifizierungsprozess Furtwänglers, der im Dezember 1946 stattgefunden hat.

Die Szenen außerhalb des Büros passen nicht in diesen zeitlichen Verlauf. Vor allem aufgrund der bunt leuchtenden Blätter sind sie zeitlich im Herbst einzuordnen, obwohl dies nicht dem Fortschreiten der Handlung entspricht. So ist sowohl auf der Fahrt zu Oberst Dymshitz [0:20:12ff.] als auch in der Sequenz am See [0:52:23ff.] und ebenfalls im Wald während des Tandemausflugs [1:07:09ff.] ein herbstlicher Wald zu sehen.

Das Fortschreiten der erzählten Zeit kann nicht zweifelsfrei geklärt werden. Es ist anzunehmen, dass es sich um einen mehrmonatigen Zeitraum zwischen Herbst 1945 und vor dem Beginn des Entnazifizierungsprozesses gegen Furtwängler im Dezember 1946 handelt. Die kleinen Fehler oder Ungereimtheiten in der Darstellung des Zeitverlaufs deuten darauf hin, dass Szabó versucht, eine "zeitlose" Geschichte zu erzählen: Handlung und hintergründige Themen des Films bekommen so einen zeitübergreifenden Charakter. Sie sind heute noch relevant und können sich jederzeit wiederholen.

3.2.1.4. Linearität der Handlung

Auf den ersten Blick wird die Filmhandlung chronologisch erzählt, allerdings mit einem großen Zeitsprung von der Vorgeschichte, die im Zweiten Weltkrieg spielt, zur Haupthandlung, die zeitlich im Herbst 1945 anzusiedeln ist. In dieser Chronologie gibt es eine sofort augenfällige Ausnahme: die abschließende Originalsequenz eines Konzertmitschnitts aus einer Wochenschau während der NS-Diktatur in Deutschland [1:40:44ff.]. Da diese aber der eigentlichen Handlung folgt und keine Spielfilmsequenz, sondern eine Originalaufnahme ist, fällt sie aus der Handlung heraus.

Eine weitere Unregelmäßigkeit in der Chronologie zeigt sich in der Mitte der Films: Während Emmi Straube Major Arnold die Akte Helmut Rodes zeigt, wird Lt. Wills ans Telefon gerufen [0:51:20ff.]. In den jetzt folgenden Szenen werden die unterschiedlichen Wege vorgeführt, die Major Arnold und Lt. Wills beschreiten, um Informationen im Fall Furtwängler zu besorgen, die ihre jeweilige unterschiedliche Meinung unterstützen sollen. Dieser Prozess wird aufeinander folgend gezeigt: Erst trifft Major Arnold Helmut Rode am See [0:52:23ff.], danach wird Lt. Wills erst mit dem Wiesbadener Offizier im US-Jazz Club und dann mit einigen Musikern in einem Berliner Café gezeigt [0:59:18ff.]. Grundsätzlich möglich wäre es aber auch, dass beide Treffen

241 Während des Schubert-Konzerts sieht man, dass das Publikum eher dünnere Mäntel oder nur Jacketts trägt [0:45:24ff.]. Das Treffen Major Arnolds mit dem zweiten Violinisten Rode am See lässt auf einen gräulichen, aber nicht kalten Tag schließen: beide haben keinen Mantel an [0:52:23ff.], der Junge mit dem Fußball trägt ein kurze Hose und ein kurzärmeliges Hemd, wenn auch mit Pullunder darüber. Beim Ausflug mit dem Tandem trägt Emmi Straube ein Sommerkleid [1:07:09ff.]. Furtwängler erscheint zum zweiten Verhör ohne Mantel, nur im Anzug [1:09:19]. Auch Major Arnold trägt keine Uniformjacke. Auch bei der dritten Vernehmung scheint es nach der Kleidung zu urteilen ähnlich warm zu sein.

zeitgleich stattfinden: Während Arnold und Rode am See "Verfahrensabsprachen" [0:55:58] treffen, sucht sich auch Lt. Wills Unterstützung, um seine Meinung besser vertreten zu können.

Ob diese Handlungen zeitlich parallel zueinander oder aufeinander folgend passieren, ist ebenso so unklar wie der Verlauf der erzählten Zeit. Es gibt keine konkreten Anhaltspunkte für die Abfolge der Ereignisse. Trotz dieser Unsicherheit funktioniert die Geschichte des Films: die Handlung erscheint chronologisch fortlaufend, der Zuschauer ist beim ersten – und damit meistens einzigem – Sehen des Films nicht irritiert. Erst beim wiederholten Anschauen fallen diese kleinen Ungereimtheiten auf. Sie sind ein Hinweis dafür, dass dieser Film sich nur vordergründig mit dem Fall Furtwängler beschäftigt und auf einer tieferen Ebene völlig andere Themen behandelt, nämlich – wie der weitere Verlauf der Analyse zeigen wird – z.B. den Umgang mit Quellen wie u.a. Zeugenaussagen und ihrem Aussagewert. Der Fall Furtwängler steht damit exemplarisch für Praktiken, die aus der jeweiligen Perspektive der handelnden Personen unterschiedlich beurteilt werden.

3.2.1.5. Erzählperspektive

Die Erzählperspektive des Films gibt weiteren Aufschluss über die Struktur des Films und seine Geschichte. Auf den ersten Blick scheint die Perspektive Major Arnolds die vorherrschende Sicht zu sein, aus der der Fall Furtwängler erzählt wird. Die eigentliche Handlung des Films beginnt mit der Erteilung des Auftrags an ihn durch General Wallace und beschreibt im weiteren Verlauf, wie Arnold diesen Auftrag erfüllt. Die Filmhandlung endet mit dem Telefonat Major Arnolds mit General Wallace, in dem er diesem seine Ergebnisse mitteilt.

In den drei Vernehmungen Furtwänglers wechselt die Perspektive durch die Schnitte auf Lt. Wills, Emmi Straube und Wilhelm Furtwängler zwar von Arnold auf einen anderen der eben Genannten, aber die vorherrschende Erzählperspektive bleibt die von Major Arnold. Es gibt nur wenige Szenen, an denen Major Arnold nicht aktiv teilnimmt bzw. er auf das Geschehen keinen Einfluss hat. Die meisten dieser Szenen dienen der allgemeinen Information des Zuschauers, sie sind also nicht handlungstragend oder -entscheidend. Beispiele hierfür wären die Einkäufe Emmi Straubes auf dem Schwarzmarkt [0:13:00ff. und 1:07:09ff.] oder ihre Wege durch das Vorzimmer an dem wartenden Furtwängler vorbei, um Kaffee zu holen [0:29:38ff.]. In einigen dieser Szenen ist auf cineastischer Ebene vor allem festzustellen, wie kunstvoll die Erzählperspektive durch die Kameraführung gestaltet wird. Die Kamera folgt den Blicken von Personen und wechselt unauffällig ihre Perspektive, wenn sie dem Blick einer Person folgt.²⁴²

242 Vgl. vor allem die Schubert-Konzert-Sequenz in der Kirchenruine, Filmminute 00:45:24 – 0:47:31. Ein Einstellungsprotokoll dieser Szene ist im Anhang Kapitel 8.4 beigefügt.

Von anderer Qualität sind aber diejenigen Szenen, in denen Major Arnold nicht, dafür aber Lt. Wills auftritt: Sie zeigen den Prozess seiner Meinungsbildung zum Fall Furtwängler. Während Wills in der ersten Szene dieser Art noch von der Schuld Furtwänglers überzeugt ist [0:42:02ff.]²⁴³, wird er in der nächsten Szene in einem Zwiegespräch mit einem anderen Offizier gezeigt, der ihm eindrücklich zu verstehen gibt, dass Furtwängler auch ein Recht auf Verteidigung hat [0:59:18ff.]. Die nachfolgende Szene visualisiert, dass Wills seine Rolle im Fall Furtwängler gefunden hat: Er wechselt die Seiten und beginnt entlastendes Material für Furtwängler zu sammeln [1:00:05ff.]. Letzte Zweifel werden in einem Gespräch mit Emmi Straube beseitigt [1:08:28ff.]. In den dann folgenden beiden Vernehmungen Furtwänglers zeigt sich Lt. Wills wesentlich aktiver als zuvor. Er macht Major Arnolds Strategie der Einschüchterung Furtwänglers hinfällig und greift auch ungefragt in das Geschehen ein.²⁴⁴

Diese Szenen lassen den Zuschauer die Handlung aus einer anderen Perspektive erleben: Hier ist nicht Major Arnold, sondern Lt. Wills die Hauptfigur und sein Blick auf das Geschehen steht im Mittelpunkt. Durch die geänderte Kameraperspektive wird gezeigt wie der Rollenwandel von Lt. Wills vonstatten geht. Jedem Zuschauer wird auf diese Weise eindrücklich vor Augen geführt, wie langwierig und schwierig das Stellung-Beziehen angesichts der ambivalenten Rekonstruktion der Rolle Furtwänglers im Dritten Reich ist.

Der Film erzählt also die Suche nach der Wahrheit im Fall Furtwängler aus zwei Perspektiven: derjenigen eines Mannes, der sich sicher ist einen Schuldigen vor sich zu haben, und derjenigen eines anderen Mannes, dessen Meinung sich im Laufe der Ermittlungen verändert und der am Ende eine gegenteilige Position einnimmt. Die Perspektiven sind zum Teil relativ schwer festzustellen, weil die beiden wichtigsten Personen zu einem Großteil des Films zusammen im Bild erscheinen. Die wenigen Szenen, in denen nur jeweils einer der Beiden auftritt, sind aber in ihrer Konstellation und Aussagekraft eindeutig genug, um die Multiperspektivität des Films sichtbar werden zu lassen.²⁴⁵

Die Konsequenz dieser Erzählweise spiegelt sich im Titel des Filmes wider: "Taking Sides", also Partei ergreifen. Der Zuschauer wird aufgefordert, sich selbst eine Meinung zu bilden und diese

243 Lt. Wills ist allein mit Furtwängler im Flur vor dem Büro zu sehen; Wills fragt Furtwängler, wie er "diesen Verbrechern dienen" [0:42:02ff.] konnte.

244 So fällt Lt. Wills Major Arnold beispielsweise in den Rücken, indem er ihn bittet, Furtwängler das von Arnold erwähnte Glückwunschtelegramm zu zeigen [1:13:11ff.]. Später bezeichnet Wills das Ansprechen Arnolds von Furtwänglers Privatleben als "beleidigend und widerwärtig" [1:20:40] und stellt sich damit in einer weiteren Situation gegen seinen Vorgesetzten.

245 Gelegentlich wird als dritte Perspektive noch die von Emmi Straube gezeigt. Auch sie wird während der Vernehmungen Furtwänglers immer wieder eingeblendet. Emmi Straube zeigt ihre Meinung vor allem durch ihre Mimik. Ihre Meinung wird vor allem in zwei Szenen deutlich, zum einen als Major Arnold ihr nach der zweiten Vernehmung Furtwänglers seine Position durch den Filmausschnitt über die Befreiung des KZ Bergen-Belsen zeigt [1:24:30ff.] und zum anderen als sie nach der dritten Vernehmung dem gestürzten Furtwängler hilft [1:37:38ff.].

dann in der Perspektive "seines" Films wieder zu finden – also in seiner persönlichen Lesart des Films. Aus diesem Grund wird auf eine eindeutige Erzählperspektive verzichtet. Der Zuschauer soll das Gefühl bekommen, ein unsichtbarer Beobachter zu sein, der das Geschehen in all seinen Facetten aus erster Hand mitbekommt, der aber nicht an eine Sicht der Dinge gebunden ist. In diesem Sinne ist der Film einerseits ein typischer Hollywoodstreifen, in dem in alter Manier nach dem Prinzipien des "continuity systems" erzählt wird und in dem der Zuschauer oft mehr weiß als die handelnden Personen, andererseits zeigt er plastisch welche unterschiedlichen Konsequenzen bzw. Meinungen aus einer Situation gezogen werden können. In dieser Perspektive ist der Film ein hervorragendes Beispiel dafür, wie alternative Sichtweisen und Ambivalenzen in einem Film integriert werden können.

3.2.1.6. Handlungsorte

Die dargestellte Handlung findet in Berlin und Umgebung statt. Haupthandlungsort ist das Büro Major Arnolds in Berlin. Hier finden die Vernehmungen Furtwänglers und der Orchestermusiker statt. Weitere Handlungsorte sind das Hinkelarchiv, der US Jazz-Club, der Schwarzmarkt vor der Ruine des Berliner Reichstags und mehrere Gebäude und Wohnungen in der näheren und weiteren Umgebung Berlins. Als wichtigster Nebenhandlungsort ist das Hinkelarchiv zu nennen. Hier wird sowohl nach erhellendem als auch nach belastendem Material gesucht: Emmi Straube deckt z.B. die wahre Identität Helmut Rodes und seine Rolle als NS-Spion in der Berliner Philharmonie auf [0:51:20ff.]. Arnold überzeugt sich von der NSDAP Mitgliedschaft Herbert von Karajans [0:59:08ff.]. Im Archiv werden die Fakten zusammengetragen, die die jeweiligen Protagonisten benötigen, um ihrerseits Stellung beziehen zu können.

Das Archiv ist eines von mehreren Gebäuden, welches seinem ursprünglichen Verwendungszweck entfremdet worden ist. Dieses entdeckt Lt. Wills bei einem Gang durch die Regalreihen. Er öffnet eine Tür, hinter der sich der Altar einer Synagoge zeigt [0:44:00ff.].²⁴⁶ Das Gebäude, welches das Hinkelarchiv beherbergt, wurde einst als Synagoge gebaut und wahrscheinlich auch genutzt. Wer es zweckentfremdet hat, wird in dem Film zwar nicht gesagt, aber aufgrund der historischen Ereignisse ist anzunehmen, dass die Synagoge schon während der NS-Herrschaft in ein Archiv umgewandelt worden ist. Ein anderes zweckentfremdetes Gebäude ist die Kirche, in der das Schubert-Konzert gegeben wird [0:45:24ff.].²⁴⁷ Auch der Schwarzmarkt vor dem Reichstag findet an einem Platz statt, der vor Mai 1945 zu anderen Zwecken genutzt wurde. Welche Funktion das

246 Diese Szene wurde in der evangelischen Parochialkirche in Berlin gedreht, vgl. die Aussage Ken Adams in *Smolczyk, 2002, 224.*

247 Vgl. dazu die Aussagen von Ken Adam in *Frayling, 2005, 275.*

Bürogebäude, in dem die Vernehmungen durchgeführt werden, vor Kriegsende in der filmischen "Realität" gehabt hat, kann nur spekuliert werden.²⁴⁸

Kurz gesagt, bei der genaueren Betrachtung der Gebäude fällt auf, dass sie nicht mehr nach ihrem originären Verwendungszweck genutzt werden. Sein und Schein haben sich geändert. In einem Interview sagt István Szabó dazu, er habe an der zweckfremden Nutzung der Gebäude darstellen wollen, dass der Krieg "alles auf den Kopf gestellt habe" [Szabó in Theiß, 2003, 342]. Nicht nur die Menschen seien gezwungen, sich mit neuen Situationen zu arrangieren und ihr Leben neu zu organisieren, auch

"die Orte haben eine andere Bedeutung oder eine andere Aufgabe bekommen als die, für die sie ursprünglich gebaut worden sind." [Szabó in Theiß, 2003, 342]

Die verschiedenen Handlungsorte sind für den Film von entscheidender Bedeutung. Der Film kann sich auf diese Weise vom Charakter eines Kammerspiels lösen und wirkliche filmische Elemente aufnehmen. Die langen emotionsgeladenden Szenen der Vernehmungen erhalten durch die nachfolgenden Außenaufnahmen Momente der Entspannung, die es dem Zuschauer ermöglichen, die Inhalte und Argumente der Vernehmungen zu verarbeiten und wieder in einen Abstand zur Handlung des Films zu treten.

3.2.2. Figurenanalyse

Die Zahl der handelnden Personen ist sehr übersichtlich. Es gibt vier Hauptakteure: Major Steve Arnold, der Dirigent Dr. Wilhelm Furtwängler, Leutnant David Wills und Emmi Straube. Neben diesen gibt es eine Reihe von Nebencharakteren, die zwar für die Handlung kurzzeitig wichtig sind, die aber im Verhältnis zu den Hauptpersonen wesentlich kleinere Rollen haben. Es handelt sich um den sowjetrussischen Oberst Dymshitz, den zweiten Violinisten Helmut Rode und – in etwas geringerem Maße – den namenlosen amerikanischen Verbindungsoffizier und die beiden anderen vorgeladenen Musiker. Es ist auffällig, dass Szabó die Situation der direkten Nachkriegszeit in Berlin durch die Auswahl der Schauspieler wiedergegeben hat: Die handelnden Personen sind fast durchgängig mit Schauspielern der jeweiligen Nationalitäten besetzt worden.²⁴⁹

Die Figuren des Films können nicht eindeutig als "round" bzw. "flat characters" eingeteilt werden. Diese Begriffe lehnen sich stark an die Vorstellung, dass eine Figur eine Entwicklung durchmacht,

248 Zumindest die Treppenhaus-Szenen im Bürogebäude von Major Arnold sind im heutigen Bode-Museum gedreht worden, vgl. die Aussagen Ken Adams in *Smolczyk, 2002, 224* und *Frayling, 2005, 277*. Das Café, in dem sich Wills mit den Musikern trifft, ist eine Ruine, deren vorherige Nutzung nicht erkennbar ist [1:00:05ff.]. Einzig aufgrund der Fassade kann man sagen, dass es sich eher um ein Wohn- oder Bürogebäude gehandelt haben muss als um ein Café.

249 Vgl. hierzu die Aussagen des Produzenten Yves Pasquier in der *Pressemappe der New Yorker Films [o.J., 9]*: "From the beginning we agreed that for the authenticity of the picture we would cast characters that were nationals and obviously there were roles for Americans, for Russians, for Germans and we were glad that we could find someone as international as Moritz Bleibtreu to play David."

in der sich ihre Persönlichkeit in irgendeiner Art ändert bzw. die – im Falle der "flat character" – keinerlei Entwicklung durchlaufen, sondern eine Stereotype darstellen. Betrachtet man die handelnden Personen des Films nur aus dieser Perspektive, so ist Leutnant Wills die alleinige Hauptfigur im Sinne eines "round characters", da nur er eine Entwicklung durchläuft: er muss seine Position im Fall Furtwängler finden und sie gegenüber seinem Vorgesetzten vertreten.

Löst man sich von dieser recht engen Definition zugunsten einer offeneren, so wird die psychisch präzise Darstellung der Hauptpersonen und der Wandel in ihren Einstellungen bzw. ihrer Vorgehensweise sichtbar. Der Dirigent Furtwängler lernt im Laufe der Vernehmungen ebenso wie Major Arnold die Position der jeweiligen anderen Seite zu verstehen. Dies heißt aber nicht, dass die jeweils andere Position auch akzeptiert oder toleriert wird, sondern nur, dass der jeweils andere sich in die Denkweise des anderen hinein versetzen kann und dieses Wissen für sich nutzt. So gesehen entwickeln sich auch Major Arnold und Furtwängler weiter und können daher als "round characters" gelten.

Auch bei der Suche nach dem Protagonisten wird ersichtlich, dass dieser Film nicht den gängigen Vorstellungen entspricht. Nach Faulstich ist der Protagonist diejenige Figur, die nicht aus dem Film gestrichen werden kann.²⁵⁰ Sie sei nicht zwangsläufig der Held oder die Hauptfigur, sondern zeichne sich vielmehr dadurch aus, eine Art alter ego des Zuschauers zu sein, die diesem eine Identifikationsmöglichkeit mit dem Geschehen auf der Leinwand biete. Nach dieser Definition kann man zu zwei unterschiedlichen Schlüssen kommen. Einerseits sind Major Arnold und Furtwängler die Protagonisten: Ihre Rollen können nicht aus dem Film gestrichen werden, da der gesamte Film auf ihre Auseinandersetzung aufgebaut ist. Andererseits bieten sie dem Zuschauer nur schwerlich eine Identifikationsmöglichkeit. Eine solche Position nehmen eher Lt. Wills oder auch Emmi Straube ein, deren Rollen allerdings entfallen könnten. Die Definition des Protagonisten nach Faulstich ist daher für den hier zu untersuchenden Film nicht anwendbar. Protagonist und Identifikationsfigur für den Zuschauer sind hier auf mehrere Personen verteilt.

Relativ eindeutig ist dagegen die Personenkonstellation auszumachen, also die Positionierung der Personen zueinander. Auf der einen Seite sind die "Entnazifizierer" zu finden: Major Steve Arnold, General Wallace und Lt. Wills. Auf der anderen Seite sind diejenigen Personen, die von der Unschuld Furtwänglers überzeugt sind:²⁵¹ die Musiker der Berliner Philharmonie. Schwierig in dieses Schema einzuordnen ist Emmi Straube, deren Meinung wahrscheinlich von Anfang an

250 Vgl. *Faulstich, 2002, 95.*

251 Zu dieser Gruppe gehört auch der Wiesbadener Offizier, obwohl er aufgrund seiner beruflichen Position als Verteidiger eine Stellung für Furtwängler einnehmen muss. Nach den demokratischen Vorstellungen der Amerikaner hat jeder Angeklagte das Recht auf eine Verteidigung, und damit auch Furtwängler. Dass der Offizier – möglicherweise aufgrund der Vorgehensweise Arnolds – wirklich bemüht ist, eine Verteidigung Furtwänglers aufzubauen, die das übliche Maß übersteigt, ist aus seinem Gespräch mit Lt. Wills zu schließen [0:59:18ff.].

feststeht,²⁵² die sie aber relativ lange für sich behält. Die Loyalität zu ihrem Vorgesetzten Major Arnold ist ihr anfangs wichtiger als ihm gegenüber ihre eigene Meinung offen kundzutun. Ebenfalls schwierig einzuordnen ist Oberst Dymshitz. Er ist wahrscheinlich von der Mitschuld Furtwänglers überzeugt, dies spielt für ihn aber keine Rolle, da er das Leben in einer Diktatur mit all seinen überlebensnotwendigen Kompromissen kennt.

Diese Konstellation wandelt sich im Laufe des Films. Am Ende stehen Emmi Straube und Lt. Wills nicht mehr an der Seite Arnolds. Sie beziehen offen Position zugunsten Furtwänglers. Von den Musikern hat sich Helmut Rode dem Lager Arnolds zugewandt: Er hat mit Major Arnold kollaboriert und dafür als Gegenleistung eine Anstellung als Reinigungskraft in Arnolds Büro bekommen.

Mit den Änderungen in der Personenkonstellation ist auch ein Sympathiewandel verbunden.²⁵³ Der eigentlich "Gute" – Major Arnold – kann die Sympathien, die ihm allein schon aufgrund seiner Funktion entgegengebracht werden, nicht halten. Durch seine schroffe Art, seine offen zu Tage gelegte Ignoranz gegenüber klassischer Musik und vor allen durch seine zweifelhaften Methoden bei der Befragung Furtwänglers verspielt er diese Sympathien im Laufe des Films. Trotzdem muss der Zuschauer ihm zugestehen, dass alle seine Fragen rechtens sind und gestellt werden müssen. Er ist auch der einzige, der über die Toten in den Konzentrationslagern spricht. Arnold gegenüber steht Furtwängler. Er ist der eigentlich "Böse", dem vorgeworfen wird, mit den Nazis und deren Schergen kollaboriert zu haben. Die zu erwartenden Antipathien ihm gegenüber stellen sich aber nicht recht ein: Das Bild des hochkonzentrierten Dirigenten, der sich auch durch einen Fliegeralarm während eines Konzertes nicht stören lässt und nur widerwillig einem NS-Reichsminister die Hand gibt, wird dem Film vorangestellt und beeinflusst dadurch die Meinung der Zuschauer schon vor der eigentlichen Handlung. Ebenso prägen die Aussagen der Musiker und von Oberst Dymshitz das Bild vom sensiblen Künstler, der mit Politik nichts zu tun haben will und sich nach besten Wissen und Gewissen aus dieser herausgehalten hat – dies ist die Meinung der Musiker – bzw. in diese hineingezogen wurde, ohne sich dagegen wehren zu können – dies ist die Meinung von Dymshitz – noch bevor Furtwängler selbst etwas zu seiner Person und Verteidigung sagen kann.

Je länger die Untersuchung im Fall Furtwängler andauert, umso unsympathischer wird den meisten deutschen Zuschauern Major Arnold.²⁵⁴ Diese Antipathie Arnold gegenüber zu vertreten ist

252 Vgl. z.B. ihr mehrfaches Nachfragen, welche Auskunft sie Furtwängler bezüglich dessen Anfrage, wann er vernommen wird [00:12:38ff.], geben soll, ihre Aufregung vor seiner ersten Vernehmung als sie ihn die Treppen hochkommen sieht [00:29:10ff.] und ihr zögerlicher Versuch, mit ihm nach der ersten Vernehmung im Vorzimmer zu reden [00:42:12ff.].

253 Vgl. auch die Äußerungen Szabós in *New Yorker Films, o.J., 4*.

254 In einem Interview weist Szabó auf die völlig andere Reaktion bei amerikanischen Zuschauern hin. Auf die Frage, ob Furtwängler durch den Charakter Major Arnolds nicht reingewaschen werde, antwortet Szabó:

"Merkwürdigerweise sehen amerikanische Zuschauer das gar nicht so. Die meinen, Major Arnold hat recht und tut,

aber gleichzeitig unbequem, da es ebendieser ist, der die Verbrechen der Nationalsozialisten auch vor den Augen der Zuschauer erscheinen lässt. Die schrecklichen Bilder aus dem Konzentrationslager Bergen-Belsen, die Grund für das schroffe Handeln Arnolds sind, werden nicht nur Emmi Straube gezeigt, sondern zugleich auch den Zuschauern [1:24:45ff.]. Arnold ist der einzige, der über den Massenmord der Nazis spricht, alle anderen reden über Kultur, Kunst und Musik.

Der Regisseur Szabó macht auf diese Weise deutlich, dass das Handeln einer Person mehrschichtig ist. Arnold kennt die NS-Zeit nur aufgrund dieser Bilder und fragt Emmi Straube – und damit auch die Zuschauer – zu Recht, warum überhaupt Juden gerettet werden mussten, wenn doch angeblich keiner wusste, was mit ihnen geschah [1:25:12]. Das konträr dagegen stehende Bild des überheblichen Amerikaners, der rein materiell denkt und handelt, wird gegen Ende des Films in seiner dritten Vernehmung von Furtwängler selbst gezeichnet [1:36:34]. Er trifft damit die Meinung der Zuschauer, lässt aber gleichzeitig eine neue Frage aufkommen, nämlich wo zwischen den Standpunkten Arnolds und Furtwänglers die Linie von Schuld und Unschuld zu ziehen ist. Dies ist die Zwickmühle, in der sich der Zuschauer am Ende Films befindet: Wie kann ein so unsympathischer Mensch im Recht sein? Warum muss man zugeben, dass Furtwängler sein selbst gesetztes Ziel, Kunst und Politik zu trennen, verfehlt hat? Gut und Böse sind in diesem Film nicht an Sympathie gebunden. Oder um es mit den Worten Ronald Harwoods [in Weinreich, 2003] auszudrücken:

"We think you have to be cultured to be moral. And you don't. You can be vulgar and be super-moral."

Um den Sympathiewandel zu verstehen, sind Charakterisierungen der einzelnen Hauptpersonen des Films notwendig. Theiß hat eine detaillierte Charakterisierung aller Figuren vorgenommen.²⁵⁵ Daher sollen hier nur die Kernaussagen wiedergegeben und ggf. ergänzt werden.

3.2.2.1. Wilhelm Furtwängler²⁵⁶

Wilhelm Furtwängler ist die Hauptperson des Films. Er ist der am schwierigsten zu analysierende Charakter, da man sehr schnell Gefahr läuft, die filmische Figur Furtwängler mit der realen Person zu vergleichen oder gar zu kombinieren.²⁵⁷ Sowohl Harwood, der Verfasser des ursprünglichen Theaterstückes und des Drehbuchs, als auch Regisseur Szabó weisen darauf hin, dass sie nicht die

was seine Pflicht ist." (Szabó in Sandner, 2002a).

255 Vgl. Theiß, 2003, 266 – 298.

256 Eine detaillierte Charakterisierung findet sich bei Theiß, 2003, 266 – 276.

257 Selbst Stellan Skarsgård, der Furtwängler in dem Film mimt, hatte Schwierigkeiten die filmische Figur Furtwängler und den "echten" Menschen Furtwängler bzw. alles, was man von ihm weiß und welches offizielle Bild von ihm vorliegt, auseinanderzuhalten, vgl. *New Yorker Films*, o.J., 8.

reale Person Furtwängler porträtieren wollten, sondern lediglich einen Charakter, der sich an einen realen Menschen anlehnt.²⁵⁸

Im Film wird Furtwängler als sensibler Musiker dargestellt, der in der Welt der Kunst bzw. der Musik lebt und diese von der politischen Realität getrennt sehen möchte. Er kann dem materiellen Denken Majors Arnolds zunächst nicht viel entgegensetzen, wirkt in der ersten Vernehmung verschüchtert und ist überrascht, dass er sein Handeln im Dritten Reich verteidigen muss. Furtwänglers Charakter wird sehr fein gezeichnet. Seine eigenen Aussagen unterstreichen diejenigen, die vorher über ihn gemacht worden sind.²⁵⁹ Seinen Schwächen (z.B. außereheliche Beziehungen [1:19:56ff.]) werden auch Stärken (z.B. das Ablehnen von angebotenen Privilegien [1:20:53ff.]) gegenüber gestellt. Und seine spontanen Reaktionen auf die verschiedenen Vorwürfe Arnolds lassen ihn ehrlich und sympathisch wirken.

Die Ambivalenz der Person Furtwängler wird schon in der allerersten Sequenz des Spielfilms dargestellt [0:04:14ff.]: Während der Unterbrechung des Konzerts besucht ein ranghoher Nationalsozialist²⁶⁰ Furtwängler in dessen Privaträumen. Der NS-Reichsminister ist ganz offensichtlich ein Bewunderer Furtwänglers, er entschuldigt sich persönlich für die Unterbrechung und empfiehlt dem Dirigenten, Urlaub im Ausland zu machen – eine euphemistische Umschreibung für Flucht bzw. Emigration. Furtwängler hört dem Reichsminister schweigend zu, gibt ihm widerwillig die Hand und scheint nicht Herr des Geschehens zu sein.

Genau dieses Verhalten ist es, was ihm im weiteren Verlauf des Films von Major Arnold vorgeworfen wird: Wie kann ein Mensch einerseits so zu sagen "für die Nazis" Konzerte geben, von ihnen angebetet und gefeiert werden, sie auch persönlich kennen und Privilegien haben, aber

258 So sagt Szabó im Interview mit *Theiß*, 2003, 339, dass es "hinter jedem meiner Charaktere [...] drei, vier, fünf echte Charaktere [gibt]. Jeder meiner Charaktere ist authentisch, aber nicht so, wie er aus dramaturgischen oder geschichtlichen Gründen im Film erscheint. Ich glaube, ich habe in meinem Leben noch keinen Charakter auf die Leinwand gebracht, hinter dem nicht eine reale Person steht. Aber diese Personen sind wiederum eine Mischung aus mindestens drei, vier, fünf Menschen." Harwood weist in einem Brief an eine Schülerin explizit darauf hin, dass er sich an die Argumentation Furtwänglers vor dem Entnazifizierungsausschuss hält, aber darüber hinaus den Charakter Furtwänglers weiterentwickelt hat, vgl. *Volk*, 2001, 339.

259 Furtwängler selbst tritt erst in der 28. Filmminute im Rahmen seiner Vernehmungen das erste Mal auf. – Im Gegensatz zu den anderen wichtigen Charakteren des Films wird Furtwängler vor seinem ersten Auftreten im Büro Major Arnolds von anderen Personen charakterisiert. Diese sehen ihn jeweils aus einer anderen Perspektive und beschreiben ihn dementsprechend. US-General Wallace urteilt über Furtwängler, dass er wahrscheinlich der größte Dirigent des Jahrhunderts sei, aber man annehme, dass er sich "an den Teufel verkauft" habe. Die Musiker der Berliner Philharmonie äußern übereinstimmend, dass er ein großer Musiker mit ungeheuerlichem Charisma gewesen sei, der Juden geholfen und den Hitlergruß verweigert habe und sich auch sonst nicht vom NS-Regime habe einspannen lassen, sondern stattdessen eine eindeutige Haltung eingenommen und immer Kultur und Politik voneinander getrennt gehalten habe. Ein Fürsprecher der besonderen Art ist der russische Oberst Dymshitz, der aus seinen persönlichen Erfahrungen weiß, dass das Leben in einer Diktatur nicht ohne Kompromisse funktioniert. Furtwänglers möglicher "Verkauf an den Teufel" interessiert ihn nicht, er hält diesen für wahrscheinlich (ohne dies allerdings deutlich auszusprechen!), aber eben nicht für verwerflich.

260 Er wird in der Vorgeschichte des Film nur als "Reichsminister" angedeutet, ohne genauere Namensbezeichnung. In seiner ersten Vernehmung erzählt Furtwängler von dieser Episode: Albert Speer sei in einer Konzertunterbrechung gekommen, um ihn zu warnen [Filmminute 0:39:02ff.]. Dies entspricht auch den bekannten historischen Fakten. Vgl. den entsprechenden Teil der Biographie Furtwänglers in Kapitel 3.4.2.3.2.5.

andererseits behaupten, er habe immer Musik und Politik trennen wollen und diese Zuwendung und die Privilegien nicht gewollt. Furtwänglers Position wird – zumindest aus der Sicht Arnolds – weiter erschwert, als dass er die von ihm gewünschte Trennung von Kunst und Politik auf anderen Ebenen vollzogen hat: Furtwängler kann sich nicht daran erinnern, wie vielen Juden er das Leben gerettet hat [0:37:26ff.] und er kennt – im Gegensatz zu allen vernommenen Musikern der Berliner Philharmonie – den Vater Emmi Straubes nicht [0:35:50ff.], einen deutschen Offizier, der sich einer Verschwörung gegen Hitler angeschlossen hatte und hingerichtet worden ist. Auch der Brief Furtwänglers an Goebbels, in dem er den Verlust des musikalischen Niveaus aufgrund der NS-Rassenpolitik beklagt [0:38:25ff.], ist eine von mehreren Episoden, die zeigen sollen, wie naiv Furtwängler darum bemüht war, Politik und Kunst zu trennen und dass er sein Handeln offensichtlich nur aus einer, nämlich seiner Perspektive gesehen hat und nie versucht hat, sich und sein Tun aus einem anderen Blickwinkel heraus zu reflektieren:

"Dinge, die nichts mit Musik zu tun haben, bedeuten ihm [Furtwängler] nichts. [...] Er meint, daß er 'sauber' bleibt, wenn er sich nur mit Musik beschäftigt. Aber das stimmt leider nicht." [Szabó in Theiß, 2003, 343]

Dass das Verhalten Furtwänglers auch handfeste Gründe gehabt haben könnte, wird im Verlauf der drei Vernehmungen deutlich: Er hat den Verlust seiner Stellung als der berühmteste deutsche Dirigent befürchtet und damit einhergehend den Verlust von Sicherheit, der ihm in der Person des jungen Herbert von Karajan direkt vor Augen stand und dessen Konkurrenz ihn immer wieder daran erinnert haben wird, wie schnell sich seine persönliche Situation ändern könnte.²⁶¹

Darüber, ob der filmische Furtwängler am Ende des Films versteht, was ihm vorgeworfen wird, kann nur spekuliert werden. Einerseits wiederholt er seine Meinung, dass er wisse, dass eine einzige Aufführung eines großen Meisterwerkes eine stärkere und lebendigere Verneinung des bösen Geistes von Buchenwald und Auschwitz sei, als es Worte seien könnten [1:33:55ff.]. Andererseits sagt er wenig später, er wisse heute, dass er Deutschland 1934 hätte verlassen sollen [1:37:10ff.]. Dadurch, dass dieser Satz Furtwänglers letzte Aussage in der dritten Vernehmung ist, bekommt sie besonderes Gewicht.²⁶² An der Erkenntnis, welche Konsequenzen seine Kompromisse während der NS-Zeit hatten, zerbricht Furtwängler im wahrsten Sinne des Wortes: Als er aufstehen will, bricht er ohne ersichtlichen Grund zusammen [1:37:38].²⁶³

261 Vgl. hierzu auch die Aussagen Szabós im Interview mit *Theiß, 2003, 331 – 332*: "Ich glaube, daß das Sicherheitsgefühl für uns genauso wichtig ist wie Nahrung oder Sauerstoff. Wenn wir total verunsichert sind, verlieren wir uns. Woraus man das Sicherheitsgefühl bezieht, ist unterschiedlich. [...] Woher dieses Gefühl kommt, spielt keine Rolle, aber wir brauchen es unbedingt. Der Wunsch nach Sicherheit und der daraus resultierende Kampf um das tägliche Gefühl der Sicherheit, das wir zum Überleben brauchen, kann uns aber in eine schreckliche Richtung führen. [...]"

262 Vgl. hierzu *Theiß, 2003, 276*.

263 Diese Interpretation bestätigt Szabó im Interview, vgl. *Theiß, 2003, 344*.

3.2.2.2. Major Steve Arnold²⁶⁴

Major Steve Arnold ist Furtwänglers Widersacher. Er ist derjenige, der von General Wallace ausgesucht wurde, um an Furtwängler ein Exempel zu statuieren: Er soll die Verbindung von Politik und Kunst im Dritten Reich am Beispiel Wilhelm Furtwänglers aufdecken. Warum gerade Steve Arnold für diese Aufgabe ausgewählt wurde, drückt der General folgendermaßen aus: Arnold sei, so habe sein früherer Arbeitgeber gesagt "entschlossen, gewissenhaft, hartnäckig" und "[...] wenn Sie einen Fall übernehmen, verbeißen Sie sich in ihn" [beide Zitate 0:06:00ff.]. Eine Charakterisierung wie sie prägnanter kaum hätte gemacht werden können. Wie treffend sie ist, zeigt der Verlauf des Films.

Im zivilen Leben war Steve Arnold Schadensregulierer bei einer Versicherungsgesellschaft [0:05:56ff.]. Arnold präsentiert sich von Anfang an recht hemdsärmelig: Er wirkt selbstsicher, arrogant und überheblich, wenn er Furtwängler z.B. respektlos einen "Bandleader" nennt²⁶⁵ oder über den Namen des russischen Oberst sinniert: "Dymshitz – was für ein Name" [0:20:00ff.], wobei er den Namen "Dymshitz" in der deutschsprachigen Fassung eher wie "Dünnschiss" bzw. im englischsprachigen Original wie "Tim shits" ausspricht. In einer Filmkritik wird er zutreffend als "tough and uncompromising, yet considerate and kind to his assistants" [Portuges, 2001, 3] beschrieben. Er will von seinen Mitarbeitern mit Vornamen angesprochen werden und nennt diese ebenfalls beim Vornamen. Ein typisches amerikanisches Verhalten, das keinen Zuspruch bei Lt. Wills und Emmi Straube findet.²⁶⁶

Arnold gibt offen zu, dass er keine Ahnung von klassischer Musik hat und dieser eher ablehnend gegenüber steht. Sein Denken ist materiell geprägt. Er ist auf Fakten fixiert, Gefühle oder Emotionen haben selten einen Aussagewert für ihn; er kann sie als Argument nicht zulassen. Er wirkt ungehobelt und unkultiviert, aber "was er sagt, stimmt" [Szabó in Sandner, 2002a]. Er ist der einzige, der die Massenvernichtung der Juden in der NS-Zeit zur Sprache bringt und der sehr drastisch zu verstehen gibt, dass Kultur eine variable, zeitabhängige Größe ist und dass die Kultur, die Furtwängler, Emmi Straube und Lt. Wills hier verteidigen, auch diejenige ist, die die Massenvernichtung zugelassen hat.

Darüber hinaus ist er von seinen Eindrücken während der Befreiung von KZ-Häftlingen geprägt. Offensichtlich träumt er von diesen Ereignissen. Dies zumindest lässt sich durch das Aufeinanderfolgen des zeitgenössischen Wochenschauberichts über die Befreiung des KZ Bergen-

264 Eine detaillierte Charakterisierung findet sich bei *Theiß, 2003, 277 – 289*.

265 Auch in der deutschen Synchronisierung!

266 Vgl. z.B. Filmminute 0:11:03 bzw. 0:11:23 und andere Stellen mehr, vgl. dazu *Theiß, 2003, 284*.

Belsen [0:07:53ff.] und der nachfolgenden Einstellung schließen, in der Major Arnold aufwacht. Sein Gesichtsausdruck und seine Gestik offenbaren, dass er schlecht geträumt hat [0:08:12ff.].

Major Arnold beurteilt die Deutschen aus der Sicht eines Siegers und damit mit dem Wissen im Recht zu sein. Daher ist es für ihn auch rechtens die ihm gegebene Macht auszuspielen, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen und die Täter zu stellen, sei es gegenüber Furtwängler, wenn er ihn schikaniert, oder gegenüber Helmut Rode, um ihn zur Mitarbeit zu zwingen und sich sein Wissen in der materiellen Form des Notizbuches zu eigen zu machen, um Furtwängler zu überführen – Wissen, das ursprünglich gesammelt wurde, um das Gegenteil zu erreichen, nämlich um Furtwängler durch die Nationalsozialisten erpressbar zu machen. Szabó [in Köhler, 2002] selbst sagt, dass die Methoden Arnolds hart und aggressiv seien, aber

"Polizei ist Polizei – auf der ganzen Welt. Und der Grat zwischen Gut und Böse ist schmal, sehr schmal und manchmal weiß man vielleicht nicht, auf welcher Seite man sich befindet."

Sein Wissen und seine persönlichen Eindrücke über das Schicksal von KZ-Häftlingen erklären die ungemeine Wut, die Arnold gegenüber Furtwängler verspürt und die im zweiten Verhör zum Ausbruch kommt. Die Szenen aus dem zeitgenössischen amerikanischen Aufklärungsfilm, in dem Leichenberge mit einem Bulldozer in ein Massengrab geschoben werden [0:07:53ff. und 1:24:45ff.], visualisieren diese Wut Arnolds und erklären seine rabiante Vorgehensweise gegenüber Furtwängler. Arnold kann nicht glauben, dass die Deutschen (inklusive Emmi Straube [1:24:30 – 1:25:50] und Wilhelm Furtwängler [1:34:17 – 1:36:00]) über die Massenvernichtung der Juden nichts gewusst haben. Und aus diesem Grund kann er auch nicht verstehen, warum andere Menschen wie z.B. David Wills [1:26:15ff.] den Deutschen vergeben können, obwohl sie oder ihre Familien unter dem NS-Regime gelitten und Familienmitglieder verloren haben.

Arnolds Denken und Handeln ist von einem Schwarz-Weiß-Schema geprägt, dass er allem aufzudrücken versucht. Für ihn waren die Deutschen entweder Nazis oder Widerstandskämpfer. Eine Position dazwischen gibt es für ihn nicht. Er versteht die Welt und ihre Regeln außerhalb der demokratischen USA nicht. Als Oberst Dymshitz ihm erklären will, dass in einer Diktatur die Künstler der Partei gehören, dass sie gewissermaßen austauschbar sind und ihr persönliches Wohlergehen von der Laune Weniger abhängig ist, zeigt sich Arnold so stur, dass Dymshitz resigniert feststellt: "Das Problem ist, ihr Amerikaner wollt, dass alle Menschen leben sollen wie ihr" [1:04:59]. Dymshitz scheint Arnold aber verunsichert zu haben: Nach der Rückkehr in sein Büro stellt er den Filmprojektor an. Es läuft ein amerikanischer Aufklärungsfilm,²⁶⁷ in dem die GIs u.a. vor der Verbrüderung mit dem Feind gewarnt werden [1:05:44 – 1:07:09].

²⁶⁷ Der hier gezeigte Filmausschnitt stammen aus dem Film "Your Job in Germany", der 1945 im Auftrag der US-Regierung von Frank Capra gedreht wurde.

Arnold zeigt insgesamt eine Haltung, die ihm ein Verständnis des Handelns Furtwänglers nicht möglich macht, da dieser nicht in ein einfaches Gut-Böse-Schema einzuordnen ist. Erst Emmi Straubes Information, dass sich ihr Vater erst dann dem aktiven Widerstand angeschlossen habe, als er erkannt habe, dass der Krieg nicht mehr zu gewinnen sei [1:36:29], muss Arnold gezeigt haben, dass sein Weltbild nicht immer ausreichend ist. Denn obwohl er sonst immer das letzte Wort hat,²⁶⁸ scheinen ihm jetzt die Worte ausgegangen zu sein. Er begnügt sich mit einer Tat: Er zerbricht schweigend den Taktstock Furtwänglers und ordnet danach nur noch an, dass Furtwängler sein Büro verlässt [1:36:35 – 1:37:47].

3.2.2.3. Die junge Generation: Lt David Wills und Emmi Straube²⁶⁹

Emmi Straube und David Wills sind als beispielhafte Vertreter der jungen Generation zu sehen. Sie haben – wenn auch auf unterschiedliche Weise – ihre eigenen persönlichen Erfahrungen mit dem totalitären NS-Regime gemacht und daraus ihre Schlüsse gezogen: Dies zeigt sich z.B. in ihrer Abgrenzung zum Leben und den Werten ihrer Eltern,²⁷⁰ als sie sich über die erlernten Tischmanieren amüsieren [0:22:58ff.].²⁷¹ Beide haben ihre Liebe zur klassischen Musik verinnerlicht und verehren Furtwängler als Künstler. Sie mögen aber auch die moderne amerikanische Swing-Musik.

Emmi Straube ist die einzige Person, die sich direkt in die Lage Furtwänglers versetzen kann. Sie war während der gesamten NS-Zeit in Deutschland und hat das alltägliche Leben hier mit seinen Konsequenzen erlebt. Auch die schwierige Entscheidung in den aktiven Widerstand zu gehen, hat sie durch ihren Vater miterlebt und die Konsequenzen seiner Entscheidung mittragen müssen. Nach dem Scheitern der Verschwörung, an der ihr Vater teilgenommen hat, wird auch sie verhaftet und verbringt drei Monate in einem KZ [0:10:32ff.]. Ihr Vater wird hingerichtet, ihre Mutter war längere Zeit im KZ Ravensbrück inhaftiert. Obwohl man annehmen könnte, dass sie alles hassen müsste, was mit dem Nationalsozialismus in Verbindung steht, zeigt sie von Anfang an Sympathie für Furtwängler. Ihre bürgerliche Ausbildung und ihre Liebe zur klassischen Musik sind hierfür zusammen mit ihren persönlichen Erfahrungen der Grund. Fremd mutet dagegen ihre Loyalität ihrem Vorgesetzten Major Steve Arnold gegenüber an, der eine gänzlich andere Meinung zu diesem Fall hat. Emmi Straube greift nie in die Vernehmungen ein und sie hält sich, wenn auch widerwillig und mit Befremden an die Befehle Arnolds. Dieses Verhalten erinnert sehr an die deutsche Hierarchiegläubigkeit: Die Sieger sind im Recht, die Besiegten führen die ihnen von den Siegern

268 Vgl. dazu *Theiß*, 2003, 302 – 303.

269 Vgl. dazu *Theiß*, 2003, 289 – 296.

270 Vgl. dazu Szabó in *Theiß*, 2003, 343f. und bei *TS* [2001].

271 Vgl. *Theiß*, 2003, 290.

erteilten Befehle widerspruchslos aus. Die für sie unerträglichen Situationen in den Vernehmungen quittiert sie einzig mit Zuhalten ihrer Ohren [0:37:49 und 1:36:13]. Dieses ist aber ein nicht ganz so passiver Akt des Widerstands, wenn man bedenkt, dass Straube als Protokollantin eingestellt worden ist. Selbst aktiv wird Emmi Straube nur zweimal: zuerst als Reaktion auf die rüden Vernehmungsmethoden Arnolds, die sie an ihre eigenen Verhöre durch die Gestapo erinnern. Sie will ihre Position kündigen [1:23:09ff.] und lässt sich nur von Lt. David Wills mit den Argument, dass die Arbeit im Büro aktives Handeln und Helfen bedeute, zur Weiterarbeit überzeugen [1:28:10ff.]. Danach hilft sie im wahrsten Sinne des Wortes Furtwängler nach seinem Sturz: Sie stützt ihn und begleitet ihn auf den Flur, ohne vorher auf eine entsprechende Anweisung Arnolds zu warten [1:37:42ff.].

Eine ganz andere Funktion hat dagegen die Figur des Leutnant David Wills.²⁷² Er spiegelt den Zuschauer wider, der seinen Standpunkt bezüglich der Rolle Furtwänglers im Dritten Reich erst noch finden muss.²⁷³ Ähnlich wie die Zuschauer hat Wills vom Leben in Deutschland während der NS-Zeit kaum eigene Erfahrungen. Wills ist ein deutscher Jude, der 1936 allein in die USA zu einem Onkel emigrierte [0:14:09ff.]. Seine Eltern konnten ihm nicht folgen. Wills liebt klassische Musik und hat den Dirigenten Furtwängler vor seiner Flucht in einem Konzert erlebt [0:41:40]. Aufgrund persönlichen Erfahrungen und seiner Religionszugehörigkeit erwartet man von ihm – ähnlich wie von Emmi Straube – einen Hass auf alle Deutschen, die mit den Nazis kollaboriert haben. Dieses ist aber nicht der Fall. Es zeigt sich, dass Wills innerlich zerrissen ist: Er klagt einerseits Furtwängler an, dass dieser sich mit den Nationalsozialisten eingelassen habe, andererseits bewundert er ihn als Dirigenten [vgl. 0:41:35ff.]. Wills muss im Laufe des Films eine eigene Meinung finden und diese vertreten. Diesen Prozess kann man durchaus als Erwachsenwerden bezeichnen.²⁷⁴ Wills löst sich von seinem Vorgesetzten, geht eigene Wege, wird selber aktiv und verteidigt seine Meinung. Aus einem schüchternen jungen Mann, der noch per Handzeichen um Redeerlaubnis bittet [0:26:38], wird nach und nach ein selbstbewusster Verteidiger Furtwänglers, der ungefragt seine Argumente und Beweisstücke auch gegen den Willen und ohne Einverständnis des ranghöheren Militärs präsentiert [1:29:40ff.] und dessen direkte Befehle ignoriert [1:38:45].

272 David Wills ist eine fiktive Figur, allerdings deutet Harwood in einem Interview an, dass George Clare, Verfasser des Autobiographie "Before the Wall. Berlin Days" (1990), Pate bei der Entwicklung dieses Charakters gewesen ist, vgl. *Harwood, 1999, 106*. Clare berichtet hier über die Nachkriegszeit in Berlin, die er als deutsch- bzw. österreichisch stämmiger Angehöriger der britischen Armee vor allem in der alliierten Entnazifizierungsbehörde für Künstler verbracht und dabei auch den Fall Furtwängler bearbeitet hat.

273 Szabó sieht auch Emmi Straube in dieser Rolle: "It is also crucial, that the two main supporting actors, Emmi and David, who follow the story all the way through, should represent the audience's reaction i.e. their behavior must be understandable and natural for everyone.", *New Yorker Films, o.J., 4*.

274 Major Arnold fordert genau dieses von Lt. Wills [1:27:49ff.].

3.2.2.4. Die Musiker der Berliner Philharmonie

Weniger wichtige, aber doch interessante Figuren des Films sind die Musiker der Berliner Philharmonie. Sie alle haben nur kleineren Rollen, die dennoch handlungsrelevant sind. Die Musiker zeigen eine große Loyalität gegenüber Furtwängler. Sie versuchen, nicht nur in den Vernehmungen ein positives Bild von Furtwängler zu zeichnen, sondern engagieren sich auch darüber hinaus aktiv. Als Lt. Wills sie bittet, Material für Furtwänglers Verteidigung zu sammeln – mit Ausnahme von Helmut Rode. Es handelt sich bei ihnen um so genannte "flat characters", die hauptsächlich dazu dienen, Stereotype zu bedienen oder Besonderheiten anderer Figuren aufzuzeigen. Aus diesem Grund sind ihre Vernehmungen denen Furtwänglers vorgeschaltet. Sie benutzen eine spezielle "immaterielle" Argumentationsweise, um ihre Loyalität und Bewunderung Furtwänglers zum Ausdruck zu bringen. Mit ihren Argumenten kann Arnold wenig anfangen und sie werden von ihm meisterlich ausgehebelt. Die darauf folgende Betroffenheit der Musiker lässt schon ahnen, wie es Furtwängler in den Vernehmungen ergehen wird. Die Vernehmungen der Musiker zeigen aber auch, dass Künstler dem realen Leben verhaftet sein können, obwohl sie behaupten sich nicht für Politik zu interessieren: Sie alle kennen Emmi Straubes Vater und seine Beteiligung an der Verschwörung [so z.B. Rudolf Werner in Filmminute 0:16:24ff.] – im Gegensatz zu Furtwängler.

Helmut Rode verkörpert eine andere Stereotype: die des Kollaborateurs. Emmi Straube entlarvt ihn mit Hilfe der Unterlagen im Hinkelarchiv als Spitzel im Orchester [0:51:20]. Als Major Arnold Rode mit diesem Wissen konfrontiert, bricht dieser zusammen [0:54:23], da er – vermutlich – eine Bestrafung für seine falschen Angaben bei der Vernehmung durch Major Arnold und u.U. den Untersuchungen zu seiner Entnazifizierung erwartet. Rode ist dann sehr schnell bereit, sein Wissen dem Amerikaner zugänglich zu machen, um sich so zu retten und sogar einen Nutzen aus der Situation zu ziehen: Arnold bietet ihm einen (bezahlten) Job als Reinigungskraft in seinem Büro an [0:55:58]. Ebenso wie die anderen Musiker hat die Figur des Helmut Rode zwei Funktionen: Zum einen soll das Stereotyp eines Kollaborateurs gezeigt werden, zum anderen wird Major Arnold durch ihn charakterisiert.

3.2.2.5. Oberst Dymshitz²⁷⁵

Wichtiger noch als die Musiker ist die Figur des sowjetrussischen Oberst Dymshitz. Er ist ein so genannter "flat character" und fungiert als Beispiel eines in einer Diktatur lebenden Künstlers: Dymshitz ist von Haus aus Kunsthistoriker und leitet das St. Petersburger Museum. Aus eigener Erfahrung, nämlich dem Verlauf seiner eigenen Karriere kennt er die Spielregeln eines totalitären Systems. Daher weiß er, wie (über-) lebenswichtig Kompromisse sind, wie abhängig ein Künstler vom Wohlwollen des Diktators ist [1:02:33ff.] und welche Konsequenz es haben kann, wenn die Wünsche des Diktators nicht erfüllt werden können.²⁷⁶ Dieses Wissen möchte er Major Arnold (und damit auch den Zuschauern) vermitteln, scheitert aber an dessen Sturheit.

3.2.3. Analyse der Darstellungsmittel

Bei der Analyse der Darstellungsmittel ist es kompliziert, die einzelnen Techniken strikt voneinander getrennt zu betrachten, da sie im Normalfall nur miteinander wirken. Im Folgenden soll dies trotzdem versucht werden. Um die Wirkungsweisen der verschiedenen Filmtechniken möglichst detailliert darstellen zu können, ist es unabdingbar, dass einige Szenen mehrfach, aber jeweils aus der Sicht einer anderen Filmtechnik analysiert werden.

3.2.3.1. *Mise en scène*

3.2.3.1.1. Setting

Der Film "Taking Sides" spielt größtenteils in der direkten Nachkriegszeit im zerstörten Berlin und einigen Orten in der nahen Umgebung. Um diese Epoche präzise darstellen zu können und eine Atmosphäre dieser Zeit aufzubauen, ist es notwendig, die typischen Eigenarten und Besonderheiten der Nachkriegszeit im Film zu zeigen. Szabós Ziel war es, dass das Set mit den Bildern aus den zeitgenössischen, dokumentarischen Filmaufnahmen, die die alliierten Besatzungstruppen drehten, völlig übereinstimmen.²⁷⁷ Ein wichtiges Element sind dabei die Trümmer, die das Stadtbild nicht nur Berlins in diesen Jahren prägten. Diese Trümmer sind während des gesamten Filmes präsent:

²⁷⁵ Die Figur des Oberst Dymshitz ist an einer realen Person angelehnt: Dr. phil. Alexander Lwowitsch Dymshitz (1910 – 1975) war von November 1945 bis März 1949 Leiter der Abteilung Kultur in der SMAD- Informationsverwaltung; vgl. *Ziermann, 1977, 20ff.* Vgl. auch *Clare, 1990, 81.* – Die Schreibweise seines Namens orientiert sich in dieser Arbeit an der offiziellen Besetzungsliste des Films, vgl. www.taking-sides.com. – Eine detaillierte Charakterisierung der filmischen Figur findet sich bei *Theiß, 2003, 296 – 298.*

²⁷⁶ Oberst Dymshitz sagt, dass "sie" ihn töten werden, wenn es ihm nicht gelingt, Furtwängler für die Staatsoper Unter den Linden und damit unter sowjetischen Einfluss zu bringen [1:05:27ff.].

²⁷⁷ Vgl. die Aussagen Szabós in *New Yorker Films, o.J., 4.* Frühe Entwürfe in Skizzenform des Production Designer Ken Adam finden sich in *Smolczyk, 2002, 238ff.* und *Frayling, 2005, 272ff.* Bei *Frayling, 2005, 274ff.* finden sich auch weitere interessante Details bezüglich der Realisierung des Bühnenbilds, so hat Adam beispielsweise versucht, die Berliner Wohnung, in der er selbst als Kind aufgewachsen ist, mit der Wohnung Emmi Straubes nachzubauen.

der Blick durch die Fenster des Vernehmungsbüros lässt permanent skelettartige Gebäudereste mehr oder weniger deutlich erahnen [z.B. 0:09:53].²⁷⁸ Im Bürogebäude selbst sind Baugerüste im Foyer, im Treppenhaus und vor den Fenstern [z.B. 0:09:17] sichtbar und das Parkett hat Löcher [0:10:51]. Diese Details innerhalb des Bürogebäudes werden durch Szenen an anderen Orten untermauert: Der zerstörte Reichstag im Hintergrund des Schwarzmarktes [z.B. 0:13:00ff.], die Fahrt Furtwänglers mit der Straßenbahn durch die Trümmer Berlins [0:28:29ff.] oder die zweckentfremdeten Gotteshäuser²⁷⁹ machen dem Zuschauer bewusst, in welcher historischen Epoche der Film spielt.

Die permanente "Anwesenheit" der Trümmer sorgt dafür, dass den Zuschauern klar vor Augen geführt wird, wie nah die Vergangenheit ist, mit der sich die Protagonisten des Films auseinandersetzen. Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und damit dem Ende des Dritten Reiches ist noch kein Jahr vergangen. Major Arnolds Alpträume [0:07:53ff.] werden ebenso wie sein absolutes Unverständnis dem Verhalten Lt. Wills gegenüber als dieser ihn bittet, Furtwängler mit mehr Respekt zu behandeln [1:26:15ff.], auf diese Weise verständlicher gemacht.

Auch andere weniger auffällige, kleine Details visualisieren die Situation der direkten Nachkriegszeit in Deutschland, wie z.B. die Ärmlichkeit der Menschen in den verschiedenen Szenen, die in der Öffentlichkeit spielen.²⁸⁰ Die um Schokolade, Kaugummi und Zigaretten bittenden Kinder sind ebenfalls für die Nachkriegszeit typisch [0:09:05 und 0:09:14]. Eine besondere Rolle spielt der Apfel, den Emmi Straube von Major Arnold in der Vorweihnachtszeit geschenkt bekommt [0:23:36ff.]. Ihrer Mimik kann man entnehmen, dass eine solche Frucht im Winter 1945 / 46 eine Besonderheit darstellt. Die Freude Emmi Straubes über einen einfachen Apfel steht in krassem Gegensatz zum prächtigen, mehr als reichhaltigem Mahl, zu dem Oberst Dymshitz Major Arnold geladen hat [1:00:45ff.]. Der Tisch steht voll mit verschiedenen Schüsseln, von denen keine leer zu sein scheint, obwohl sich die Beiden am Ende ihrer Mahlzeit befinden.

Auch die politischen Probleme der unmittelbaren Nachkriegszeit werden indirekt angesprochen. Die Entnazifizierung und die damit verbundenen Recherchetätigkeiten zeigen, dass diese Verfahren keine Akte einer absoluten Willkür waren, sondern bürokratisch angeordnete Vorgänge. Das Thema "Beutekunst" wird im Film indirekt angesprochen. In einer kurzen Szene am Rande einer solchen Konferenz wird kurz aber pointiert gezeigt, wie schwer sich die Rückführung der von den Nazis entwendeten Kunstobjekte gestaltete [00:20:35ff.]. Das Quartier von Oberst Dymshitz [1:00:45ff.] zeigt nicht nur eindrucksvoll das Chaos der ersten Nachkriegszeit, sondern visualisiert das Thema "Beutekunst" von einer anderen Seite: Der Raum quillt geradezu über von Kunstwerken, die hier

278 Zur Realisierung der Trümmer vgl. die Aussagen Ken Adams in *Frayling, 2005, 270f.*

279 So befindet sich das Hinkelarchiv in einer ehemaligen Synagoge [0:44:00ff.] und die Ruine einer Kirche wird als Konzertsaal [0:45:24ff.] genutzt. Vgl. die Aussagen Szabós in *Theiß, 2003, 342.*

280 Vgl. z.B. die Szenen auf dem Schwarzmarkt [u.a. 0:13:00ff.], während der Demontage des Reichsadlers [0:08:45ff.] oder während des Schubert-Konzerts [0:45:24ff.].

ohne jegliche Sorgfalt gelagert werden. Die Bilder stehen ungeschützt aneinander gelehnt im Raum verteilt und wirken eher zusammengerafft als bewusst und ordentlich sortiert.

3.2.3.1.2.Licht- und Farbgestaltung

Neben diesen Details in der Handlung ist es vor allem die Lichtgestaltung, die die Atmosphäre des Settings unterstützt. Das durch die Fenster in das Büro einfallende Licht wirkt kalt, es ist auch in den im Sommer spielenden Szenen eher gräulich. Die kühle Stimmung der Recherche und der Vernehmungen spiegelt sich in der Licht- und Farbgestaltung wider. Das kalte Licht wird durch das Wetter begünstigt. Viele Szenen spielen im Winter bzw. sind keiner spezifischen Jahreszeit zuzuordnen.

In den Winterszenen dominieren dunkle, gedeckte grau-braun Farbtöne und das Olivgrün der vielen Uniformen. Die Farbgebung wird in den Sommerszenen etwas aufgehellt, es treten warme rote und weiße Farben auf, die sich aber nicht aufdrängen. Die Farben bleiben auch hier gedeckt. In dieser ruhigen Farbgebung fällt einzig das leuchtende Rot der US-amerikanischen Flagge auf, die nach der Demontage des Reichadlers vor dem Bürogebäude gehisst wird [0:09:07ff.]. Sie zeigt unmissverständlich, unter wessen Regie und nach wessen Vorstellungen die Entnazifizierung und der Wiederaufbau Deutschlands durchgeführt wird bzw. werden soll. Die hier genannte Szene erinnert darüber hinaus unweigerlich an die verwandte Szene aus dem Film "Panzerkreuzer Potemkin" von Sergej Eisenstein aus dem Jahr 1925, in der ebenfalls eine Fahne gehisst wird: die rote Fahne der Revolutionäre. In dem Schwarz-weiß-Film ist einzig diese Fahne farbig koloriert worden, so dass ihr Rot besonders heraus sticht. So wie im Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" die US-amerikanische Fahne einen Neuanfang symbolisiert, so steht die rote Fahne in "Panzerkreuzer Potemkin" für den Sieg und Neuanfang der Revolutionäre.

3.2.3.1.3.Gestaltung der Räume

Ein weiteres, wichtiges Mittel der Mise en scène ist die Gestaltung der Räume. Dass hierbei jede Kleinigkeit bewusst ausgesucht und platziert wird, soll im Folgenden ausführlich an einem einzigen ausgewählten Beispiel, nämlich des Büros von Major Arnold gezeigt werden.

Zunächst muss gesagt werden, dass das Büro viel größer ist als es in den meisten Szenen gezeigt wird. Zu Beginn des Films als Arnold sein Büro bezieht und seine Mitarbeiter kennenlernt [0:09:53ff.] wird die gesamte Größe des Raumes präsentiert und für die Inszenierung der Handlung genutzt. Gegenstände wie ein Kachelofen, eine große hängende Landkarte, ein Sofa oder der Filmprojektor werden nur in diesen Einstellungen sichtbar. Während der Vernehmungen wird so gut wie nie der gesamte Raum gezeigt, sondern immer nur der notwendige Teil, d.h. meistens der

Schreibtisch Major Arnolds, an dem er und sein Gegenüber sitzen. Diese Vorgehensweise lässt darauf schließen, dass die dargestellte Größe des Raumes den Aktionsrahmen der einzelnen Situationen symbolisiert. Zu Beginn des Films ist Arnold offen seinen Mitarbeitern gegenüber; in den Vernehmungen haben die Musiker kaum Handlungsfreiheit, sie werden durch die Argumentationsweise Arnolds eingeengt.

Dass die Größe des Büros immer wieder gezeigt wird, wenn ein Musiker den Raum betritt und auf Arnolds Schreibtisch zugeht bzw. diesen nach der Vernehmung verlässt, kontrastiert die Enge, in der sie sich während der jeweiligen Vernehmung befinden. Hier wird fast ausschließlich die Fensterfront des Büros mit den drei davor gruppierten Schreibtischen und der durch die Fenster sichtbaren Trümmerlandschaft Berlins gezeigt. Zwischen den vielen Nah- und Großaufnahmen der einzelnen Personen ist nur durch Aufnahmen über Arnolds Schreibtisch hinweg ein weiter Blick in den Raum hinein möglich. Diese Konstellation dient vor allem dazu die Enge zu zeigen, in der sich die Musiker argumentativ befinden. Ihre Argumente stoßen bei Major Arnold auf Granit, denn er ist für ihre feingeistige Weltanschauung nicht offen. Dagegen schafft es Arnold sie im Gegenzug mit seinen Argumenten in die Enge zu treiben, sowohl verbal als auch bildlich.

Bei der Betrachtung der weiteren Einrichtung des Büros fallen die nicht zueinander passenden Schreibtische auf. Diese können zusammen mit dem reparaturbedürftigen Balkon, den Löchern im Parkett, der kaputten Heizung und weiteren Details als Zeitkolorit gewertet werden. Bei einer genaueren Betrachtung der einzelnen Schreibtische fällt aber auf, dass sie bestimmte Eigenarten ihrer Benutzer widerspiegeln: Major Arnolds Schreibtisch ist groß, wuchtig und schwer, der ihm gegenüber stehende Schreibtisch von Emmi Straube fällt etwas weniger gewaltig aus und der in der Mitte stehende von Lt. Wills ist mehr ein kleiner Tisch als ein Schreibtisch. Sowohl die Platzierung der Schreibtische als auch ihre Größe und Ausstattung lassen einige Schlussfolgerungen zu. Die Tische sind in einer Art Halbkreis an der Fensterfront des Raumes angeordnet. Lt Wills schaut sitzend in den Raum hinein. Major Arnold und Emmi Straube sitzen links bzw. rechts von ihm und sich gegenüber.²⁸¹

Übernimmt man die Interpretation, dass Lt. Wills die Identifikationsfigur für die Zuschauer ist, so ist die Positionierung seines Schreibtisches in der Mitte sehr gut gewählt. Einerseits hat Wills von hier sowohl das Verhalten Majors Arnolds als auch das von Emmi Straube im Blick, andererseits ist er für den Zuschauer in fast allen Einstellungen sichtbar.

Emmi Straube dagegen sitzt zwar weit entfernt von Arnold, aber genau in dessen Sichtfeld und damit unter seiner Kontrolle. Die weite Entfernung der Schreibtische symbolisiert hier eher die

281 Sehr gut zu sehen in Filmminute 0:28:04.

"geistige" Entfernung zwischen den beiden. Ihre Beziehung ist ein reines Arbeitsverhältnis.²⁸² Im Büro ist Emmi Straube unter der Kontrolle des Majors, sie ist sich dessen bewusst und hält ihre Meinung so weit es geht zurück. Die Positionierung ihres Schreibtisches vor der Tür zum einsturzgefährdeten Balkon weist auf die labile Psyche Straubes hin: Emmi Straube kann die von Major Arnold angewandten Methoden nicht ertragen, da sie Erinnerungen an ihre eigenen Verhöre durch die Gestapo hervorrufen. Zusammen mit der Kündigung ihrer Stelle, kündigt sie auch ihre Loyalität zu Arnold [1:23:09ff.].²⁸³

Beim Anblick des Schreibtisches von Major Arnold fällt als Erstes auf, dass Ausstattung und Masse auch die Hierarchie im Raum widerspiegeln. Major Arnold ist zweifelsohne der Chef, dies legt nicht nur sein militärischer Rang nahe, es wird auch durch die Größe und Platzierung seines Schreibtisches ganz eindeutig herausgestellt. Darüber hinaus hat der Schreibtisch Major Arnolds symbolischen Charakter: Arnold nutzt ihn wie eine Festung, hinter der er zu diversen Angriffen hervor kommt oder sich zurückziehen kann. Das massive Regal in seinem Rücken fungiert als hintere Mauer der Festung. Niemand kann (und darf) in diese Festung eindringen, alle "Beziehungen" finden vor dem Schreibtisch statt. Selbst Lt. Wills reicht ihm Papiere von vorne über die Schreibtischplatte hinweg und betritt damit nicht Arnolds Terrain [1:29:58]. Auch die Platzierung des Schreibtisches in der rechten äußeren Ecke des Raumes ist gut gewählt: Arnold kann von hier aus sowohl seine Mitarbeiter als auch die Tür zum Flur sehen. Betritt jemand das Büro, so muss er sich quer durch den Raum auf Arnold zu bewegen. Außerdem gibt diese Platzierung Arnold die Möglichkeit, unterschiedlich auf die Besucher zu reagieren. Er kann sie mit Missachtung strafen, wie z.B. Furtwängler als dieser zur ersten Vernehmung das Büro betritt [00:31:38ff.] oder aber ihnen freundlich entgegen blicken, wie z.B. bei Rudolf Werner [00:15:11ff.].

Zusätzlich dient der Schreibtisch Major Arnolds als Symbol für die Kühle bzw. Intimität der Vernehmung. Der Schreibtisch stellt eine Barriere dar, die die materielle Art Majors Arnolds widerspiegelt. Emotional geladene Argumente bedürfen einer gewisse Nähe, um aufgenommen und akzeptiert werden zu können. Arnold schützt sich vor ihnen, indem er sich hinter seinem Schreibtisch verschanzt. Nur einige wenige Male verlässt er diesen Platz: Zum einen um selbst immaterielle, emotionale Themen wie das Privatleben Furtwänglers [1:19:56ff.] anzusprechen. Zum anderen bei Themen, die ihn persönlich sehr erregen, z.B. wenn er mit Hilfe des Films über die KZ-

282 Dies erklärt auch die brüske Abwehr Emmi Straubes als Arnold sie im US-Club zum Tanzen auffordert. Sie versucht dieses Angebot abzulehnen, obwohl sie vorher mit Lt. Wills getanzt hat. Wills kommt ihr zu Hilfe und "rettet" sie, in dem er behauptet, er müsse Emmi Straube jetzt nach Hause bringen, das habe er ihrer Mutter versprochen [0:49:40 – 0:51:00].

283 Nur Lt. Wills kann Emmi Straube dazu überreden, die Kündigung ihrer Arbeitsstelle rückgängig zu machen, in dem er an sie appelliert, dass das Sichzurückziehen niemandem helfen würde, sondern nur das aktive Handeln [1:27:55 – 1:28:30].

Befreiung seine Verhörmethoden Emmi Straube gegenüber rechtfertigen und erklären will [1:24:24ff.].

3.2.3.1.4. Außenaufnahmen

Nicht nur die Innenarchitektur, auch die Auswahl, Gestaltung und Nutzung der Orte der Außenaufnahmen gehört zu den Aufgaben der Mise en scène. Hier fällt vor allem die Szene am See auf, in der Major Arnold Helmut Rode zur Kollaboration überzeugt [0:52:23 – 0:59:08]. Der Raum, in dem sich die beiden Protagonisten bewegen, ist weitläufig. Die Personen haben eine große Bewegungsfreiheit. Die Weitläufigkeit ist nicht nur theoretisch vorhanden, sondern wird auch auf filmtechnischer Ebene genutzt. Jedes Thema im Gespräch zwischen Major Arnold und Helmut Rode hat seinen eigenen Ort: Die Entlarvung Rodes als Nazi-Spitzel findet auf dem Steg statt, Arnold überzeugt ihn zur Kollaboration während sie auf dem See rudern, zurück am Steg berichtet Rode von einem Geburtstagstelegramm, das Furtwängler Hitler geschickt haben soll etc. Die einzelnen Orte sind durchaus mit Bedacht gewählt: Das kleine Ruderboot symbolisiert beispielsweise die Enge, in die Rode von Arnold gedrängt worden ist [0:55:58ff.]. Er hat quasi keine andere Wahl, als mit Arnold zusammenzuarbeiten bzw. für Arnold zu arbeiten, so wie er es schon genau in diesem Moment tut: Er rudert, Arnold genießt den schönen Tag. Der nachfolgende Spaziergang am See entlang und durch den Wald zeigt zwei Partner, die Informationen austauschen, die so zu sagen "Handel" treiben. Die Kamera "geht" vor ihnen her, sie hält beide in derselben halbnahen Einstellung, es erfolgen so gut wie keine Schnitte. Diese beiden Szenen zeigen, wie die Handlung durch die Kameraführung unterstützt wird und auf diese Weise durch genuin filmische Mittel vorangetrieben wird.

Die Szenen auf dem Berliner Schwarzmarkt haben wiederum eine völlig andere Funktion und damit auch einen anderen Aufbau. Die erste Einstellung des Schwarzmarktes hat die Aufgabe eines Establishing Shots [0:13:00]. Der Markt wird in einer Totalen gezeigt, so dass der Zuschauer mehrere Dinge gleichzeitig erfährt: Der Ort des Marktes ist der Platz vor dem ehemaligen Reichstagsgebäude in Berlin, welches als Ruine sehr dominant im Hintergrund zu sehen ist. Die Menschen im Vordergrund sind von Schutt und Trümmern umgeben. Die gesamte Szenerie ist in kalten weiß-gräulichen Farben gehalten. Die Kleidung der Menschen und die wenigen Bäume lassen darauf schließen, dass dieser Herbst- oder Wintertag kalt ist. Der Schwarzmarkt selbst besteht aus kleinen Ständen aus Tischen oder Koffern. Es wird alles mögliche verkauft, die Menschen gehen umher, handeln, begutachten und feilschen ganz augenscheinlich um Preise. Unterlegt ist die Szene nicht mit Musik, sondern mit authentischen Marktgeräuschen, also dem Stimmengewirr unterschiedlicher Sprachen, dem Geplärre von Radio, der Musik von einem

Straßenmusiker²⁸⁴ etc. Auf den Establishing Shot folgt eine Reihe von Einstellungen auf verschiedene Händler bevor Emmi Straube in der Menge gezeigt wird [0:13:16] und die Kamera ihr auf der Suche nach einem Grammophon folgt.

Die zweite Szene auf dem Schwarzmarkt [1:07:09 – 1:08:08] ist vergleichbar aufgebaut: Eine Halbtotale zeigt den Ort des Marktes, die Kamera folgt Emmi Straube über den Markt und zeigt so das Leben in Berlin in der direkten Nachkriegszeit. Diese zweite Marktszene spielt im Sommer, aber wieder sind die Farben gedeckt. Bunte, auffällige Farbtupfer, die durch Kleidung oder Blumen hätten eingestreut werden können, gibt es nicht.

Der Schwarzmarkt gibt dem Zuschauer einen Einblick in die Nachkriegszeit in Berlin. Das Leben in den Trümmern ohne die für den heutigen Zuschauer gewohnte Infrastruktur von Supermärkten und spezialisierten Einzelhandelsläden wird in diesen kurzen Szenen sehr verdichtet dargestellt. Kleine Unterschiede in den beiden Schwarzmarkt-Szenen vermitteln eine "Das Leben geht weiter"-Stimmung: Während in der ersten Szene noch kein alliierter Soldat auf dem Markt zu sehen ist, spazieren in der zweiten Szene mehrere – vermutlich US-amerikanische – Soldaten, unter ihnen Lt. David Wills, umher und bestaunen das vielfältige Angebot. Der Markt hat hier schon mehr den Charakter eines Flohmarktes als den eines Schwarzmarktes. Die Ware wird professioneller präsentiert als in der ersten Szene. Die Menschen wirken weniger gehetzt und ernst, obwohl in beiden Szenen kein lachendes Gesicht zu sehen ist. Die einzige Ausnahme ist Lt. Wills als er das Tandem entdeckt [1:08:07ff.].

Auf die generelle Bedeutung der Schwarzmärkte für das alltägliche Überleben in der direkten Nachkriegszeit wurde oben schon hingewiesen. Die Unterschiede zwischen den beiden Schwarzmarktszenen zeigen, wie sich die Bevölkerung mit den neuen Leben arrangiert hat. Es wird auch gezeigt, dass die alliierten Soldaten am alltäglichen Leben teilnehmen und dass sie Kontakt zur deutschen Bevölkerung haben. Die Schwarzmarktszenen sind notwendig, um den Film besser in die dargestellte Zeit einordnen zu können. Da die Handlung zu einem sehr großen Teil im Büro des Majors spielt, sind Szenen, die das Leben außerhalb dieses geschlossenen Raumes zeigen, von großer Wichtigkeit. Durch diese Szenen wird dem Zuschauer immer wieder deutlich vor Augen geführt, wie nah die Vergangenheit ist, über die im Büro gesprochen wird. Daher sind die Szenen auch verhältnismäßig lang. Die Kamerafahrten geben dem Zuschauer darüber hinaus einen besseren Einblick in die damalige Realität.

Einen anderen Blick auf die zeitgenössische Realität geben beiden die Szenen im US-Jazz-Club [0:48:07ff und 1:25:50ff.] preis. Sie stehen dem bis dahin gezeigten damaligen Leben in zweierlei

²⁸⁴ Der Violinist ist Helmut Rode, den der Zuschauer zu diesen Zeitpunkt aber noch nicht kennt und daher die Anspielung nicht versteht: neben dem musizierende Rode steht ein Plakat, auf dem Wort "Friede" geschrieben ist [0:13:20].

Weise kontrastreich gegenüber: Es wird nicht nur auf musikalischer Ebene ein krasser Gegensatz zur vorhergehenden Szene erzeugt (Klassik vs. Jazz), sondern es wird auch eine völlig andere Facette des Lebens im Nachkriegs-Berlin gezeigt.²⁸⁵ Dieses Leben ist durch Vergnügen gekennzeichnet: Soldaten und Zivilisten tanzen zu Jazzmusik, es wird gelacht, Billard gespielt, an der Theke werden verschiedenste Getränke angeboten. Die erste dieser beiden Szenen im Jazz-Club beginnt mit einer nahen Einstellung auf die Sängerin bevor die Kamera über die Tanzfläche schwenkt und die Tanzenden zeigt, während im Hintergrund der Billardtisch und die Theke zu sehen sind. Erst dann wird näher in die Menge gefahren und Lt. Wills und Emmi Straube werden auf der Tanzfläche gezeigt. Der Mangel, der durch die Schwarzmarktszenen implizit angesprochen wurde, herrscht hier nicht.²⁸⁶ Auffällig sind insbesondere die zivil gekleideten Frauen (und einige wenige Männer). Sie legen die Vermutung nahe, dass das Fraternisierungsverbot von den US-Soldaten nicht ganz so ernst genommen worden ist, wie es gewünscht wurde.

Diese Seite der Realität gehört genauso zum Leben in der Zeit nach 1945 wie die der Schwarzmärkte. Daran zu erinnern ist Aufgabe der Szenen im Jazz-Club. Hier wird insbesondere die neue von den Amerikanern importierte Lebensweise porträtiert: Die damals neue, moderne Jazz-Musik steht hier stellvertretend für all die Änderungen, die die Amerikanisierung der Bevölkerung mit sich brachte.

3.2.3.1.5. Bildgestaltung: Linienführung und Figuren-(Objekt-)Anordnung

Die Bildgestaltung kann dem Bild eine zusätzliche Konnotation auf der visuellen Ebene mitgeben. Sehr interessant ist in dieser Hinsicht die Bildgestaltung und Kameraeinstellung in der Szene direkt nach Rodes Entlarvung: Arnold fordert Rode auf, ihm alles zu erzählen, nachdem dieser sich von dem ersten Schrecken und einem nachfolgenden Brechanfall erholt hat [0:54:58ff.]. Es folgt eine Kameraeinstellung, die Rode und Arnold zeigt. Rode sitzt auf einer Kiste auf dem Steg, Arnold steht vor ihm, seitlich angelehnt an ein Geländer. Beide sind von der Seite zu sehen. Bildbestimmend ist die Diagonale, die von Rode zu Arnold, also von links unten nach rechts oben aufsteigt. Sie wird von einer Statue unterstützt, die hinter ihnen im Wasser steht. Diese Statue trägt einen Heiligenschein und hat die rechte Hand wie zum Erteilen eines Segens erhoben. Durch diese

285 Der Kontrast wird auch mit einem filmtechnischem Mittel aufgebaut: Mit Hilfe eines harten Schnitts wird von der Ruine, in der das Schubert-Konzert stattgefunden hat, in den US-Club gewechselt. Dieser Schnitt kommt einem Kulturschock gleich und visualisiert äußerst treffend den Unterschied zwischen der klassischen und der modernen Musik. Nicht nur die Orte, an denen die Musik ertönt, auch die Art und Weise wie der Musik begegnet wird ist völlig anders.

286 Auch die Sequenz, in der Major Arnold im sowjetrussischen Quartier von Oberst Dymshitz zu einem Essen eingeladen worden ist, zeigt keinen Mangel an Lebensmitteln, sondern das Gegenteil: der Tisch ist reich gedeckt und obwohl die Beiden ihr Mahl beendet haben, sind die Schüsseln auf dem Tisch noch reichlich gefüllt, vgl. Filmminute 1:00:45ff.

Statue ähnelt die Situation mehr einer Beichte mit anschließender Vergebung als einem politischen Geständnis.

Ein ähnlicher Bildaufbau mit einer vergleichbaren Linienführung ist in der folgenden Einstellung zu sehen [0:55:21ff.]:²⁸⁷ die Kamera hat gegenüber der vorherigen Szene einen "Schritt" um ca. 30° nach rechts gemacht. Rode sitzt in sich zusammengesunken fast frontal zum Publikum auf einer Kiste, Arnold steht rechts vor ihm, mit dem Rücken zur Kamera. Beide halten ihren Kopf gesenkt: Arnold schaut nach unten zu Rode; Rode schaut auf den Boden. Wie anders sich aber diese Szene entwickelt wird in dem Moment deutlich, in dem Rode anfängt sich und sein Tun zu verteidigen: Er schüttelt erst langsam, dann schneller den Kopf, hebt ihn hoch, streckt dabei den Rücken durch und steht schließlich auf [0:55:23 – 0:55:30]. Er bäumt sich so zu sagen vor Major Arnold auf. Während seiner Bewegung wird auch seine Stimme immer lauter bis er Arnold regelrecht anschreit: "Das wissen Sie nicht." Rode formuliert hier den Vorwurf, dass die Alliierten die Entscheidungen und Kompromisse, die das Überleben in einem totalitären Staat sicherten, nicht nachvollziehen können. Der Bildaufbau verbindet diese beiden Szenen miteinander und symbolisiert die doppelte Bedeutung der Alliierten für die Deutschen, insbesondere in Bezug auf die Entnazifizierung: Auf der einen Seite sind sie eine Art Beichtvater, dem man vertrauensvoll alles vorbringen kann und der in der Lage ist zu vergeben, d.h. dem Entnazifizierungsgesuch statt zu geben. Auf der anderen Seite wird hier deutlich kritisch angemerkt, dass die Alliierten nicht wissen, wie es war in einem totalitären Staat zu leben und welche Kompromisse für das tägliche Überleben notwendig gewesen sind.

Wie kurz allerdings das Aufbäumen Rodes war, zeigt die nächste Szene: Er und Arnold sitzen in einem Ruderboot [0:56:02ff.], Rode hat die Riemen in der Hand. Die Kamera zeigt diese Einstellung in einer Totalen. Der See, die von einer sehr tief stehenden Sonne angestrahlten Bäume und das Zwitschern der Vögel im Hintergrund lassen auf eine harmonische Stimmung schließen. Die Worte Arnolds stehen dazu in scharfem Kontrast. Er klärt Rode darüber auf, was "Verfahrensabsprachen" sind und welche Möglichkeiten er, Arnold, habe, Rode das Leben zu erleichtern. Rodes vorsichtig vorgebrachten Bedenken wischt Arnold beiseite [0:56:02 – 0:56:37]. Eine zweifache Symbolik zeigt sich hier: Zum einen wird gezeigt, dass es Rode ist, der – bildlich gesprochen – bestimmt, wohin gerudert wird: Er allein entscheidet über den weiteren Verlauf seines Lebens. Andererseits wird hier deutlich, dass Major Arnold Rode schon eingebunden und damit "fest im Griff" hat. Rode arbeitet schon jetzt im wahrsten Sinne des Wortes für Arnold: Rode rudert,

²⁸⁷ Ein anderes Gespräch fällt durch seine außergewöhnliche Schuss-Gegenschuss-Sequenz mit einer besonderen Linienführung auf: die Szene nach der ersten Vernehmung Furtwänglers im Vorzimmer des Büros, in dem sich alle Beteiligten nochmals versammeln, Filmminute 0:41:25 – 0:43:33, vgl. dazu das Einstellungsprotokoll dieser Szene in Kapitel 8.3 im Anhang.

er verrichtet die Arbeit im Boot und vertaut es in der nächsten Szene am Steg. Rode hat – wieder – einen neuen Arbeitgeber.

Diese gesamte Sequenz verdeutlicht sehr pointiert die Stereotype des Kollaborateurs: Obwohl Rode gerade eben die Erfahrung gemacht hat, dass sich sein früherer Arbeitgeber Hinkel nicht an die Absprachen gehalten hat, ist er sehr schnell davon überzeugt, eine neue, ähnliche Absprache mit Major Arnold zu treffen. Rode steht hier stellvertretend für einen Typus von Mensch, der damals wie heute treffend als "Wendehals" benannt wird.

Die Szene, in der sich Major Arnold und Oberst Dymshitz das erste Mal treffen, ist besonders vom Aspekt der Figurenanordnung her interessant [0:21:31 – 0:22:52].²⁸⁸ Sie wird im Stil des continuity editings durch einen Establishing Shot eingeleitet, von dem aus in mehreren Einstellungen auf eine Gruppe Militärs geschnitten wird, zu denen Oberst Dymshitz tritt und sich vorstellt [0:21:40ff.]. Die Gruppe ordnet sich daraufhin neu an: Die fünf Personen bilden einen Halbkreis zur Kamera hin. Sie werden in halbnaher Einstellung gezeigt, in der alle Personen gleich groß und gleichberechtigt dargestellt sind. Trotzdem ist diese Konstellation nicht neutral. Oberst Dymshitz wendet sich direkt an Major Arnold und steht daher in den ersten Sekunden des Gesprächs mit dem Rücken zu den beiden Militärs zu seiner Linken. Erst danach dreht er sich um weitere 45° Grad [0:21:49], so dass er nun in der Mitte der fünf Personen steht und frontal zur Kamera blickt. Oberst Dymshitz hat jetzt die zentrale Position in dieser Runde inne. Die Aufmerksamkeit aller Anwesenden ist auf ihn gerichtet: Die Köpfe der vier Militärs sind ihm zugewandt.²⁸⁹

Während Dymshitz seine zentralen Fragen formuliert, kommt die Kamera immer näher auf ihn zu [0:22:00 – 0:22:19]. Aus dem Quintett wird ein Trio. Dymshitz steht weiterhin in der Mitte. Durch seine Körperhaltung zeigt er, wen er für seinen wichtigsten Ansprechpartner hält: Major Arnold zu seiner Rechten und nicht den ranghöheren Oberst zu seiner Linken. Außerdem spricht er Major Arnold direkt an: "Und ich brauche Ihre Hilfe, Major!" [0:22:18]. Unterstrichen wird sein Anliegen durch eine Handbewegung zum Major hin und seinem kumpelhaften Lachen. Der folgende Hinweis des US-amerikanischen Oberst auf die bestehende Hierarchie [0:22:19] wird von Dymshitz mit einem "Ich rede doch gerade mit Ihnen darüber." vom Tisch gewischt. Diese Aussage unterstreicht den Charakter Dymshitz und gibt einen Vorgeschmack auf seine späteren Ausführungen zum Funktionieren eines totalitären Systems: Es ist häufig effektiver hierarchische Ordnungen zu unterlaufen und zu versuchen, auf direktem Wege unter Einbeziehung von Beziehungen zum Ziel

288 Vgl. dazu das Einstellungsprotokoll dieser Szene in Kapitel 8.2 im Anhang.

289 Die zentrale Position von Dymshitz wird darüber hinaus durch die "Allee" der Bäume im Hintergrund betont: der Blick über Dymshitz Schulter hinweg geht zwischen den Bäumen durch über den See hinweg ins Unendliche hinein.

zu gelangen. Daher wendet sich Dymshitz wieder direkt an Major Arnold und bittet ihn – im Beisein eines ranghöheren Militärs! – darum, das Verfahren gegen Furtwängler einzustellen. Der Oberst kommt Arnold mit einer negativen Antwort zuvor. Dymshitz kontert mit dem alternativen Vorschlag, der von Arnold mit einem Lachen abgewiesen wird. Erst jetzt folgt ein Schnitt [0:22:41]: Dymshitz wiederholt sein Anliegen in halbgroßer Einstellung: "Aber ich hätte gern Furtwängler." Die Bewegungen seines Oberkörpers in dieser Einstellung betonen wie bemüht Dymshitz ist, jetzt auch den US-amerikanischen Oberst anzusprechen: Er dreht sich abwechselnd und gleichmäßig von links nach rechts. Nach diesen Äußerungen folgt ein Schnitt zurück auf die gesamte Gruppe. Es gibt jetzt eine weitere sechste Person, durch die sich die Position von Oberst Dymshitz innerhalb der Gruppe verändert: Er ist jetzt nicht mehr die zentrale Person, stattdessen spürt man eine gewisse Distanziertheit der Gruppe Dymshitz gegenüber [0:22:51 ff.].

Auffällig an diesem Gespräch ist, dass eigentlich nur Oberst Dymshitz redet. Major Arnold schweigt und sagt damit fast mehr als mit Worten. Sein Drehen und Winden, begleitet von einem teilweise lautlosem Lachen zeigt eindeutig, wie unangenehm ihm die Situation ist. Das Vorgehen von Dymshitz muss dem linientreuen Militär ungeheuerlich vorkommen, wird doch die Befehlshierarchie ganz eindeutig umgangen. Andererseits steckt Arnold in der Situation, dass auch er selbst außerhalb dieser Befehlshierarchie steht: er arbeitet direkt für General Wallace und umgeht damit ebenfalls seinen eigentlichen Vorgesetzten, den für Kultur und Kunst beauftragten Offizier, der ihm gegenüber steht.

Die Funktion dieses Gesprächs ist es, Oberst Dymshitz als eine gegensätzliche Persönlichkeit zu Major Arnold einzuführen, der völlig andere Methoden wählt, um an sein Ziel zu gelangen. Diese Methoden sind durch sein Umfeld, nämlich dem Leben und Agieren in einem totalitären System, geprägt. Der Aufbau dieser Szene zeigt, wie wichtig das Zusammenspiel von Kameraführung, Montage und Mise en scène (in diesem Fall der Positionierung und der ausgefeilten Bewegungen der Schauspieler) ist, um die Aussage einer Situation über das Offensichtliche hinaus sichtbar zu machen.

3.2.3.1.6. Darstellung der Zeit

Neben der Raum- und Bildgestaltung kommt der Mise en scène eine weitere Funktion zu: Sie zeigt das Vergehen von Zeit. Dieses geschieht, wie schon gesagt, vor allem durch Kleidung oder jahreszeitliche Accessoires in den Räumen selbst wie der kleine Weihnachtsbaum im Büro.

Der Film "Taking Sides" bedient sich darüber hinaus noch eines anderen Bildes: Im Foyer des Bürogebäudes steht ein Standbild. Dieses ist zu Beginn des Films eingemauert [0:09:24]. Es steht mit Baugerüsten umgeben in der Mitte des Foyers, die große geschwungene Treppe reicht

drumherum, so dass man es von allen Seiten bewundern könnte, wenn es nicht eingemauert wäre. In der nächsten Einstellung, die das Foyer und Treppenhaus zeigt, ist das Dach des "Hauses" schon abgedeckt worden und ein Reiterstandbild kommt zum Vorschein [0:29:01]. Arbeiter sind damit beschäftigt, das Mauerwerk abzutragen. Das ist eine Tätigkeit, die aufgrund des überall herrschenden Aufbaus befremdlich wirkt. Der erzielte Fortschritt, der wiederum in der nächstfolgenden Einstellung der Eingangshalle zu sehen ist [1:09:35], gibt die Gewissheit, dass das Standbild nicht eingemauert, sondern freigelegt wird. Als Furtwängler nach der dritten Vernehmung das Büro des Majors verlässt und zur Treppe geht, wird das fertig freigelegte barocke Reiterstandbild²⁹⁰ in seiner ganzen Pracht präsentiert [1:39:01ff.].

Dieser Vorgang verdeutlicht die Zeit, die zwischen den einzelnen Vernehmungen vergeht. Die Zeitspanne der Untersuchung des Falles Furtwängler ist nicht so sehr an den "normalen" Zeitzeichen wie der jahreszeitlich entsprechenden Kleidung abzulesen, sondern vor allem am Fortschritt der Freilegung dieses Reiterstandbilds und der damit einhergehenden Restaurierung der gesamten Eingangshalle. Zusammen mit dem aus dem Off gesprochenen Kommentar über die weiteren Karrieren Furtwänglers und Karajans ist das Reiterstandbild als Symbol für die Rückbesinnung auf die alten, traditionellen konservativen Werte zu interpretieren: Die zwölf Jahre Nationalsozialismus sind vorüber, der Wiederaufbau beginnt mit einer Art Vergessen oder Verschweigen und will an eine Zeit davor anknüpfen, als "die Welt noch in Ordnung war" und "Deutschland etwas in dieser Welt galt", um zwei gängige Klischees zu zitieren.

3.2.3.1.7. Schauspieler

Ein weiteres Element der *Mise en scène* sind die Schauspieler selbst bzw. die Art und Weise wie sie die von ihnen dargestellten Personen verkörpern. Ein dialoglastiger Film konzentriert sich stark auf die handelnden Personen des Films. Sie stehen im Mittelpunkt der Filmhandlung. Je nach Einstellungsgröße der Kamera ist die Gestik und Mimik der Schauspieler für den Zuschauer sichtbar bzw. unsichtbar.

²⁹⁰ Die barocke Reiterstatue steht auch heute noch im Großen Kuppelsaal des Bode-Museums in Berlin, dem Drehort der Treppenhauszenen im Gebäude von Major Arnolds Büro. Sie zeigt eine galvanische Kopie von Andreas Schlüters (1664 – 1740) Reiterstandbild des "Großen Kurfürstens" Friedrich Wilhelm I. (1620 – 1688), Kurfürst von Brandenburg und Herzog von Preußen. Diese Statue wurde 1904 von der WMF gefertigt. Kurfürst Friedrich wird hier als Feldherr dargestellt, der kerzengerade, stolz und gewissermaßen herrisch auf seinem Pferd sitzt. Das Reiterstandbild wurde von Johann Jacobi gegossen. Das Original stand einst auf der Langen Brücke vor dem Berliner Stadtschloss, im 2. Weltkrieg versank es im Tegeler See. Nach dem Krieg kam das Reiterstandbild auf den Ehrenhof des Schlosses Charlottenhof, wo es bis heute zu sehen ist. Der Originalsockel wurde aus konservatorischen Gründen nach einer ausgiebigen Restaurierung im Bode-Museum aufgestellt. Das heißt, die Originalbronzestatue steht vor Schloss auf einem als Kopie geschaffenen Sockel, der von den Originalskulpturen der Sklaven begleitet wird. Im Bode-Museum steht eine Kopie des Reiterstandbildes mit dem Originalsockel und ohne Sklaven. Zur Generalsanierung des Bode-Museums wurde das Standbild im Haus, samt Sockel restauriert. Die Informationen stammen von Janet Kempf, Besucher-Dienste der Staatlichen Museen zu Berlin, Mail an die Autorin am 10.02.2009.

Hingewiesen werden soll in diesem Zusammenhang exemplarisch auf die Bewegung der Hände.²⁹¹ Von einem Dirigenten, dessen Handwerk vor allem mit Hilfe der Hände ausgeübt wird, erwartet man, dass er auch im Gespräch seine Hände benutzt, um seine Aussagen zu unterstreichen. Gerade dieses passiert aber nicht. Im Gegenteil: Es ist auffällig wie wenig Furtwängler seine Hände während der Gespräche einsetzt. Die anderen Protagonisten, allen voran Major Arnold, reden dagegen sehr ausgiebig mit ihren Händen.²⁹² Selbst in Groß Einstellungen sieht man Major Arnolds Hände gestikulierend durch das Bild fahren [z.B. 00:33:37]. Major Arnold ist also derjenige, der das Geschehen "dirigiert". Er ist die Schlüsselfigur, die darüber entscheidet, ob und wann die Vernehmungen fortgeführt werden, welche Fragen gestellt werden etc. Furtwängler dagegen ist seines Ausdrucksmittels beraubt. Er versteht die materiellen Argumente Arnolds nicht, die gegen ihn vorgebracht werden. Daher liegen seine Hände ruhig in seinem Schoß.

Auch die Mimik der einzelnen Personen ist häufig zu sehen, hier hilft vor allem die Kameraführung, die die Personen gerade während der Vernehmungen in Groß Einstellungen zeigt. Besonders durch die Zwischenschnitte auf die zuhörenden Personen während der Vernehmungen werden deren Reaktionen auf das Gesagte zeitgleich demonstriert. So lassen sich z.B. Unverständnis, aber auch Verständnis für die Aussagen der Musiker bzw. Furtwänglers aus den Gesichtern der Handelnden herauslesen.²⁹³ Als während des zweiten Verhörs Arnold auf Furtwänglers Privatleben [1:19:56ff.], insbesondere auf seine Affären und die Rolle seiner Sekretärin zu sprechen kommt, wird Emmi Straube eingeblendet [1:20:47 – 1:20:48]. Sie schaut von ihrer Mitschrift auf, hebt eine Augenbraue und schaut äußerst kritisch und fragend zu Major Arnold hoch. Ihr Blick lässt erkennen, dass sie keinerlei Verständnis für diese Art von Fragen hat.

Gerade die Möglichkeit, Mimik und Gestik der handelnden Personen deutlich erkennen zu können, ist in einem Film, dessen Handlung vor allem in der Darstellung von Vernehmungen beruht, von herausragender Bedeutung. Die gesprochenen Worte sind nur ein Teil der Vernehmungen. Gestik und Mimik unterstreichen die Worte und zeigen Emotionen und Reaktionen sowohl beim Sprecher als auch beim Zuhörer. Mimik und Gestik können spontan sein, aber auch

291 Hände bzw. ein Handschlag rahmen darüber hinaus die Handlung des Films ein: zu Beginn des Films gibt Furtwängler NS-Reichsminister Speer die Hand [0:04:14ff.], am Ende in der nachgeschalteten dokumentarischen Sequenz NS-Reichsminister Goebbels [1:40:44ff.].

292 Emmi Straube beispielsweise hält sich die Ohren zu als Major Arnold zu rüden Verhörmethoden greift, die sie an ihre eigenen Verhöre durch die Gestapo erinnern [0:37:49ff.].

293 Ein anderes Beispiel ist diese Szene: Arnold spricht die Privilegien an, die Furtwängler angeboten worden sind [1:20:56 – 1:21:00]. Er zieht daraus den Schluss, dass Furtwänglers Bedürfnis nach Sicherheit, also nach dem Erhalten dessen, was er erreicht hat, größer war als sein Bestreben, dem NS-Regime nicht zu dienen und dass er deswegen in Deutschland geblieben sei [1:21:01 – 1:21:15]. Noch während Arnolds letzten Worten wird auf Furtwängler geschnitten und gezeigt, wie dieser sprach- und regungslos da sitzt [1:21:11 – 1:21:14]. Danach erfolgt ein Schnitt auf eine ebenso sprachlose Emmi Straube [1:21:14 – 1:21:15]. Hier zeigt die Kameraeinstellung sehr gut die Mimik Furtwänglers und Emmi Straubes.

ein Teil einer verfolgten Strategie. Dieses herauszufinden ist Aufgabe der Zuschauer, daher müssen sie in der Lage sein, die Schauspieler und ihre Gesichter präzise sehen zu können.

3.2.3.2. Kameratechniken

Unter Kameratechniken werden diejenigen filmischen Mittel verstanden, die mit Hilfe der Kamera durchgeführt werden. Neben der Wahl der Einstellungsgröße sind es Schärfe, Kameraperspektive und -bewegungen. Durch diese Techniken "spricht" die Kamera mit den Zuschauern. Sie zeigt das Geschehen so, wie es die Zuschauer sehen sollen und nimmt dabei eher wenig Rücksicht darauf, wie ein Ereignis in der Realität sichtbar ist.

3.2.3.2.1. Einstellungsgrößen

Im Allgemeinen wird in der Analyse der Einstellungsgrößen, die Menschen aus der Nähe zeigen, nur zwischen Nah- und Großaufnahmen unterschieden.²⁹⁴ Da Szabó bei der Gestaltung der Figuren intensiv mit Nah- und Großeinstellungen arbeitet, scheint es in diesem Fall sinnvoll, eine zusätzliche Kategorie einzufügen, die – in Anlehnung an die schon bestehenden Begriffe – "halbgroß" genannt wird.

Nahe Einstellungen zeigen eine Person vom Oberkörper an aufwärts, d.h. ein uniformierter Mann wäre im Stehen ab der Höhe der Ellenbogen zu sehen. Die Person hat einen gewissen Abstand zum Zuschauer, er ist ihr zwar nahe, wahrt aber noch ihre Intimsphäre. Gestik und Mimik des Gesichts sind nicht präzise zu erkennen. Die Körpersprache ist dagegen sehr gut zu sehen, vor allem der Einsatz von Armen und Händen. Die nahe Einstellung wird bevorzugt für Gespräche eingesetzt.

Großaufnahmen konzentrieren den Blick der Zuschauer auf den Kopf der handelnden Person. Die Mimik ist sehr gut zu erkennen; es ist möglich, intime oder geheime Gedanken auf dem Gesicht des Darstellers zu lesen. Szabó selbst sieht wie schon Béla Balázs²⁹⁵ in der Großaufnahme den entscheidenden Unterschied zwischen Film und anderen Künsten:²⁹⁶

"Was aber ist ein Film? Etwas, das wir nur in bewegten Bildern ausdrücken können. Viele sprechen von Montage oder Dramaturgie, aber ich persönlich finde, daß es nur eine einzige Sache ist, die den Film von anderen Künsten unterscheidet, und das ist die Großaufnahme, ein lebendiges Gesicht in Bewegung, mit Emotionen, die in diesem Augenblick geboren werden, die sich verändern: wie aus Liebe Eifersucht wird oder aus Depression Beruhigung – also kein Porträt, wie beim Rembrandt, sondern Gedanken und Gefühle, die sich vor unseren Augen bewegen. Aus diesem Grunde ist bei mir technisch die Großaufnahme so wichtig und künstlerisch die Schauspieler. Solche Großaufnahmen

294 Vgl. z.B. *Hickethier, 2001, 59* oder *Kamp / Rüssel, 1998, 14*.

295 So sagt *Balázs, 1924 (2004, 220f.)* u.a., dass die Großaufnahme "die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt" sei; und: "Die Großaufnahme eines Gesichtes [...] muß ein lyrischer Extrakt des ganzen Dramas sein."

296 Vgl. dazu auch die Aussagen Szabós bei *Sandner, 2002a, Tesche, 2002, Wiehler, 2000*, in der *Pressemappe der New Yorker Films, o.J., 4* und im Interview mit Boehm (*Haubenschild, 2004, Filmminute 0:28:16ff.*).

finden Sie bei Ingmar Bergmann, aber auch bei John Cassavetes und vielen anderen Filmemachern, deren Leidenschaft es ist, Menschen zu zeigen. Und das ist es auch, was mich reizt. Seitdem ich in diese Richtung gegangen bin, ist es meine einzige Regieambition, Emotionen und Gedanken, die ganz plötzlich entstehen, auf der Leinwand sichtbar zu machen. Deshalb finden Sie in meinen Filmen lange Großaufnahmen. Dabei entsteht eine Intimität, die Sie im Leben fast nie erreichen. Sie können dem Menschen, mit dem Sie leben, nicht so nah sein, wie jemandem, der auf der Leinwand in einer Großaufnahme gezeigt wird. Es ist möglich, daß Sie so nah sind, aber dann sehen Sie einen Menschen unscharf, sie sehen die Augen nicht und sie sehen die Geheimnisse nicht. Wenn ich Regie führe, konzentriere ich mich auf die Gesichter." [Theiß, 2003, 325 – 326]

Diese intensive Konzentration auf die Gesichter der Protagonisten und ihre Veränderungen hat Szabó in einem anderen Zusammenhang als das fundamentale Werkzeug der menschlichen Kommunikation genannt.²⁹⁷ Gerade im Zeitalter der visuellen Kommunikation sei es wichtig, die Mimik einerseits richtig interpretieren, andererseits richtig einsetzen zu können. Es sei auffällig, wie viele Aussagen nicht durch die Gesichter der Sprechenden unterstützt würden und sich somit als Lüge offenbarten.²⁹⁸ Gerade deshalb habe er den Film "Taking Sides" im Stil eines Kammerspiels gemacht, so habe er nur auf die Gesichter und die sich darin spiegelnden Emotionen achten müssen, denn:

"Das menschliche Gesicht ist die schönste Landschaft, darin kann man innere Kämpfe lesen wie in einem Buch." [Szabó in Köhler, 2002]

Bei den Großaufnahmen muss man in diesem Film zwischen zwei Varianten unterscheiden: Zum einen wird nur der Kopf der Person gezeigt, der teilweise sogar am oberen Bildrand abgeschnitten wird ("groß"). Am unteren Bildrand sind keine Schultern zu sehen, sondern nur der Hals mit dem obersten Rand des Hemd- bzw. Jackettkragens. Bei der anderen Variante ("halbgroß") werden die Personen von der Schulterlinie an aufwärts gezeigt, der Kopf ist am oberen Bildrand nicht abgeschnitten. Die Schulterklappen der Uniformen, Krawattenknoten und Revers sind zu sehen, teilweise auch der obere Knopf des Jacketts.

Beim genaueren Hinsehen ist diese Unterscheidung von Szabó und seinem Kameramann Koltai sehr bewusst eingesetzt worden und sollte daher auch in der Analyse beachtet werden.²⁹⁹ Auffällig ist, dass die Großeinstellung, wie sie hier definiert worden ist, selten verwendet wird. Sie bringt Zuschauer und Schauspieler sehr nah zusammen und offenbart jede noch so kleine Regung im Gesicht der Schauspieler. Eingesetzt wird die Großaufnahme insbesondere dann, wenn es zu einem kritischen Punkt im Dialog oder bei der Befragung kommt. Die Nähe zwischen den Zuschauern und dem Geschehen auf der Leinwand wird intensiviert. Die Kamera nähert sich noch einige wenige

297 "fundamental tool", Szabó in *Jackson*, 2003, 347.

298 Vgl. Szabó in *Jackson*, 2003, 349, vgl. hierzu auch die Aussagen Szabós in einem Interview der Zeitschrift *Kinofenster* (Köhler, 2002) und bei *Wiehler*, 2000.

299 *Theiß*, 2003, 268f. (und an anderen Stellen) differenziert hier nicht, daher wirkt ihre Analyse der filmischen Mittel und die darauf folgenden Interpretationen z.T. falsch.

Zentimeter mehr dem Geschehen und sorgt so dafür, dass der Zuschauer keinen Ausweg findet: Er wird in das Geschehen involviert, er steht nicht mehr außen vor und kann sich nicht mehr auf einen neutralen Beobachterposten zurückziehen. Dagegen wird die halbgroße Einstellung wesentlich häufiger eingesetzt. Sie ist – zusammen mit der nahen Einstellungsgröße – die Standardeinstellung für Aufnahmen einzelner Personen während eines Dialoges.

Diese eindringliche Nähe wird in den Vernehmungen der Musiker vorsichtig eingeführt,³⁰⁰ vor allem in der Vernehmung des Paukisten Schlee wird dieses Vorgehen deutlich.³⁰¹ Schlee versucht, Arnold die Genialität Furtwänglers durch eine Erzählung zu vermitteln. Während seines Monologs fährt die Kamera auf Schlee zu, bis er schließlich alleine im Bild zu sehen ist [0:19:07 – 0:19:54]. Nach einigen Zwischenschnitten auf Emmi Straube und den Major setzt die Kamera die Annäherung an Schlee weiter fort: Aus der nahen Einstellung wird erst eine halbgroße Einstellung [0:19:58] und dann eine Großaufnahme [0:20:04]. Parallel zur Vergrößerung der Einstellung auf Schlee wird auch Major Arnold in einer größeren Einstellung gezeigt [groß 0:20:01]. Die Situation kulminiert in der Frage Arnolds nach der Ähnlichkeit der "Magie" in den Augen Furtwänglers und Hitlers. Diesen Vergleich kann der Musiker Schlee nicht nachvollziehen. Statt einer Antwort Schlees werden er und Major Arnold abwechselnd in Großaufnahmen gezeigt [0:20:00 – 0:20:11]. Es folgt ein Re-Establishing Shot, bevor auf die nächste Szene geschnitten wird.

Durch die Einstellungsgröße "halbgroß" wird genau gezeigt, wann die wirklich interessanten Punkte zur Sprache kommen. Es geht nicht um die bekannten Fakten, sondern darum, wie das Verhalten Furtwänglers zu deuten ist, welchen Einfluss Furtwängler in Deutschland und anderswo auf sein Publikum hatte, wie er als berühmter Dirigent wahrgenommen wurde und inwiefern er sich dadurch schuldig gemacht hat.³⁰²

Deutlich wird dieses Herantasten der Kamera an die Personen auch während der Vernehmungen Furtwänglers:³⁰³ Je eindringlicher die Fragen Arnolds werden, umso größer werden sowohl Furtwängler als auch Arnold gezeigt. Die große Einstellung wird dabei zum Teil über längere Zeit gehalten, bevor die Kamera den Zuschauern wieder etwas mehr Abstand zum Geschehen gewährt.

300 Bei Rudolf Werner, der erste vorgeladene Musiker, wird diese Einstellungsgröße nur einmal genutzt: um seine Reaktion auf Arnolds Frage zu zeigen, ob er es wirklich für mutig hält, dass Furtwängler den Hitlergruß nicht ausgeführt, aber ein Konzert zu Hitlers Geburtstag gegeben habe [0:17:17]. Im Vergleich zur vorherigen Einstellungsgröße ist die Kamera etwas näher gekommen. Der Schlipsknoten ist nicht mehr zu sehen, sondern nur noch der Hemdkragen und die Schultern. Parallel zu Werner nähert sich die Kamera auch Major Arnold. Diese großen Einstellungen stehen im Gegensatz zu den nahen Einstellungen zu Beginn der Vernehmung. Im Laufe des Gesprächs werden aus den Mehr-Personen-Shots immer häufiger Aufnahmen von einzelnen Personen eingefügt bis man die typische Schnittfolge eines Schuss-Gegenschuss-Prinzips erhält. Darüber hinaus werden die Personen in einer immer größeren Einstellung gezeigt. In dem Maße wie das Gespräch intensiver wird, rückt der Zuschauer näher an die Handelnden heran.

301 Vgl. dazu das Einstellungsprotokoll dieser Szene in Kapitel 8.1 in Anhang.

302 Vgl. dazu die Ausführungen Szabós im Interview mit *Theiß*, 2003, 345f.

303 Vgl. hierzu auch den Aufbau der zweiten Vernehmung Furtwänglers [Filmminute 1:10:48 bis 1:22:26]. Der erste Teil bis Filmminute 1:13:59 findet sich als Einstellungsprotokoll in Kapitel 8.8 im Anhang.

Häufig geht ein solcher Wechsel einher mit dem Wechsel des Themas. Sind die Fragen oder Antworten faktenorientiert bzw. werden Vermutungen geäußert, bleibt die Kamera etwas weiter weg und lässt den ganzen Körper des Redenden sprechen. Feine Gesichtszüge und kleinste Regungen sind hier kaum noch zu erkennen und werden häufig durch größere Armbewegungen vor dem Körper verdeckt. Diese Art der Schnittfolge wiederholt sich prinzipiell in der gesamten Auseinandersetzung zwischen Major Arnold und Wilhelm Furtwängler. Die Unterscheidung zwischen großen und halbgroßen Einstellungsgrößen ermöglicht eine präzise Bestimmung der entscheidenden Argumente in den Vernehmungen, auch ohne den Ton zu hören. Die Analyse der Einstellungsgrößen hat gezeigt, dass die Argumentation auch visuell unterstützt wird.

Die nahen Einstellungen ermöglichen es, Major Arnolds "schauspielerische" Qualitäten zu zeigen. Seine ausschweifenden Gesten kämen durch eine große Einstellungsgröße nicht zum Ausdruck.³⁰⁴ Diese sind erst dann zu sehen, wenn sich die Kamera zurückzieht und einen größeren Blickwinkel erlaubt, wie z.B. in der Szene, in der Arnold auf den Kritiker Edwin von der Nüll zu sprechen kommt [1:15:06]. Arnold wird in naher Einstellung gezeigt. Er legt demonstrativ seine Beine auf den Schreibtisch, um zu zeigen wie eindeutig hier für ihn die Sachlage ist: Eine Frage von Formalitäten, die ihn eher langweilen.³⁰⁵ Diese Szene zeigt, wie bewusst und pointiert Major Arnold seine Bewegungen einsetzt. Er weiß um die Wirkung solcher Gesten.³⁰⁶

Im Unterschied zu den großen bzw. halbgroßen Einstellungsgrößen ist ein Mensch in einer nahen Einstellung ungefähr ab Mitte des Oberkörpers zu sehen. Wie am Beispiel Major Arnolds gezeigt wurde, ermöglicht diese Einstellungsgröße einen besseren Blick auf die Gestik der jeweiligen Person. Daher wird diese Einstellungsgröße viel häufiger in Situationen eingesetzt, in denen die Sprache durch Aktionen bereichert wird, um so eine stärkere Wirkung des Arguments zu erreichen.

Wie schnell sich die Einstellungsgröße und damit die Distanz zwischen Zuschauer und handelnde Personen verändert zeigen diejenigen Szenen, in denen sich Major Arnold im Büro bewegt. Hier sind zwei Arten von Bewegungen zu unterscheiden. Zum einen sind es Bewegungen, die sich aufgrund der Situation zwangsläufig ergeben, z.B. wenn jemand das Büro betritt und den Raum durchqueren muss, um zu seinem Schreibtisch zu gelangen. Zum anderen sind es Bewegungen Arnolds während der Vernehmungen: Er steht auf, geht mal so, mal anders um den Schreibtisch

304 Vielfach sieht man zwar in den Großaufnahmen eine Hand durch das Bild sausen oder erahnt Handbewegungen am unteren Bildrand, wirklich sehen kann man diese aber in der großen Einstellungsgröße nicht, vgl. z.B. Filmminute 1:14:27 – 1:14:47.

305 Furtwänglers absolutes Unverständnis des Zusammenhangs wird wiederum durch Großeinstellungen im jeweiligen Gegenschuss gezeigt.

306 Oder auch das Imitieren eines möglichen Telefonats Furtwänglers mit Hitler [0:37:35ff.]. Arnold spekuliert auf die provozierende Wirkung solcher Gesten auf Furtwängler.

herum, setzt sich auf den zweiten Stuhl oder auf die Tischkante oder lehnt sich an das Fensterbrett.³⁰⁷ Auf diese Weise variiert er seine eigene Distanz zu Furtwängler.³⁰⁸ All dieses ist nicht notwendig für den Fortgang der Handlung, sondern dient allein zur Unterstützung Arnolds in seiner Argumentation und seinem Auftreten als Ankläger.³⁰⁹ Er visualisiert seine Meinung durch sein gestenreiches Reden – für Furtwängler und für die Zuschauer, z.B. im zweiten Verhör, wenn er das Einflüstern Görings und Goebbels mit einer Hand am Mund simuliert [1:18:16ff.].

Der Wechsel der Einstellungsgröße wirkt gerade in der zweiten Vernehmung Furtwänglers [1:10:48ff.] wie eine kleine Pause zwischen zwei Angriffen. Die Zuschauer haben einen Moment lang Zeit durchzuatmen, sich der neuen Situation bewusst zu werden und die Argumente zu verarbeiten. Diese Wechsel zeigen auch wie unterschiedlich mit den verschiedenen Distanzen zwischen Furtwängler, Major Arnold und den Zuschauern umgegangen wird. Die Distanz zwischen Zuschauer und Protagonisten ist nicht immer dieselbe wie die zwischen den Protagonisten selbst. Dies zeigt einmal mehr wie die Kamera in der Lage ist, mit den Zuschauern zu kommunizieren. Durch den Wechsel der Einstellungsgröße und damit der Distanz zwischen den einzelnen Akteuren und den Zuschauern werden wichtige Aspekte in der Vernehmung hervorgehoben.

Außerdem wird auf diese Weise mehr Bewegung in die eigentlich recht statische Situation der Vernehmungen gebracht: Der Zuschauer wechselt mit Hilfe der Kamera seine Position als unsichtbarer Beobachter und kommt mal dem einen, mal dem anderen Darsteller näher, um ihn besser beobachten zu können. Die Bewegung der Kamera und die Schnittfolge bestimmen dabei, was der Zuschauer sieht.

Eine andere, weitaus weniger auffallende Bewegung ist die des sich Vorbeugens während der Diskussion. Durch diese minimale Bewegung kann aus der halbgroßen Einstellung schnell eine große Einstellung werden, deren empfundene Nähe besonders beim Zuschauer sehr viel intensiver ist, weil die jeweilige Person auch ihm entgegen zu kommen scheint.

Bei der Person Major Arnold wird von dieser Art des Einstellungswechsels relativ häufig Gebrauch gemacht. In der ersten Vernehmung Furtwänglers beispielsweise lehnt er sich aus einer

307 Alle anderen Protagonisten bleiben bis auf wenige Ausnahmen während der Vernehmungen permanent sitzen. Die Ausnahmen sind Paukist Schlee, der aufsteht und sich vor Emmi Straube verbeugt als er sie erkennt [0:17:25ff.]; Emmi steht auf und holt ein Glas Wasser für Furtwängler, aber nur, weil sie den Befehl erhalten hat, dies zu tun [0:35:57ff.]; Furtwängler steht auf, als Arnold Herbert von Karajan ins Spiel bringt [1:17:08ff.]; Lt. Wills steht in der dritten Vernehmung Furtwänglers auf, als er so zu sagen dessen Verteidigung übernimmt [1:29:40ff.].

308 So geht Arnold beispielsweise in der zweiten Vernehmung Furtwänglers um den Schreibtisch herum und setzt sich auf die vordere Tischkante, als er über das Privatleben Furtwänglers zu reden beginnt [1:20:07ff.]. Furtwängler wirkt, als ob er in einer Falle sitzt: klein, in sich zusammengebrochen, schutzlos. Furtwängler wird von Arnold nicht nur verbal, sondern auch physisch bedrängt. Nachdem Furtwängler zur Zufriedenheit Arnolds zugegeben hat, dass er uneheliche Kinder habe, steht Arnold wieder auf und geht zurück zu "seiner" Seite des Schreibtisches.

309 In dieser Beziehung hat der Film sehr viel Ähnlichkeit mit Gerichtsfilmern, in denen die Anwälte der jeweiligen Partei während der Ausführung ihrer Position im Gerichtssaal umher gehen und bewusst die eine oder andere Pause einlegen.

halbgroßen Einstellung in eine große Einstellung vor [0:38:49ff.]. Während dieser Bewegung zieht sich die Kamera ein wenig zurück, um Arnold nicht zu groß werden zu lassen. Allein die Vorwärtsbewegung erhöht das Gefühl von intensiver, fast unerträglicher Nähe. Dem Zuschauer wird auf diese Weise bewusst, dass etwas sehr Wichtiges passieren wird: Der Major wiederholt ungläubig die Aussage Furtwänglers, dass er einen Brief an Goebbels geschrieben habe, in dem er sich über den Verfall des musikalischen Niveaus aufgrund der Rassenpolitik beklagt habe. Durch diese Wiederholung hebt Arnold die Widersprüchlichkeit und Absurdität dieses Anliegens einerseits und andererseits die Naivität, mit der Furtwängler sein Anliegen – die Trennung von Kunst und Politik – verfolgt hat, hervor.³¹⁰ Sein Vorlehnen unterstreicht seine Meinung.³¹¹

Natürlich wird dieser Effekt auch andersherum eingesetzt: Durch Zurücklehnen wird die Distanz vergrößert, aus einer großen oder halbgroßen Einstellung wird eine entsprechend kleinere. Schauspieler und Zuschauer gewinnen einen Abstand zur vorher gezeigten Person und zu dem, was gerade gesagt worden ist. So lehnt sich beispielsweise Major Arnold während der ersten Vernehmung Furtwänglers zurück, als dieser ihn nach der zweiten Aufforderung, seine NSDAP-Parteinummer zu nennen, direkt angreift und Arnold auffordert, "seine Hausarbeiten zu machen" [0:39:46ff.]. Durch das Zurücklehnen wird aus der großen Einstellung eine halbgroße. Arnold distanziert sich von dem von Furtwängler Gesagtem; es trifft ihn nicht, da er – bildlich gesprochen – zu weit weg ist.

Dieser Wechsel der Distanz zwischen Zuschauer und Darsteller hat einen vergleichbaren Zweck wie der Einstellungswechsel durch Schnitte: Besondere Situationen in der Vernehmung werden nicht nur auf der sprachlichen Ebene, sondern auch visuell dargestellt.

Auf noch nähere Einstellungen, bei denen nur noch Teile des Gesichts zu sehen wären, wird verzichtet. Detailaufnahmen werden nur in sehr wenigen Szenen des gesamten Films genutzt, die dann zwei unterschiedliche Zwecke verfolgen. Zum einen dienen sie dazu, einen Gegenstand so zu vergrößern, dass auch der Zuschauer in der Lage ist, wichtige Details zu erkennen.³¹² So zeigt beispielsweise Major Arnold dem Musiker Werner ein Foto von Furtwängler und Hitler [0:17:26], das in der folgenden Einstellung in einer Großaufnahme gezeigt wird, damit auch die Zuschauer dieses Foto sehen können.³¹³

310 Vgl. dazu auch *Theiß, 2003, 268*.

311 Eine ähnliche Bewegung ist in den folgenden Szenen zu beobachten: 0:17:13ff., 1:18:15ff.; 1:18:40ff. oder 1:19:42ff.

312 Es gibt noch drei weitere Detailaufnahmen: Arnold zeigt Emmi Straube und Lt. Wills im Hinkelarchiv ein weiteres Foto [0:44:00]; ein Händler zeigt Emmi Straube die Schallplatte mit der 7. Symphonie von Bruckner [1:07:44] und Arnold hält im Hinkelarchiv die zwei NSDAP-Mitgliedschaftsbögen von Herbert von Karajan in der Hand [0:59:11].

313 Dieses Foto zeigt nicht den "echten" Furtwängler, sondern den Schauspieler Stellan Skarsgård, der Furtwängler in diesem Film darstellt. Es ist eine manipulierte Originalaufnahme, die möglicherweise nach dem Winterhilfswerk-Konzert im April 1935 oder nach dem Konzert der Berliner Philharmonie zu Gunsten des Kittel'schen Chores

Zum anderen wird durch die Detailaufnahme eine wichtige Einzelheit hervorgehoben, die in einer weiteren (d.h. entfernteren) Einstellungen nicht auffallen würde bzw. deren Effekt für die weiteren Handlung sehr wichtig ist. So werden am Anfang des Films in der Vorgeschichte die Hände von Furtwängler und dem NS-Reichsminister gezeigt [0:04:14 – 0:04:57]. Erst die des Reichsminister, danach etwas verzögert die von Furtwängler, die Hände ergreifen und schütteln sich, danach lässt der Reichsminister Furtwänglers Hand wieder los und diese bleibt einen Moment zu lang allein, ein wenig zitternd in der Luft stehen, bevor sie zurückgezogen wird. Diese kurze Sequenz zeigt schon zu Beginn des Films wie unwohl sich Furtwängler im Umgang mit NS-Größen fühlt. Sie zeigt aber auch seine Unentschlossenheit wie er dem NS-Reichsminister begegnen soll. Es scheint, als überlege Furtwängler einen kurzen Moment, ob er – im übertragenen Sinn – seine Hände schmutzig machen will und dem NS-Reichsminister überhaupt die Hand geben möchte. Er tut es und geht damit einen der vielen im weiteren Verlauf des Films zu offenbarenden Kompromisse ein. Hier wird ein genuin filmisches Mittel genutzt, um einzig dem Zuschauer zusätzliche Informationen zu geben, nämlich Furtwänglers leichtes Zögern.

Die zweite Szene mit einer solchen handlungsfördernden Detailaufnahme findet sich fast am Ende des Films:³¹⁴ Am Ende der dritten Vernehmung zerbricht Major Arnold den Taktstock Furtwänglers [1:36:57 – 1:37:04 (mit mehreren Zwischenschnitten)]. Es wird als Detailaufnahme gezeigt, wie Arnold den Taktstock aus seinem Kästchen nimmt, ihn hoch hebt und dann mit beiden Händen durchbricht. Die Szene ist mit Großeinstellungen auf Furtwängler montiert, so dass zu sehen ist, wie dieser reagiert. Sie ist von ihrer Montage her entfernt mit Szenen aus Actionfilmen verwandt, in denen ein Ereignis aus verschiedenen Blickwinkeln heraus mehrfach gezeigt wird:³¹⁵ Der Taktstock wird – wenn man genau hinschaut, sieht man es – zweimal zerbrochen: Arnold bzw. seine Hand greift nach dem Taktstock, Schnitt auf Furtwängler, dann die Detailaufnahme, in der das beidhändige Zerschlagen des Taktstocks zu sehen ist, es folgt ein weiterer Zwischenschnitt auf Furtwänglers schmerzverzerrtem Gesicht, bevor die Kamera durch einen cut back erneut Arnold in halbgroßer Einstellung zeigt, wie er den Taktstock zerbricht – man sieht seine Hände nur unscharf vor seinem Oberkörper – und dann die Reste mit einer ausholenden Bewegung auf seinen Schreibtisch wirft. Beim Schnitt auf Arnold ist das Zerbersten des Holzes ein weiteres Mal zu hören. Die Zuschauer erleben das Zerschlagen des Taktstocks auf diese Weise intensiver. Die Bedeutung der Szene wird unterstrichen: Arnold kann den letzten Ausführungen Furtwänglers argumentativ nichts mehr entgegensetzen.

einige Monate später gemacht wurde. *Riess, 1953, 208f.* berichtet über die Entstehungsgeschichte dieser beiden Bilder. Vgl. auch *Clare, 1990, 110*, *Shirakawa, 1992, Bildteil Seite 9* und Kapitel 3.4.2.3.2 dieser Arbeit.

314 Vgl. dazu das Einstellungsprotokoll dieser Szene in Kapitel 8.8 im Anhang.

315 Vgl. hierzu *Bordwell, 2001, 31*.

3.2.3.2.2. Establishing Shot

Establishing und Re-Establishing Shot sind filmische Mittel, die in neue Situationen einführen und Räumlichkeiten vorstellen. Im Film "Taking Sides" werden sie zu genau diesem Zweck genutzt. Sowohl als große Panoramen wie das des Berliner Schwarzmarkts vor dem zerstörten Reichstag [0:13:00ff.] als auch in Form von Totalen von größeren Sälen, in denen beispielsweise die Konzerte stattfinden [z.B. 0:01:20ff.], oder kleineren Räumen, wie dem des Büros Major Arnolds, werden in ihrer gesamten Größe vorgestellt. Im Fall des Büros können die danach folgenden Bilder von den Vernehmungen viel intensiver die Enge zeigen, in der sich die Musiker und Furtwängler sowohl visuell als auch argumentativ befinden: es wird nur noch ein Ausschnitt des gesamten Raums gezeigt, die Bewegungs- und Handlungsfreiheit ist eingeschränkt. Die Enge wird durch die nahen Einstellungsgrößen darüber hinaus noch unterstrichen.

Die Vernehmung des Musikers Werner ist in dieser Weise aufgebaut [00:15:00ff.]: Er wird in das Büro Arnolds gebeten, die Kamera folgt ihm durch den Raum und bleibt mit Blick auf die Fensterfront des Büros mit den drei Schreibtischen und den zwei Stühlen davor stehen. Es folgen mehrere Schnitte, die die Zuschauer näher zum Geschehen bringen. Diese Schnittfolge ist in leicht abgewandelter Form auch bei den Vernehmungen der anderen Musiker und Furtwänglers zu beobachten.³¹⁶ Am Ende des Gesprächs, teilweise auch schon eher, z.B. wenn das Thema gewechselt wird, folgt ein Re-establishing Shot, d.h. durch einen Schnitt oder eine Rückfahrt der Kamera wird der gesamte Raum erneut gezeigt, die vorher aufgebaute Nähe des Zuschauers zum Geschehen wird zurückgenommen. Durch den "cut back" distanziert sich die Kamera und damit auch der Zuschauer von der Handlung. Er kann das Gesehene oder Erlebte zumindest kurzzeitig reflektieren, bevor die Handlung weiter voranschreitet. Durch den Re-establishing Shot kann eine gewisse "Ruhe" in das Geschehen gebracht werden, die Handlung hält quasi für einen Moment inne.

316 Die Einführung des Hinkelarchivs ist auch auf diese Art gestaltet [0:43:34ff.]. Der Zuschauer bekommt zusammen mit Lt. Wills und Emmi Straube einen ersten Blick in das Archiv. Hinter dem Tisch öffnet sich der große Raum mit seinen hohen Regalen. Während Wills und Straube zwischen den Arbeitstischen zu Arnold hingehen, schwenkt die Kamera nach links und zeigt auf diese Weise noch mehr vom Raum. Die hohen Decken sind zu sehen, die Höhe der Regale wird durch Leitern betont. Beim Erreichen des Arbeitsplatzes von Arnold erfolgt ein Schnitt [0:43:44] auf eine amerikanische Einstellung, die sowohl die drei Personen als auch die konkrete Umgebung zeigt. Die Handlung wird jetzt fortgesetzt.

3.2.3.2.3. Kameraperspektiven

Die Perspektive, die die Kamera zum Geschehen einnimmt, ist von besonderer Bedeutung, da sie übereinstimmend ist mit der Perspektive, die auch die Zuschauer vom Geschehen haben werden. Auf diese Weise hat die Kamera eine gewisse "Macht" über das Publikum, da sie nicht nur bestimmt, was zu sehen ist, sondern auch wie es zu sehen ist.

Eine für den Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" fast typisch zu nennende Kameraperspektive ist der so genannte "over the shoulder shot", bei dem die Kamera auf eine Person über die Schulter einer anderen blickt. Bei dieser Einstellung sind Schultern und Hinterkopf, zum Teil auch der Oberkörper der einen Personen groß links oder rechts im Bildvordergrund zu sehen. Ein "over the shoulder shot" kann in verschiedenen Einstellungsgrößen erfolgen, abhängig davon wie nah sich die beiden Personen gegenüber stehen. Während der Vernehmungen Furtwänglers wird für diese Art der Aufnahme meistens eine nahe Einstellung gewählt [z.B. 0:33:02]. Sie ermöglicht den Blick über die Schulter Major Arnolds hinweg nicht nur auf Furtwängler, sondern auch auf Lt. Wills und Emmi Straube und aus dem Fenster hinaus auf die Trümmer Berlins.

Diese Kameraperspektive ermöglicht es ebenfalls, innerhalb einer Einstellung nicht nur den Sprecher, sondern gleichzeitig auch die Reaktion anderer Personen auf das Gesagte zu zeigen.³¹⁷ Im Falle vieler Einstellungen über die Schulter Major Arnolds hinweg hat der Zuschauer zudem die Möglichkeit, Arnolds Gestik zu sehen: Die Kamera steht nicht direkt hinter dem Major, sondern ein wenig seitlich nach rechts versetzt, so dass sein Gesicht fast im Profil erscheint und seine Arm- und Handbewegungen zu sehen sind.³¹⁸

Darüber hinaus werden auch andere Perspektiven genutzt. Sehr offensichtlich ist der Einsatz von Ober- bzw. Untersicht, wenn die Personen selbst eine solche Position einnehmen.³¹⁹ Gerade in den

317 Vgl. z.B. in Filmminute 0:33:43 – 0:33:52: In dieser Einstellung formuliert Arnold seine Frage, als die Kamera schon die Position schräg hinter ihm eingenommen hat und über seine Schulter hinweg auf Furtwängler blickt. Furtwänglers Antwort kann ohne Schnitt gezeigt werden.

318 Vgl. z.B. in Filmminute 0:40:57ff. als Arnold mit der Faust auf den Schreibtisch schlägt, weil ein Anruf die Vernehmung unterbricht. Auch Furtwänglers Sicht auf Arnold wird immer wieder in Form eines "over the shoulder shot's" gezeigt. Die Kamera ist in diesen Fällen aber vergleichsweise direkt hinter Furtwängler platziert, so dass weder sein Profil noch seine Handbewegungen für den Zuschauer sichtbar sind. Vgl. z.B. in Filmminute 0:32:44ff. oder in Filmminute 0:35:25ff.: Hier fährt die Kamera mit einem "over the shoulder shot" so nah an Arnold heran, dass Schultern und Kopf Furtwänglers übergroß im rechten äußeren Bildrand zu sehen sind, aber kaum als solche erkennbar sind. Sie wirken eher wie schwarze Bildabgrenzungen.

319 In Filmminute 1:11:21ff. wird eine Froschperspektive suggeriert: Furtwängler liest seine vorbereitete Erklärung zu Beginn der zweiten Vernehmung vor. Er hält dabei den Kopf leicht gesenkt, seine Augen blicken immer wieder über den Rand des Papiers hinweg auf Arnold. Diese Blicke auf Arnold wirken durch Furtwänglers Kopfhaltung nach oben gerichtet, obwohl sie dies (film-) realistisch betrachtet nicht sind. Sie unterstreichen Furtwänglers Situation: Er ist unsicher, ob Major Arnold seine im Text dargelegten Positionen versteht, die sein Verhalten während der NS-Zeit eindeutig erklären sollen. Vgl. zu dieser Szene auch *Theiß, 2003, 271*. Ein anderes Beispiel für dieselbe Technik ist in Filmminute 1:17:05ff. zu sehen, wenn Arnold in der zweiten Vernehmung Furtwänglers Herbert von Karajan erwähnt. Hier hält Furtwängler den Kopf gesenkt und obwohl er steht und damit eigentlich auf

Situationen, in denen Arnold steht und mit dem sitzenden Furtwängler spricht, wird die Machtposition, die er gegenüber Furtwängler inne hat, durch die Kameraperspektive deutlich: Arnold blickt auf Furtwängler hinab, d.h. die Einstellungen auf Arnold sind aus der Sicht Furtwänglers aus einer Froschperspektive aufgenommen: Furtwängler blickt von unten hoch zu Arnold. Umgekehrt blickt Arnold herunter auf Furtwängler, die Bilder von Furtwängler zeigen ihn aus einer Vogelperspektive. In Dialogszenen können den Worten auf diesem Wege zusätzliche Konnotationen mitgegeben werden, selbst wenn die sprechende Person sich (film-) realistisch auf derselben Höhe befindet wie die angesprochene Person. Während der zweiten Vernehmung geht Arnold beispielsweise um seinen Schreibtisch herum und setzt sich direkt vor Furtwängler auf die Schreibtischkante [1:20:00ff.]. Während der nun folgenden Fragen bezüglich Furtwänglers Privatlebens schaut Arnold auf ihn hinab. Der Blick auf Furtwängler wird auf der linken Bildhälfte von der Schulter Arnolds beschränkt. Sie bedeckt fast die Hälfte des Bildes. Das Machtgefüge zwischen Major Arnold und Wilhelm Furtwängler ist durch die Kameraperspektive eindeutig geklärt.

Wie durch Kameraperspektive und Bildkomposition das Mitleid der Zuschauer geradezu herausgefordert werden kann, zeigt die eben genannte Szene. Im Bildmittelpunkt sitzt der in sich zusammengesunkene Furtwängler. Er hat den Kopf gesenkt und schaut nach unten, das Papier mit seiner Erklärung noch in der Hand. Furtwängler wirkt in dieser Konstellation wie ein Angeklagter, der sich seiner Schuld bewusst ist und ergeben auf das Urteil wartet. Die Ehrlichkeit, mit der Furtwängler auch auf diese kompromittierenden Fragen antwortet, und die rücksichtslose Art Arnolds seine Fragen zu stellen, lassen die Zuschauer – zumindest in diesem Moment – Partei für Furtwängler ergreifen.³²⁰ Die Vogelperspektive lässt Furtwängler klein und fast hilflos erscheinen. Die Wahl der Kameraperspektive ist gerade in diesem Fall entscheidend für die Darstellung und Interpretation Furtwänglers.

Wie enthüllend ein Perspektivenwechsel sein kann, zeigt folgende kurze Szene aus dem zweiten Verhör Furtwänglers, in der er erregt sein Missfallen und Unverständnis darüber zum Ausdruck bringt, warum von einem "anderen Dirigenten" gesprochen wird [1:17:08 – 1:17:18]. Furtwängler steht auf und geht einen Schritt auf den Schreibtisch Arnolds zu. Diese Einstellung wird von einer statischen Kamera als eine Art "over the shoulder shot" aus Furtwänglers Perspektive gezeigt. Es folgt ein Schnitt [1:17:10]. Jetzt ist die Kamera unterhalb von Furtwängler positioniert und zeigt ihn aus der Froschperspektive. Seine Worte unterstützen zunächst seine Bewegung, aber schon nach nur

den sitzenden Arnold hinunter blicken könnte, senkt er nicht nur den Kopf, sondern dreht ihn auch noch leicht zu Seite, so dass die Kameraperspektive quasi umgedreht wird: Furtwängler schaut fast bittend auf Arnold und fragt ihn, warum sie über Karajan sprechen müssen.

320 Vgl. hierzu auch *Theiß*, 2003, 272.

einer Sekunde kommt Furtwänglers Offensive ins Stocken [1:17:11]. Er kann den Namen "Karajan" nicht aussprechen und hält deshalb mitten im Satz inne. Dann schluckt er und senkt den Kopf, bevor er seine Frage wiederholt und anders als ursprünglich geplant zu Ende bringt. Während er redet, hebt er den Kopf, er kann Arnold aber nicht in die Augen sehen. Furtwängler geht einen Schritt zurück und setzt sich wieder [1:17:18]. Die Perspektive der Kamera entlarvt hier die Situation, in der sich Furtwängler befindet: Er ist Arnold ausgeliefert, er hat keine Möglichkeit sich gegen die von Arnold aufgebrachten Themen zu wehren. Durch sein Verhalten legt Furtwängler nahe, dass Arnolds Vermutung richtig ist: Furtwängler hat Deutschland nicht verlassen, weil er die Konkurrenz Karajans fürchtete.³²¹ Die Kameraführung betont die Körpersprache Furtwänglers und unterstützt damit die These Arnolds. Gerade der Perspektivenwechsel akzentuiert dies: Aus einem aktiven Furtwängler, der sich auf Augenhöhe mit Major Arnold befindet, wird ein "kleiner", niedergeschlagener Mann, der sein Schicksal akzeptiert und zu Arnold aufblickt. Besser hätte diese Szene visuell nicht gestaltet werden können.

3.2.3.2.4. Schärfeverlagerung

Eine Schärfenverlagerung innerhalb einer Einstellung von einer Person auf eine andere ist mehr als nur ein Ersatz für einen Schnitt. Die Perspektive bleibt die Gleiche, d.h. das Geschehen verlagert sich zwar vom Vorder- in den Hintergrund, aber der Betrachter, aus dessen Perspektive die Kamera dieses Geschehen zeigt, bleibt derselbe.

Gut zu sehen ist diese Technik, wenn Major Arnold Oboist Werner darauf hinweist, nicht so schnell zu reden, da die Sekretärin stenographieren müsse, was gesagt werde [0:16:18ff.]. Arnold weist mit einer Handbewegung auf die ihm gegenüber und hinter Werner sitzende Emmi Straube. Es folgt ein Gegenschuss auf Werner, der den Namen "Straube" wiederholt. Im Hintergrund ist links über Werners Schulter hinweg Emmi Straube zu erkennen. Werner dreht sich über seine rechte Schulter zu Emmi Straube um und fragt sie, ob sie zufällig mit Oberst Joachim Straube verwandt sei [0:16:23]. Während dieser Bewegung ändert sich der Fokus: Werner wird unscharf, Emmi Straube im Hintergrund scharf gestellt. Dies alles wird aus der Perspektive Arnolds gezeigt, der zum ersten Mal sieht, dass seine Sekretärin eine Art Berühmtheit ist.³²²

321 Vgl. *Theiß, 2003, 272f.*

322 Die Szene, in der Emmi Straubes Name während der ersten Vernehmung Furtwänglers genannt wird, orientiert sich an der oben erwähnten Szene. Sie ist ebenfalls aus der Perspektive Arnolds gedreht. Furtwängler bittet um ein Glas Wasser. Major Arnold reagiert nicht auf seine Bitte [0:35:50], daher dreht Furtwängler sich um und spricht Emmi Straube direkt an: "Bitte, Fräulein?" [0:35:52]. Dabei wird der Fokus von ihm weg auf die im Hintergrund durch die Drehung sichtbar werdende Emmi Straube gesetzt. Der Zuschauer erfährt durch den Blickwinkel Arnolds, dass der Name "Straube" keine Reaktion bei Furtwängler auslöst. Dies wird durch einen Zwischenschnitt auf Lt. Wills unterstrichen, der fassungslos nach rechts und links auf Arnold und Straube schaut [0:35:55]. Als Emmi Straube sich erhebt, wird der Fokus wieder auf Furtwängler gesetzt, der sich zurück zu Arnold dreht [0:35:56]. Die Stille dieser Szene unterstreicht ihre Bedeutung, sie macht die erwartete, aber ausbleibende Reaktion Furtwänglers auf

Die Verschiebung des Fokus vom Vorder- in den Hintergrund dient hier vor allem dazu, die Handlung aus einer gleichbleibenden Perspektive zu zeigen. So wird sichergestellt, dass der Zuschauer nicht vergisst, aus wessen Perspektive die Handlung erzählt wird. Dadurch, dass die handelnden Personen vor, während und nach der Fokusverschiebung in derselben Position zu sehen sind, bekommt diese kurzzeitige Abwendung vom vorherigen Bildausschnitt eine besondere Konnotation: Das, was passiert ist wichtig, aber genauso wichtig ist die Reaktion der anderen Personen.

3.2.3.2.5. Kamerabewegungen

In den vorhergehenden Abschnitten wurde schon mehrfach auf die verschiedenen Möglichkeiten der Bewegung der Kamera eingegangen. Grundsätzlich gibt es zwei Arten der Kamerabewegung: den Schwenk, bei dem sich die Kamera nur um ihre eigene Achse dreht, und die Fahrt, bei der sich die Kamera selbst in eine Richtung bewegt. Diese beiden Bewegungsarten sind natürlich in vielfacher Weise variierbar und kombinierbar.

3.2.3.2.5.1. Kamerafahrten

Einfach zu erkennende Bewegungen der Kamera sind ihre Fahrten. Durch eine solche wird beispielsweise die Größe des Hinkelarchivs vorgestellt, indem die Kamera Lt. Wills durch das Hinkelarchiv folgt [0:44:02 – 0:44:09]. Die Kamera fährt durch einen parallel verlaufenden Gang. So kann zum einen die Höhe der Regale besonders im Verhältnis zur Größe Wills betont werden, zum anderen wird die Länge der einzelnen Reihen gezeigt, indem in jeden Gang hinein geschaut wird. Auf dieser Fahrt wird also die Größe des Archivs gezeigt.

Weitere Kamerafahrten führen entlang der Zuschauerreihen während der beiden Konzerte [0:01:49ff. und 0:45:24ff.]. Die Kamera stellt das Publikum quasi vor, es zeigt die unterschiedliche soziale Zusammensetzung des Publikums und hebt damit das verbindende Element der Musik hervor. Im Beethoven-Konzert – dirigiert von Wilhelm Furtwängler – sitzen gut gekleidete, zivile und uniformierte Menschen meist mittleren Alters [0:01:49 – 0:02:28]. Es sind, obwohl das Konzert zu Kriegszeiten stattfindet, keine augenscheinlich verletzten Soldaten zu sehen. Die Darstellung des Schubert-Konzerts [0:45:26 – 0:47:20] ist ähnlich aufgebaut.³²³ Es werden zunächst die Musiker gezeigt, bevor auf das Publikum umgeschnitten wird [0:45:34]. Im Gegensatz zum ersten Konzert im Berliner Dom sitzen hier im Publikumsraum dem Zuschauer bekannte Personen: Oberst Dymshitz, Lt. Wills, Emmi Straube und Wilhelm Furtwängler. Diese Personen werden während des

den Namen "Straube" noch prägnanter. Im Gegensatz zu Werner, der auch behauptet hat, ein apolitischer Mensch zu sein und dem der Name "Straube" trotzdem ein Begriff ist, hat Furtwängler keinerlei spontane Assoziation mit diesem Namen.

323 Vgl. dazu das Einstellungsprotokoll dieser Szene in Kapitel 8.4 im Anhang.

Streifens der Kamera durch den Publikumsraum besonders hervorgehoben.³²⁴ Die Fahrt an den Publikumsreihen entlang wird wiederholt.³²⁵ Es werden Männer und Frauen in zivil und in den Uniformen der vier Besatzungsmächte gezeigt; wiederum sind keine kriegsversehrten Soldaten zu sehen. Die Menschen tragen im Vergleich zu denen im Beethoven-Konzert weniger festliche, elegante Kleidung.

Insgesamt ist die Kamerabewegung in dieser Szene unruhiger als beim Beethoven-Konzert zu Beginn des Films. Statt gerade und diszipliniert die Zuschauerreihen entlang zu fahren, tastet sich die Kamera förmlich durch die Reihen: Sie bleibt bei einem bekannten Gesicht stehen, folgt dem Blick einer Person über die Reihen hinweg und fährt dann auf diese Person zu. Einerseits scheint die Kamera über allem zu schweben, andererseits wird durch ihre Bewegung der Situation Tribut gezollt: Das Konzert findet in den Trümmern einer ehemaligen Kirche statt, vom Gebäude ist nicht viel mehr als die Außenwand stehen geblieben. So wie sich Musiker und Publikum in diesem Gebäude zurecht finden müssen, so muss sich auch die Kamera ihren Platz suchen.

Die unterschiedliche Bewegung der Kamera spiegelt die Bedingungen wider, während derer die jeweiligen Konzerte stattfanden. Die Gestaltung des Beethoven-Konzerts während der NS-Zeit wird als feierliches Konzert dargestellt, die Kamera bewegt sich langsam und diszipliniert an den Zuschauerreihen entlang. Diese Ordnung wird durch den Bombenangriff gestört: Erst irritiert das Licht der Flaks die Zuschauer, dann die Geräusche der einfallenden Bomben die Musiker, ein Stromausfall beendet das Konzert abrupt, dieses wird mit einem enttäuschten "Ooohhh" vom Publikum kommentiert.

Das Schubert-Konzert in der Nachkriegszeit ist dagegen völlig anders gestaltet. Die Kamera bewegt sich unetw. zwischen Publikum und Musikern hin und her. Der Konzertsaal wird zwar durch ähnliche Kamerabewegungen wie im Beethoven-Konzert vorgestellt, aber sie wirken hier anders. Das Provisorium des Raumes lässt die Bewegungen der Kamera improvisiert wirken. Es scheint als erinnere sich die Kamera daran, dass klassische Konzerte in festlichen Gebäuden stattfinden, und als versuche sie, ein solches Gebäude zu finden, aber stattdessen kann sie nur Ruinen zeigen.

Einzig das Publikum benimmt sich gleich: Alle Anwesenden lauschen fasziniert und ergriffen der Musik. Wie wichtig den Menschen die Musik ist zeigt das jeweilige "Nebenereignis": Während der Kriegszeit gehen die Menschen trotz der Gefahr von Bombenangriffen in ein Konzert; in der Nachkriegszeit lassen sie sich vom Wetter nicht von dem Besuch eines Konzerts abbringen. Dass

324 Z.B. Oberst Dymshitz in Filmminute 0:45:34, Straube und Wills in Filmminute 0:45:42 und 0:45:57 und Furtwängler in Filmminute 0:46:03.

325 Allerdings in umgekehrter Reihenfolge: die Kamera fährt jetzt von hinten nach vorne. Im Beethoven-Konzert zu Beginn des Filmes fährt sie von den vorderen Reihen nach hinten.

fast das gesamte Publikum Regenschirme mitgebracht hat, zeigt wie wichtig den Menschen die Teilnahme an einem solchen Ereignis ist.

In beiden Konzerten zeigt die Kamera, dass das jeweilige Konzert ein soziales Ereignis ist, welches die Grenzen zwischen Zivil und Uniformiert bzw. zwischen Deutschen und den alliierten Besatzern aufhebt. Das Interesse an klassischer Musik vereint die Menschen. Dieses Argument bringt Furtwängler später selbst gegenüber Arnold an [1:33:55ff.].

3.2.3.2.5.2. Kameranachschwenks

Durch einen Kameranachschwenk kann z.B. ein Raum wie das Quartier von Oberst Dymshitz präsentiert werden [1:00:45 – 1:00:52]. Die Kamera schwenkt hinter einem Soldaten her, der vom Treppenhaus kommend durch eine Glastür einen Raum betritt. Hinter einer weiteren Glastür werden Oberst Dymshitz und Major Arnold sichtbar. Der Soldat legt einen Zettel weg und geht zurück ins Treppenhaus, die Kamera verweilt noch einen Moment in ihrer Position, bevor ein "cut in" auf Dymshitz und Arnold erfolgt. Der Nachschwenk ersetzt in diesem Fall den in solchen Situationen üblichen Establishing Shot. In dieser speziellen Szene wird durch den Kameranachschwenk aber noch mehr gezeigt, nämlich der deutliche Unterschied zwischen dem provisorischen Café in einem teilweise zerstörten Gebäude und dem "Büro" des Obersten. Treppenhaus, Türen und Mobiliar lassen darauf schließen, dass diese Szene in einer nicht zerstörten bourgeoisen Villa stattfindet. Beides, das Café und die Villa, gehören zum realen Leben in der Nachkriegszeit in Berlin. Der Nachschwenk der Kamera präsentiert hier die Gegensätze dieser Zeit.³²⁶

Eine völlig andere Funktion hat der Nachschwenk, wenn er langsam von links nach rechts im Büro Major Arnolds einen Schreibtisch nach dem anderen zeigt und damit das Unverständnis von Lt. Wills und Emmi Straube gegenüber Arnolds Entscheidung betont, Furtwängler warten zu lassen, obwohl es hierzu keinen Grund gibt [0:30:47 – 0:31:07]. Der Nachschwenk verdeutlicht durch seine langsame Bewegung insbesondere das zähe Vergehen der Zeit. Es wird auch gezeigt, dass keiner der drei Anwesenden etwas Produktives tut. Der darauf folgende Schnitt zu Major Arnold [0:31:06 – 0:31:08] und sein "Okay. Holen Sie ihn.", welches von einem leichten Kopfnicken bestätigt wird, unterstreicht die Willkür mit der Arnold Furtwängler hat warten lassen. Dies zeigt die Macht, die Arnold über das Geschehen hat: Er allein ist derjenige, der bestimmt, wann die Vernehmung Furtwänglers beginnt, jegliche Aktion friert so zu sagen ein, bis er den Startschuss gibt. Das gilt auch für die Bewegung der Kamera, die sich bis dahin nur um ihre eigene Achse drehen kann.

³²⁶ Die Nachkriegszeit wird den Zuschauern in einer anderen Szene ebenfalls durch eine Bewegung der Kamera vor Augen geführt: Während des Schubert-Konzerts [0:45:55ff.] neigt sich die Kamera nach oben und es kommt ein uniformierter Beleuchter ins Bild, der auf einem provisorischen Gerüst eine schwere Lampe lenkt. Im Hintergrund sind die Außenmauern zu erkennen, im Vordergrund flattert eine über die Musiker gespannte Plane, alles in allem nicht das Bild eines Konzertraumes wie man ihn sich vorstellen würde.

3.2.3.2.5.3. Kombinierte Kamerabewegungen

Sehr viel künstlerischer wird die Kamerabewegung, wenn sie einer Person bzw. ihrer Bewegung oder Blickrichtung folgt. Ein Beispiel hierfür wäre u.a. die Plansequenz, die dem Treffen zwischen Major Arnold und Oberst Dymshitz vorausgeht,³²⁷ oder die Kameraführung beim Schubert-Konzert [0:45:24 – 0:47:31].³²⁸ Mit Hilfe von kombinierten Kamerabewegungen und Schnitten wird die Erzählperspektive gewechselt. Zuerst werden die Musiker gezeigt, wie sie von ihrem Publikum gesehen werden. Durch den Schnitt auf Oberst Dymshitz und die Fahrt an ihm vorbei zu Emmi Straube wird der nachfolgende Schnitt zu den Musikern als der Blick von Emmi Straube interpretiert. Der Schnitt zurück auf sie selbst fungiert so zu sagen als Gegenschuss. Danach nimmt die Kamera wieder nahtlos die Perspektive Straubes ein: Sie schaut nach links, an ihrem Begleiter Lt. Wills vorbei auf Furtwängler. Die Kamera schwenkt nach rechts herum und folgt ihrem und Wills Blick. Die dann nach einem Schnitt folgenden verschiedenen Blicke auf das Publikum wiederholen die Perspektiven des Beethoven-Konzerts, mit dem der Film begonnen hat. Es sind "neutrale" Perspektiven eines auktorialen Beobachters. Der Wechsel der Erzählperspektive und die kombinierte Kamerabewegung unterstützen die oben genannte Interpretation dieser Szene: Es wird ein Konzert gezeigt, das im Gegensatz zum Beethoven-Konzert steht, welches zu Beginn des Films zu sehen war. Die Kameraführung ist hier wesentlich unruhiger als im ersten Konzert. Die veränderten äußeren Umstände werden auf diese Weise visualisiert.

Bei der Darstellung von Furtwänglers Zusammenbruch am Ende des Films vollzieht die Kamera eine vergleichbar ausgefeilte Bewegung. Nach seinen letzten Worten erhebt sich Furtwängler in einer leicht drehenden Bewegung [1:37:36ff.]. Die Kamera folgt ihm und behält die Nah- bis GroßEinstellung bei, so dass Furtwänglers Oberkörper kurzzeitig fast das ganze Bild bedeckt. Aufgrund des Alltagswissen weiß der Zuschauer wie eine Aufstehbewegung vor sich geht. Daher wird dieselbe bei Furtwängler sehr intensiv wahrgenommen. Sie vollzieht sich quasi direkt vor der eigenen Nase und ist eigentlich nur durch den sich verändernden Hintergrund wahrnehmbar. In dem Moment, in dem sich Furtwängler vollständig aufgerichtet hat, bricht er zusammen und stürzt zu Boden [1:37:41]. Die Kamera fällt so zu sagen mit ihm: Sie schwenkt nach unten und verharrt dort

³²⁷ Die Plansequenz führt die Zuschauer in das zeitgenössische Thema "Beutekunst" ein. In dieser Szene werden Kunstgegenstände ausgestellt, um deren Eigentumsverhältnisse die Vertreter der Länder verhandeln [0:20:44ff.]. Die Kamera folgt Lt. Wills und Major Arnold durch die Tür in den Raum hinein, schwenkt dann aber sofort nach links ab, schweift über die Kunst- und Kulturgüter hinweg auf eine Gruppe diskutierender Offiziere zu und an ihnen vorbei. Sie blickt über einen großen runden Tisch auf weitere Soldaten und findet dann in der rechten hinteren Ecke des Raumes Arnold und Wills wieder, die eine Sitzgelegenheit ausgemacht haben und sich ihrer Mäntel entledigen. Die Kamera nähert sich ihnen über den Tisch. Erst jetzt erfolgt ein Schnitt, der den Raum aus der Perspektive von Arnold und Wills zeigt [0:21:02]. Dieser "Bummel" der Kamera durch den Raum ermöglicht es den Zuschauern, einen eigenen Blick auf die Situation zu werfen. Für einen historisch informierten Zuschauer ist nach diesem kurzen Ausflug klar, wo er sich befindet und was hier verhandelt wird. Für die nichtinformierten Zuschauer und Major Arnold folgt die Erklärung von Lt. Wills direkt im Anschluss [0:21:02 – 0:21:12].

³²⁸ Vgl. dazu das Einstellungsprotokoll dieser Szene in Kapitel 8.4 im Anhang.

bis Emmi Straube ins Bild kommt und Furtwängler hilft wieder aufzustehen. Dann schwenkt sie langsam parallel zur Bewegung Furtwänglers wieder hoch. Erst jetzt folgt ein Schnitt auf Arnold, der das Geschehen bis zu diesem Zeitpunkt schweigend beobachtet hat [1:37:47].

Dadurch, dass diese ganze Einstellung in sehr nahen Einstellungsgrößen aufgenommen worden ist, ist das Geschehen zum Teil nur schlecht zu erkennen. Furtwängler dominiert das Bild, er nimmt mehr als die Hälfte der Bildfläche ein. Sein dunkler Anzug macht es schwierig, ihn auf dem Parkettboden vor dem dunkelbraunen Holz der Büromöbel liegend zu erkennen. Einzig die Geräusche lassen eindeutig darauf schließen, dass er zusammengebrochen ist. Die Nähe der Kamera zu Furtwängler und ihre ihm folgenden Bewegungen lassen den Zuschauer den Zusammenbruch viel intensiver erleben, als dies der Fall wäre, wenn die Kamera eine distanzierte Position eingenommen hätte, aus der der Zusammenbruch präzise hätte gezeigt werden können.

Die Kamera kann sich aber auch noch wesentlich freier bewegen, so z.B. in der ersten Einstellung, die im US-Jazz Club spielt [0:48:08 – 0:48:22]: Die Kamera zeigt die Sängerin in einer HalbnahEinstellung. Sie schwenkt dann von dieser Position aus nach oben, dabei dreht sie sich nach rechts, fährt gleichzeitig zurück und öffnet auf diese Weise immer weiter den Blick auf die gesamte Lokalität. Am Ende der Bewegung hat sich die Kamera um 180° gedreht, sie steht über der Bühne und schaut von oben sowohl auf die Sängerin als auch auf die Tanzenden hinab. Am oberen Bildrand sind Kronleuchter zu sehen. Diese Szene steht in Kontrast zur vorhergehenden Szene des Schubert-Konzerts. Statt ernster, klassischer Musik erklingt Jazz. Die Menschen hören der Musik nicht aufmerksam zu, sondern tanzen und unterhalten sich während die Musik ertönt. Die Musik ist nicht mehr der Hauptgrund, warum sich die Leute versammelt haben. In einem Nebenraum wird Billard gespielt, man sieht die Theke, Tische und viele Menschen, die sich unterhalten. Es wird gelacht. Die freischwebende Kamera steht hier als Inbegriff der Freiheit, die durch die Jazz-Musik und die Tanzenden symbolisiert wird: Es handelt sich hier um einen Neuanfang, der sich auf eine andere, neue Kultur stützt, nämlich den Jazz und die amerikanische Lebensweise und Lebensfreude.

3.2.3.3. Montage

Zum Thema "Montage" ist in den vorangegangenen Abschnitten schon viel gesagt worden. Wie zu Beginn des Kapitels angedeutet, ist es nahezu unmöglich, einzelne Filmtechniken voneinander getrennt darzustellen und interpretieren zu wollen, weil sie nur in der Kombination miteinander wirken bzw. ihren Einsatz erklären lassen.

3.2.3.3.1. Szenenaufbau

Einen äußerst typischen Szenenaufbau findet man in der Sequenz, in der sich Major Arnold und Oberst Dymshitz kennen lernen [0:21:31 – 0:22:52].³²⁹ Sie treffen sich im Beisein weiterer Militärs im weitläufigen Park eines schlossähnlichen Gebäudes. Eingeleitet wird das Gespräch durch einen Establishing Shot, der das Gebäude von außerhalb zeigt und die Weitläufigkeit des Parks durch reitende Uniformierte betont [0:21:31ff.]. Es folgt ein Schnitt auf eine Halbtotale, die den Abschnitt des Parks direkt vor dem Gebäude zeigt. Man sieht zwei Personen in Uniform auf eine größere Gruppe Uniformierter zugehen [0:21:36ff.]. Das Zusammentreffen dieser beiden Gruppen erfolgt durch einen weiteren Schnitt [0:21:40]. Jetzt steht die Kamera hinter den beiden hinzugekommenen Personen. Die Gruppe ordnet sich neu: Die fünf Personen bilden einen Halbkreis zur Kamera hin. Sie werden in halbnaher Einstellung gezeigt. Es folgt eine längere Plansequenz. Ein weiterer Schnitt [0:22:41] bringt Oberst Dymshitz noch näher an die Zuschauer heran. Er wird jetzt in halbgroßer Einstellungsgröße gezeigt. Nach diesen Äußerungen folgt ein "cut back" in Form eines Re-Establishing Shots auf die gesamte Gruppe [0:22:51ff.].

Diese Einstellungsfolge ist typisch für einen Szenenaufbau im Stil des "continuity editings". Jede Einstellung schließt an die vorherige an, ohne dass beim Zuschauer Irritationen darüber entstehen, wo man sich befindet. Weiterhin führt jede Einstellung den Zuschauer näher an das Geschehen heran und konzentriert sich immer mehr auf die Hauptaussage der Szene. Diese wird filmtechnisch häufig durch eine halbgroße Einstellung betont. Danach folgt der Rückzug der Kamera durch einen oder mehrere "cut backs". Hiermit wird dem Zuschauer Gelegenheit gegeben, die erhaltenen Informationen zu verarbeiten.

Inwiefern Montagetechniken dem Zuschauer beim Verständnis einer Szene helfen können, zeigt im Film "Taking Sides" zum Beispiel die Sequenz, in der Major Arnold Helmut Rode zur Kollaboration überredet [0:52:23 – 0:59:08]. Ihr Gespräch kann in verschiedene Themenblöcke unterteilt werden, die auch auf der bildlichen Ebene voneinander getrennt sind, d.h. jedes Thema ihres Gespräches findet an einem anderen Ort statt. Diese Orte gehen nicht ineinander über, sondern sind hart hintereinander geschnitten. Auf diese Weise präsentieren sie eigentlich einen unrealistischen Vorgang: Der Wechsel der Orte ist viel zu schnell und zu plötzlich als dies in der Realität möglich wäre. Den Zuschauer irritieren diese Wechsel allerdings nicht, da das Gespräch kontinuierlich fortgesetzt wird und der parallel zum Themenwechsel vollzogene Ortswechsel ihnen sogar Orientierung in diesem Gespräch bietet.³³⁰

³²⁹ Vgl. dazu das Einstellungsprotokoll dieser Szene in Kapitel 8.2 im Anhang.

³³⁰ Auch an anderer Stelle "hilft" die Montage dem Zuschauer beim Verständnis einer Szene. Vor seiner ersten Vernehmung muss Furtwängler im Vorraum des Büros warten. Er schaut aus dem Fenster und kann von hier aus durch ein anderes Fenster in das Büro des Majors blicken [0:30:14 – 0:30:28]. Die einzelnen Aufnahmen selbst

Auch andere Elemente des "continuity editings" werden beachtet, wie z.B. die 180°-Grad-Regel. Um die Handlungsachse nicht überschreiten zu müssen, wird die Kamera wiederholt an verschiedenen Punkten positioniert, die den Zuschauern einen Eindruck des gesamten Handlungsraumes geben. Dieses gewährleisten u.a. die Establishing Shots zu Beginn bzw. am Ende einer Vernehmung: Sie geben einen Überblick über das gesamte Büro und zeigen, wo sich die einzelnen Personen aufhalten. Darüber hinaus zeigen die halbtotale und halbnahen Einstellungen nicht nur die jeweiligen Dialogpartner, sondern auch Lt. Wills. Weiterhin öffnet auch der "over the shoulder shot" vom Blickpunkt Arnolds aus zumindest in der nahen Einstellung den Blick auf die Schreibtische von Lt. Wills und Emmi Straube.³³¹

Der Zuschauer wird also immer wieder daran erinnert, wer sich wo im Büro aufhält. Ein Schnitt auf eine dritte Person während der Vernehmungen ist zwar durchaus überraschend, aber nicht verwirrend, weil den Zuschauern durch die verschiedenen Einstellungen bekannt ist, dass sich noch andere Personen im Raum befinden.³³² Zwischenschnitte zu Lt. Wills oder Emmi Straube während der Vernehmungen sind aus diesem Grund für die Zuschauer eher erhellend. Sie zeigen verschiedene Reaktionen und Verhaltensweisen auf das Gesagte. So wird als Reaktion auf Arnolds imitiertes Telefongespräch zwischen Furtwängler und Hitler und seinen daraus hervorgehenden Schlussfolgerungen [0:37:37 – 0:37:55] nicht nur auf Furtwängler geschnitten (um seinen konsternierten Gesichtsausdruck zu zeigen) [0:37:48 und 0:37:52], sondern auch auf Emmi Straube [0:34:54]. Diese hält sich die Ohren zu. Dies ist ein eindeutiges Zeichen, dass sie mit den Methoden Arnolds und seiner Ausdrucksweise nicht einverstanden ist.

zeigen nicht, was Furtwängler sieht, als er am Fenster des Vorraumes steht. Stattdessen wird umgeschnitten und ein Bild gezeigt, in dessen Vordergrund unscharf der Rahmen und die Streben eines Fensters zu sehen sind. In mittlerer Entfernung sind die Holzkonstruktionen erkennbar, die den Balkon vor dem Fenster des Büros abstützen und schließlich sieht man im Hintergrund, durch das Balkonfenster hindurch Lt. Wills stehen. Durch die Verbindung dieser beiden Einstellungen wird suggeriert, dass das, was in der zweiten Einstellung zu sehen ist, dasselbe ist, was Furtwängler sieht, als er in der ersten Einstellung vor dem Fenster stehend gezeigt wird. Ob dies der Realität entspricht oder nicht, ist in diesem Fall nebensächlich. Entscheidend ist, wie die Zuschauer die Folge dieser Einstellungen interpretiert.

331 Hierzu ein Beispiel aus der ersten Vernehmung von Furtwängler: Nachdem Furtwängler sich auf den ihm zugewiesenen Stuhl gesetzt hat, folgt ein Establishing Shot, der die gesamte Fensterfront des Büros mit allen drei Schreibtischen zeigt [0:32:08], nach einigen Schuss-Gegenschuss-Schnitten in naher Einstellungsgröße (und bei denen hinter Furtwängler immer – allerdings nicht scharf – Emmi Straube zu sehen ist), folgt ein "over the shoulder shot" auf Furtwängler [0:32:58] in halbnaher Einstellungsgröße mit Tiefenschärfe: Vorne links sind die Konturen von Arnold zu sehen, links neben Furtwängler, aber leicht nach hinten versetzt sitzt Lt. Wills und rechts hinter Furtwängler ist Emmi Straube an ihrem Schreibtisch zu sehen. Alle Personen sind scharf zu sehen. Diese Schnittfolge wiederholt sich.

332 Beispielhaft wäre hierfür der erste Eingriff Lt. Wills in die Vernehmung Furtwänglers zu nennen [0:34:01ff.]: Nach einem Schuss-Gegenschuss-Wechsel zwischen Major Arnold und Furtwängler erfolgt ein Schnitt auf Wills in naher Einstellung, der nur ihn allein an seinem Schreibtisch sitzend zeigt. Durch die "over the shoulder shots" aus den Dialogszenen zuvor, weiß der Zuschauer, dass links neben Furtwängler Wills Schreibtisch steht und er an diesem sitzt und die Vernehmung aufmerksam verfolgt. Der plötzliche Schnitt auf Wills ist auf diese Weise gut vorbereitet worden.

3.2.3.3.2. Schuss-Gegenschuss-Verfahren

In den Vernehmungen wird wie oben schon ausgeführt das Schuss-Gegenschuss-Verfahren konsequent angewandt. Hier ist den Zuschauern die Räumlichkeit präsent, so dass selbst Zwischenschnitte auf die anderen beiden Anwesenden Lt. Wills und Emmi Straube nicht irritierend wirken.

Schuß-Gegenschuß-Folgen können auch ohne Dialoge geschaffen werden. Dies zeigt z.B. die Szene, in der Major Arnold Helmut Rode zwingt, den Hitlergruß mit einem Taktstock in der Hand auszuführen [0:53:04ff.]. Währenddessen wird mehrmals auf Menschen geschnitten, die den amerikanischen Major und den Deutschen auf dem Steg beobachten. Dies wird dem Zuschauer durch die Blicke Rodes und seine übereinstimmenden Blickrichtungen mit denen der vorbeigehenden Menschen suggeriert.³³³

3.2.3.3.3. Reihung der Szenen als strukturierendes Element

Nicht nur die Montage von Einstellungen innerhalb einer Szene kann helfen, den Film zu strukturieren, sondern auch die Verbindung von verschiedenen Szenen miteinander. Der Wendepunkt des Films, als Lt. Wills von der Anklage zur Verteidigung Furtwänglers wechselt, wird durch die Reihung der einzelnen Szenen verdeutlicht: Nach der Szene, in der Major Arnold Helmut Rode zur Kollaboration zwingt [0:52:23ff.], folgt eine kurze Szene im Hinkelarchiv, in der sich Arnold von der Korrektheit der Angaben Rodes überzeugt: Ja, Herbert von Karajan war gleich zweimal Mitglied in der NSDAP [0:59:08ff.]. Die darauf folgende Szene spielt im US-Club. Lt. Wills trifft sich mit einem Wiesbadener Offizier, der erklärt, dass die USA die moralische Pflicht haben, dafür zu sorgen, dass alle Angeklagten und damit auch Furtwängler eine gerechte Verteidigung bekommen. Hierbei soll Wills helfen. Er bekommt Akten, in denen sich ein schwedischer Geschäftsmann über Furtwängler äußert.

3.2.3.3.4. Variation der Einstellungslänge

Ein anderes Mittel der Montage ist die Variation der Einstellungslänge. Der Film wird von Dialogen bestimmt, daher dominieren ruhige, aber kurze Einstellungen, die den Zuschauer nicht davon ablenken, was gesagt wird, aber trotzdem sein Interesse aufrecht halten. Die Länge der Einstellung hängt im Allgemeinen entscheidend vom Redeanteil ab. Eine kurze Antwort führt zu einem kurzen Wechsel der Einstellungen,³³⁴ ein längerer Monolog lässt die Kamera entsprechend

³³³ Im Verlauf der gesamten Sequenz werden noch weitere Menschen gezeigt, die sich befremdet das Geschehen aus dem Steg anschauen: vgl. Filmminute 0:53:35ff., 0:53:45ff. und 0:55:30ff.

³³⁴ So z.B. der Wortwechsel zwischen Arnold und Rode in Filmminute 0:27:00 bis 0:27:10, in diesen 10 Sekunden wird insgesamt sechs Mal zwischen den Beiden hin und her geschnitten.

lang auf eine Person gerichtet sein.³³⁵ Ist eine Einstellung wesentlich länger als der Durchschnitt, fällt sie auf. Der Zuschauer vermutet, dass etwas Wichtiges gesagt wird oder passiert. Daher werden grundlegende Argumente in den Vernehmungssituationen oder anderen Dialogen in längeren Einstellungen präsentiert.

Ein Sonderfall ist die langandauernde Einstellung auf die Jazz-Sängerin zu Beginn der zweiten im US-Club spielenden Szene [1:25:53 – 1:26:15]. Die Kamera bleibt während dieser 22 Sekunden starr auf die Sängerin gerichtet stehen, es passiert nichts. Dafür geschah aber in der vorausgegangenen Szene sehr viel – der Grund für diese ungewöhnlich lange Einstellung. Der Zuschauer bekommt die Gelegenheit darüber nachzudenken, was er gerade eben gesehen und gehört hat. Da war zum einen die eskalierende zweite Vernehmung Furtwänglers [1:10:40 – 1:22:26], zum anderen die Kündigung Emmi Straubes als Reaktion auf die Art und Weise des Umgangs Major Arnolds mit Furtwängler [1:23:20 – 1:24:30] und zum dritten die Erklärung Arnolds, warum er meint, dass seine Mittel angemessen seien [1:24:30 – 1:25:53]. Damit Emmi Straube ihn besser versteht, führt er ihr den Filmbericht über das KZ Bergen-Belsen vor [1:24:49 – 1:25:25].³³⁶ Arnold stellt Straube abschließend die Frage, warum denn Juden gerettet werden mussten, wenn doch niemand gewusst habe, was mit ihnen geschah [1:25:25 – 1:25:40]. Ohne diese Frage zu beantworten, verlässt Emmi Straube das Büro. Die nun folgende lange Einstellung auf die Jazz-Sängerin gibt den Zuschauern die Möglichkeit, diese Frage für sich selbst zu beantworten. Diese Einstellung hebt die Bedeutung dieser Frage und die Schwierigkeit hervor, sie zu beantworten. Sie zielt auf die Konsequenzen. Sie ist als eine Art Meditation zu sehen, die den Film kurz anhält und ein sehr wichtiges Detail beleuchtet, bevor die Handlung fortfährt.

3.2.3.3.5. Einbindung von Originalaufnahmen und Filmdokumenten

Ein besonderes Gestaltungsmittel ist die Einbindung von Originalaufnahmen in den Handlungsverlauf eines Spielfilms. In "Taking Sides" werden in vier Szenen eine oder mehrere Sequenzen aus damals zeitgenössischen Filmen eingeblendet, d.h. diese Originalaufnahmen stammen aus den 1940er Jahren, in denen auch die Handlung des Spielfilms angesiedelt ist. Es sind Schwarz-Weiß-Aufnahmen, so wie es der damaligen Praxis entspricht. Da der Spielfilm in Farbe gedreht worden ist, sind alle Filmdokumente dadurch eindeutig als solche zu erkennen. Alle Originalaufnahmen – mit Ausnahme der letzten Sequenz am Ende des eigentlichen Films – sind in die Handlung eingebunden. Sie führen die Handlung fort bzw. geben für die handelnden Personen

335 So. z.B. Filmminute 0:32:10 – 0:32:22 (Arnold erklärt Furtwängler, warum er vernommen wird) oder Filmminute 0:34:24 – 0:34:59 (Furtwängler erklärt sein Verhalten).

336 Die Zuschauer kennen dieses Filmdokument schon (vgl. Filmminute 0:07:53ff.), sie können sich daher auf die Reaktion Emmi Straubes und Arnolds Erklärungen konzentrieren.

und damit auch für den Zuschauer Informationen, die für das weitere Geschehen von Relevanz sind. Ihre besondere Stellung wird durch das im Hintergrund ertönende Surren des Filmprojektors hervorgehoben. Durch dieses Geräusch wird auch auf der akustischen Ebene eindeutig geklärt, dass es sich bei den gerade zu sehenden Bildern um einen Film handelt, der auch im Film ein Film ist.

Der erste "Film im Film" wird zu Beginn der eigentlichen Filmhandlung gezeigt [0:4:57ff.]. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einer NS-Wochenschau. Im Off ertönt die Stimme von General Wallace, der die Bilder kommentiert. Der darauf folgende Schnitt zeigt zwei Männer in einem improvisierten kleinen Kinosaal. Major Arnold wird in seine Aufgabe eingeführt. Die Zuschauer "lernen" gemeinsam mit Major Arnold den Hintergrund seines Auftrags kennen. Die Originalaufnahmen veranschaulichen die Worte von General Wallace: Die von ihm konstatierte noch immer von den Nazis ausgehende Bedrohung wirkt jetzt realistischer. Es werden sowohl die Begeisterung, die die Deutschen Hitler entgegen brachten, als auch die Bombardierungen europäischer Großstädte [0:7:29ff.] und der Anblick, der sich den Alliierten bei der Befreiung der Konzentrationslager bot [0:7:53ff.], gezeigt.

In dieser Szene gibt es eine Besonderheit, die hier angesprochen werden soll: Die erste der drei Originalaufnahmen dieser Szene zeigt einen Zusammenschnitt verschiedener Wochenschauen bzw. Teile davon. Der Film wurde für die Alliierten angefertigt. Dies lässt sich aufgrund des Abspanns des Films schließen, in dem ein Standbild mit dem Text "Your job in Germany" erscheint. Diese Filmassage enthält nachträglich, d.h. für den Spielfilm "Taking Sides" manipulierte Bilder. Die Passage, in der erst ein Foto von Furtwängler und Hitler [0:05:28] und darauf folgend eine kurze Einstellung mit dem dirigierenden Furtwängler gezeigt wird [0:05:30ff.], ist nachträglich bearbeitet worden. Das Originalfoto stammt vermutlich aus dem Jahr 1935.³³⁷ Für den Film musste das Gesicht Furtwänglers geändert werden, um die Logik der filmischen Realität aufrecht zu erhalten. Daher wurde das Gesicht Stellan Skarsgårds, der Furtwängler im Film mimt, in das Foto montiert. Die nach dem Foto in dem Filmausschnitt folgende Szene zeigt den dirigierenden Furtwängler. Hierfür wurde kein Originalmaterial genutzt, sondern eine Einstellung aus der Vorgeschichte des Spielfilms "Taking Sides" montiert. Diese Szene wurde farblich in Graustufen umgewandelt, so dass er dem zeitgenössischen schwarz-weißen Filmmaterial entspricht. Auch in der technischen Qualität wurde der moderne Filmausschnitt dem damaligen Standard angepasst. Aus diesem Grund fällt die Manipulation nur dann auf, wenn man weiß, wie der "echte" Furtwängler ausgesehen hat, und wenn man auf solche Details achtet. Für den Film "Taking Sides" sind diese Manipulationen notwendig gewesen, um die innere Filmlogik aufrecht zu erhalten.

³³⁷ Dieses Foto wurde vermutlich nach dem Winterhilfswerk-Konzert im April 1935 oder nach dem Konzert zu Gunsten des Kittel'schen Chores im Sommer 1935 gemacht, vgl. dazu *Riess, 1953, 208f.*, *Clare, 1990, 110*, *Shirakawa, 1992, Bildteil S. 9* und die Ausführungen in Kapitel 3.4.2.3.2.1 in dieser Arbeit.

Ein weiterer zeitgenössischer Film wird in der Szene genutzt, in der Major Arnold mitten in der Nacht betrunken vom Besuch bei Oberst Dymshitz zurück in sein Büro kommt [1:05:44ff.]. Er stellt den Filmprojektor an, der einen Aufklärungsfilm der alliierten Behörden zeigt, in dem die Soldaten vor Verbrüderungen mit den zivilen Deutschen gewarnt werden. Major Arnold sieht diesen Film selbst nicht, da er auf dem Sofa unterhalb des projizierten Bildes einschläft. Trotzdem gibt dieser Film einen Hinweis auf die Gemütsverfassung Arnolds: Er muss sich nach der Auseinandersetzung mit Oberst Dymshitz seiner eigenen Werte versichern und sich selbst bestätigen, dass er richtig handelt, wenn er den Fall Furtwängler weiter verfolgt. Der Film läuft weiter auch nachdem Arnold eingeschlafen ist. Er läuft jetzt nur noch für die Zuschauer, die durch diesen Filmausschnitt weitere Gründe für das Verhalten Arnolds erkennen können. Der Film bekommt durch die Originaltonspur ein zusätzliches Gewicht als authentisches Dokument, da in der deutschsprachigen Synchronfassung des Spielfilms die Kommentatorenstimme des Filmausschnitts nicht synchronisiert worden ist. Bei diesem Filmausschnitt handelt es sich um die letzten Minuten des Films "Your Job in Germany", den Frank Capra 1945 im Rahmen der "Why we fight" Serie im Auftrag der US-Regierung erstellt hat.³³⁸

Die dritte Szene, in der zeitgenössisches Filmmaterial eingebunden ist, zeigt einen Ausschnitt aus einem Film über die Befreiung des Konzentrationslagers Bergen-Belsen. Major Arnold zeigt diesen Filmausschnitt Emmi Straube in der Hoffnung, dass sie danach sein Verhalten gegenüber Furtwängler verstehen wird [1:24:24ff.]. Die Zuschauer sehen diese Filmsequenz zum zweiten Mal,³³⁹ sie sind daher über die Bilder nicht mehr ganz so geschockt wie Emmi Straube und können sich besser auf das weitere Geschehen konzentrieren. Emmi Straubes Reaktion zeigt wirkliches Entsetzen. Ganz offensichtlich hat sie diese Aufnahmen noch nicht gesehen.³⁴⁰ Sie sagt, dass sie und viele andere, darunter auch Furtwängler, nicht gewusst bzw. erst sehr spät realisiert haben, wozu das NS-Regime in der Lage gewesen sei.³⁴¹ Auf Arnolds drängende Frage, warum Juden gerettet werden

338 Vgl. *McBride, 1992, 496f.* – Der Film wurde den US-Truppen ab April 1945 in Deutschland gezeigt. Später im Jahr 1945 wurde er als einer der wenigen propagandistischen Dokumentarfilme in kommerziellen Kinos in den USA vorgeführt. Dafür ließ die Produktionsfirma Warner Bros die Tonspur neu aufnehmen und einige Szenen umschneiden. Da es auf von der Regierung produzierte Filme keine Lizenz- oder Copyrightansprüche gibt, war dies problemlos möglich. Der neue Film wurde unter dem Titel "Hitler lives?" publiziert und dem Regisseur Don Siegel zugeschrieben, der für diesen Film im folgenden Jahr mit der Oscar-Auszeichnung für den besten Kurz-Dokumentarfilm ausgezeichnet wurde.

339 Dieser Ausschnitt wurde schon in der ersten Szene, in der Originalfilmmaterial eingesetzt worden ist, gezeigt, vgl. Filmminute 0:07:53ff.

340 Nach *Prehn, 2003, 142ff.* wurde die Wochenschau "KZ" ab dem 15.6.1945 gezeigt, der Film "Die Todesmühlen" lief in der US-amerikanischen Besatzungszone ab dem 25.1.1946. Laut *Prehn, 2003, 146, Anm.29* gibt es keine genauen Zahlen darüber, wieviele Deutsche das Bildmaterial über die KZ-Befreiungen sahen. Bekannt ist nur die Zahl der Filmkopien und die Zahl der Zuschauer in der Testvorführung.

341 Zum Wissen der deutschen Bevölkerung über die Konzentrationslager und den Massenmord vor 1945 vgl. Kapitel 3.4.4.2.2; zum Versuch der Alliierten, die Deutschen aufzuklären und zu informieren vgl. z.B. *Brink, 2003* und *Prehn, 2003*. Aufschlussreich sind auch die autobiographischen Aufzeichnungen von alliierten Soldaten oder Journalisten aus diesem Zeitraum, die über das Wissen der Deutschen über die Massenmorde berichten, vgl. z.B.

mussten, wenn doch niemand gewusst habe, was mit ihnen passieren würde, gibt Emmi Straube keine Antwort. Während dieses Gesprächs wird immer wieder zum Film geschnitten. Durch diese Montage wird dem Zuschauer die Dringlichkeit der Frage Arnolds bewusst gemacht. Dies ist die Frage, die Arnold zu Beginn des Films angekündigt hat: die Frage, auf die der Vernommene keine Antwort hat. Dass Emmi Straube hier nicht vernommen wird, ist eher nebensächlich, die Frage wird auch an das Publikum gestellt. Diese Szene ist eine der wichtigsten im ganzen Film, sie stellt nicht nur Furtwänglers Verhalten zur Diskussion, sondern das einer ganzen Nation.

Am Ende des gesamten Films wird eine weitere Originalaufnahme eingespielt [1:40:44ff.].³⁴² Sie steht außerhalb der Filmhandlung³⁴³ und zeigt einen Konzertmitschnitt aus den 1940er Jahren. Allerdings ist der Ton dieses Filmausschnitts nicht zu hören. Stattdessen erklingt weiterhin die Fünfte Symphonie Beethovens, die schon in der Szene zuvor zu hören war. Am Ende dieses Konzerts verbeugt sich Furtwängler vor dem Publikum, NS-Propagandaminister Goebbels erhebt sich, geht nach vorne zum Dirigentenpult und streckt Furtwängler seine Hand hin, die dieser ergreift und schüttelt. Danach folgt eine Detailvergrößerung, die das Augenmerk auf Furtwänglers Hände richtet: Nach dem Handschlag mit Goebbels wechselt er ein Taschentuch von der linken in die rechte Hand. Es scheint, als würde Furtwängler versuchen sich unauffällig die Hand abzuwischen, die er eben gerade noch Goebbels gegeben hat. Diese Detailvergrößerung wird außerdem wiederholt.

Dieses "Anhängsel" an den eigentlichen Film zeigt, wie sich der "echte" Furtwängler verhalten hat. Die Verteidigung Furtwänglers im Spielfilm wird durch diesen Ausschnitt glaubhaft unterstrichen. Es wird deutlich gemacht, dass die Filmhandlung auf einer wahren Begebenheit beruht. Somit könnte man diesen Filmausschnitt als eine Art Fußnote im Sinne einer historischen Abhandlung deuten – wobei natürlich noch die Angaben fehlen, wann und wo dieses Konzert stattgefunden hat.

Allerdings ist fraglich, ob diese Geste von Furtwängler so gemeint war, wie sie heute interpretiert wird. Im Dokumentarfilm von Reiss / von Westphalen wird die gesamte Sequenz aus der Wochenschau gezeigt: Hier sieht man, dass Furtwängler schon vor dem Handschlag das

Clare, 1990, 72ff.

342 Im Interview mit Theiß, 2003, 345 berichtet Szabó wie er diese Szene gefunden hat. Diese Szene wird – zum Teil erheblich länger – auch in den Dokumentarfilmen über Furtwängler eingesetzt, vgl. Seehaus, 1979, *Filmminute* 0:37:40ff., Reiss / von Westphalen, 2001, *Filmminute* 0:35:50ff., Becker, 2003, *Filmminute* 0:37:15ff. und Lansch, 2007, *Filmminute* 0:20:00ff. Becker zeigt allerdings als einziger nicht den Handschlag Furtwänglers mit Goebbels, sondern beendet die Wiedergabe des Wochenschauausschnitts mit dem Applaus des Publikums.

343 Diese Sequenz ist aber auf einer motivlichen Ebene mit der Handlung des Spielfilms verbunden: das in der dokumentarischen Sequenz zentrale Objekt ist das Taschentuch des Dirigenten Furtwängler. Er nutzt es, um seine Hände nach dem Handschlag mit Goebbels zu reinigen. In der Szene seines Zusammenbruchs im Spielfilm ist ebenfalls zu erkennen, dass Furtwängler ein Taschentuch in den Händen hält [1:37:38ff.].

Taschentuch in der linken Hand hält.³⁴⁴ Diese ausführlichere Sequenz deutet darauf hin, dass Furtwängler sich nach dem Konzert die Hände mit einem Taschentuch getrocknet hat und selbiges nur zufällig bzw. immer noch in der Hand hielt.³⁴⁵ Allerdings ist nicht zu sehen, ob oder wie Furtwängler dieses Taschentuch vor dem Handschlag mit Goebbels einsetzte. Vielleicht hatte er sich die Hand nach den Handschlag aber wirklich ein weiteres Mal bewusst abgewischt, um sie und damit sich selbst von diesem Handschlag zu säubern. Szabó [in Theiß, 2003, 345] selbst ist der Meinung, dass Furtwängler diese Reaktion völlig unbewusst vollzogen hat:

"Ich glaube, daß selbst Furtwängler nicht wirklich wußte, was er da tat. Das war eine Reaktion, die aus dem Bauch kam, aber sie sagt mehr über Furtwänglers Seele als alles andere."

Interessant ist dieser ungewöhnliche Schluss vor allem aber auch in der Frage, ob der Regisseur mit diesem "Anhängsel" im Gegensatz zum Titel Stellung zugunsten Furtwänglers bezogen hat oder nicht. Diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten, da eine Antwort ganz entscheidend davon abhängt, wie man dieses Filmdokument deutet. Szabó selbst bezieht in keinem Interview direkt Stellung.³⁴⁶ Er spricht nur indirekt davon, dass es Zeiten gibt, in denen man Stellung beziehen und sich entscheiden müsse, welche Kompromisse man eingehen will und wo man die Grenzen für sich persönlich ziehen will. Diese müsse man dann einhalten und sich dann ggf. damit auseinandersetzen, dass andere Menschen andere Grenzen gezogen hätten.³⁴⁷ In einem anderen Interview konstatiert Szabó, dass er nur Filme mag, an deren Ende eine positive Aussage stehen würde oder in denen gezeigt wird, wie ein Problem gelöst werden könne.³⁴⁸ Als ein solcher Hinweis auf eine Problemlösung ist der Ausschnitt aus der zeitgenössischen Wochenschau zu interpretieren: Je nach persönlicher Lesart wird die Geste Furtwänglers gedeutet und gibt dem Zuschauer das Gefühl, mit der Meinung des Regisseurs in Einklang zu stehen. Szabós Ziel, dass ein Film Probleme bekannt machen soll, damit sich die Zuschauer in einer vergleichbaren Situation an diesen Film und seinen Lösungsvorschlag erinnern können, wäre damit erreicht.³⁴⁹

Im Zusammenhang mit einer anderen Szene aus dem Film bekommt dieser Schluss noch eine weitere Konnotation: Auch Major Arnold säubert sich die Hände mit seinem Taschentuch, nämlich nach der Ruderfahrt mit Helmut Rode, auf der er ihm eine "Verfahrensabsprache" angeboten hat [0:56:58ff.]. Mit dieser Geste lässt Regisseur Szabó den Charakter des "schmutzigen Geschäfts" zwischen Arnold und Rode unterstreichen. Ebenso wie Arnold scheint auch Furtwängler zu wissen,

344 Reiss / von Westphalen, 2001, *Filmminute 0:35:50ff.*, der Applaus beginnt in Filmminute 0:37:00, in Filmminute 0:37:06 sieht man das Taschentuch in Furtwänglers linker Hand.

345 Vgl. zu dieser Interpretation Büning, 2004 und Lindeiner-Strásy, 2008, 184f.

346 Vgl. z.B. Theiß, 2003, 321ff., Köhler, 2002 oder Sandner, 2002a.

347 Vgl. die Aussage Szabós auf der DVD des Films "Taking Sides" (Bonusmaterial). Im Interview mit Sandner, 2002a drückt sich Szabó ähnlich aus.

348 Vgl. die Aussage Szabós im Interview mit Boehm (*Haubenschild, 2004, Filmminute 0:33:03ff.*).

349 Vgl. die Aussage Szabós im Interview mit Boehm (*Haubenschild, 2004, Filmminute 0:35:07ff.*).

auf welchen "Kuhhandel" er sich eingelassen hat und versucht – möglicherweise unbewusst, aber sofort im Anschluss – seine Hände und damit sich zu reinigen.

3.2.3.4. Akustische Ebene

Ebenso wie die einzelnen filmtechnischen Aspekte eines Filmes kaum unabhängig voneinander betrachtet werden können, genauso mit- und ineinander verwoben sind auch die auditiven Elemente eines Films. Trotzdem soll im Folgenden versucht werden, die einzelnen Ebenen getrennt voneinander zu analysieren, um so ihre Bedeutung als jeweils eigenständiges Element im Film hervorzuheben.

3.2.3.4.1. Gestaltung der Dialoge

Der Film "Taking Sides" ist ein sehr dialoglastiger Film. Die Protagonisten "tun" in diesem Film relativ wenig, daher kommt dem Dialog in diesem Film eine viel stärkere Bedeutung zu als in Filmen, die das Interesse und die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch die Handlung auf sich ziehen wollen. Die Dialoge haben mehrere Funktionen. Zum einen treiben sie die Handlung voran: Die Vernehmungen der Musiker und die Gespräche der Protagonisten ersetzen eine actionreiche Handlung. Zum anderen manifestieren Dialoge die Meinungen der verschiedenen Personen. Sie helfen, die Situation aus verschiedenen Blickwinkeln darzustellen und geben damit drittens den Zuschauern die Möglichkeit, sich eine eigene Meinung zu bilden bzw. sich einer Meinung anzuschließen. Darüber hinaus werden viertens die einzelnen Personen durch die Dialoge charakterisiert. Die Gespräche zeichnen aufgrund ihrer Intensität ein sehr genaues Porträt der einzelnen Personen. Sie geben Aufschluss über die Gründe für ihre Meinung und ihr Handeln. Zu jedem der vier genannten Punkte soll im Folgenden ein Beispiel gegeben werden.

Als ein Beispiel, wie der Dialog die Handlung vorantreiben kann, soll die Szene im Vorzimmer von Major Arnolds Büro herangezogen werden [0:41:24 – 0:43:30], in dessen zweiten Teil Major Arnold den anderen Anwesenden berichtet, welche Informationen im Hinkelarchiv lagern und dass sie eine Nutzungserlaubnis bekommen haben. Der Zuschauer erfährt, wie Major Arnold sein weiteres Vorgehen plant. Die nachfolgende Szene im Archiv selber ist daher keine Überraschung mehr, sondern logische Konsequenz. Der Zuschauer weiß sofort, wo er sich befindet und warum die Protagonisten hierher gekommen sind, ohne dass die Räumlichkeit erklärt werden muss. Die dazu notwendigen Informationen sind allesamt während des Gesprächs im Vorzimmer gegeben worden. Das Gespräch hat somit die Handlung vorangetrieben und den Zuschauer darauf vorbereitet. Dieses ist die inhaltliche Funktion der Dialoge und Gespräche.

Weitaus wichtiger und breiter eingesetzt ist die Funktion des Gesprächs zur Charakterisierung der einzelnen Personen. Wie in der Figurenanalyse schon gezeigt wurde, werden die einzelnen Personen hauptsächlich durch ihre Gespräche und ihr Verhalten während dieser Gespräche vorgestellt. So wird beispielsweise Major Arnold von General Wallace sehr prägnant charakterisiert: Sein früherer Arbeitgeber habe Arnold mit den Eigenschaften "entschlossen, gewissenhaft, hartnäckig" beschrieben, außerdem habe er gesagt, wenn Arnold einen Fall übernehme, verbeiße er sich in ihn [0:06:00ff.]. Es ist anzunehmen, dass diese Eigenschaften in der folgenden Handlung eine entscheidende Rolle spielen werden, wobei aber noch offen ist, ob in positiver oder negativer Weise. Der Charakter Arnolds wird in den folgenden Gesprächen mit seinen Mitarbeitern und den Vernehmungen der Musiker weiter geformt. Gerade in einem Film, in dem die Protagonisten nicht durch Handeln, sondern durch Reden charakterisiert werden, sind Dialoge von äußerster Wichtigkeit, da sie es ermöglichen, die Figur nicht nur "von innen", also durch Selbstgespräche oder innere Monologe, sondern auch "von außen", also aus der Sicht anderer zu beschreiben, ja sogar zu kommentieren. Dies ist die charakterisierende Funktion der Dialoge und Gespräche.

Darüber hinaus haben die Dialoge die Funktion Meinungen zu manifestieren: Nach einer Reihe von Vernehmungen fahren Major Arnold und Lt. Wills zu einem Treffen mit Oberst Dymshitz. Auf der Fahrt resümiert Arnold die Ergebnisse seiner bisherigen Befragungen [0:20:12 – 0:20:35]. Das Verhalten der Musiker scheint ihm ein Rätsel zu sein. Er sucht nach einer befriedigenden Erklärung, warum er scheinbar immer wieder dieselben Antworten bekommt und niemand den Dirigenten belasten will oder kann. Um ein mögliches Erklärungsmodell bestätigt zu bekommen, fragt er Lt. Wills, ob dieser es für möglich halte, dass der Dirigent sein ganzes Orchester "so im Griff" haben könne. Wills bejaht diese Frage. Der Dialog zwischen Wills und Arnold wird hier dazu genutzt, Meinungen auszutauschen und zu festigen. Der Zuschauer lernt auf diese Weise, welche Schlüsse Major Arnold aus den bisherigen Vernehmungen gezogen hat.

Es wird aber nicht nur die Meinung der handelnden Personen selbst, sondern auch die der Zuschauer durch die Dialoge gebildet. So dient das Gespräch zwischen Lt. Wills und dem Wiesbadener Offizier [0:59:18ff.] nicht nur dazu, Wills Weg zu einer eigenen Meinung im Fall Furtwängler zu zeigen, sondern auch dem Zuschauer einen Blick auf eine Meinung werfen zu lassen, die der von Major Arnold konträr gegenüber steht. Der Zuschauer hat hier die Möglichkeit, sich selbst zu fragen, welcher Meinung er sich anschließen möchte und ob er dem Aufbau einer Verteidigung Furtwänglers positiv gegenüber steht. Durch den zaudernden Wills wird dem Zuschauer Gelegenheit gegeben, sich seine eigene Meinung zu bilden, bevor die Handlung weiter voranschreitet. Dies ist die meinungsbildende Funktion der Gespräche und Dialoge.

3.2.3.4.2. Sound Bridge

Bei der Art und Weise wie Dialoge filmtechnisch umgesetzt werden, fällt besonders die so genannte Sound Bridge oder Tonüberlappung auf. Sie wird sehr häufig eingesetzt, da sie es ermöglicht, auch die Reaktion des Gegenübers zu zeigen, während eine andere Person noch spricht. Die zuhörende Person muss ihre Meinung oder Reaktion auf das Gesagte nicht in Worte fassen, sondern kann allein ihre Mimik "sprechen" lassen. Der Zuschauer ist durch diese Technik doppelt gefordert: er muss nicht nur den Worten zuhören, sondern auch dem Bild Aufmerksamkeit schenken, wenn er alle Einzelheiten erfassen will.

In dem Film "Taking Sides" wird dieses Mittel u.a. dazu eingesetzt, die Reaktion Furtwänglers auf die Vorwürfe und Anschuldigungen Arnolds zu zeigen und vice versa. So wird beispielsweise während Furtwänglers Monolog, in dem er seine Meinung erläutert, dass Politik und Kunst zu trennen sind, mehrfach auf Major Arnold geschnitten [0:33:59ff.]. Zuerst, nachdem Furtwängler gesagt hat, dass man in seinen Augen nicht zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Künstlern unterscheiden dürfe, sondern zwischen guten und schlechten. Ein Blick auf Arnold zeigt, dass dieser mäßig interessiert zu hört [0:34:15]. Ein weiterer Schnitt auf Arnold erfolgt wenig später als Furtwängler erzählt, dass er Deutschland nie wieder hätte betreten dürfen, wenn er auf Goebbels Angebot eingegangen wäre [0:34:23 – 0:34:25]. Arnold hört nicht nur aufmerksam zu, er beugt sich zusätzlich vor, während Furtwängler mit seinen Erklärungen fortfährt. Dies zeigt sein gesteigertes Interesse an den Ausführungen Furtwänglers. Durch dieses filmtechnische Mittel wird ein Hinweis auf die Wichtigkeit dieses einen Punktes im Monolog Furtwänglers gegeben: Arnold hat einen ersten Anhaltspunkt bekommen, warum Furtwängler nicht emigriert ist.

Außergewöhnlich ist der Einsatz der Tonüberlappung in den Vernehmungen, wenn nicht nur auf die Gesprächspartner, sondern auch auf die anderen Zuhörer geschnitten wird.³⁵⁰ Lt. Wills und Emmi Straube sind in ihrer Funktion als Sekretärin und Protokollantin bzw. als Verbindungsoffizier bei allen Vernehmungen anwesend. Wie oben in der Charakterisierung der Personen schon gesagt, hat diese Anwesenheit auch einen erzähltechnischen Grund: Sie sind die Identifikationsfiguren für die Zuschauer und sollen ihnen zeigen, wie unterschiedlich auf die Vernehmungen und ihre Ergebnisse reagiert werden kann. Gleichzeitig wird der Zuschauer auf diese Weise implizit aufgefordert, sich selbst eine Meinung zu bilden und hierfür ggf. auf die von Lt. Wills oder Emmi Straube zurück zu greifen.

Die Tonüberlappung wird aber auch eingesetzt, um Szenen miteinander zu verbinden. So ist beispielsweise der deutsche Junge, der den Fahrer Major Arnolds nach Kaugummi und Zigaretten fragt, zu hören bevor der Schnitt erfolgt und er zu sehen ist [0:09:14ff.]. Die Handlung wird durch 350 U.a. auch in der ersten Vernehmung Furtwänglers, vgl. Filmminute 0:31:20ff.

diese Episode zum einen vom Inneren des Gebäudes wieder nach draußen getragen, zum anderen erfolgt durch die Sound Bridge eine Verbindung zu Arnold, obwohl dieser in der folgenden Szene nicht anwesend ist. Die folgende Einstellung ist nämlich die "Abwandlung" einer schon bekannten Szene: Kurz bevor Arnold in das Bürogebäude ging, ist auch er von einem deutschen Kind nach Kaugummi und Zigaretten gefragt worden [0:09:05ff.]. Arnold hat diesem Wunsch nicht entsprochen, sondern dem Jungen wohlwollend, aber schweigend in den Wange gekniffen und sich von ihm abgewandt. In der "Wiederholung" dieser Szene reagiert Arnolds Fahrer ganz anders: Er greift in seine Tasche und wirft dem Jungen etwas zu. Durch die Sound Bridge wird das Verhalten der beiden Amerikaner gegenüber gesetzt: der gesetzestreu, stur, den Regeln entsprechend handelnde Major gegenüber dem netten, freundlichen und den Deutschen gegenüber offenen GI. Auf diese Weise wird ein Charakterzug Arnolds präsentiert.

3.2.3.4.3. Akustik

Die akustischen Möglichkeiten, die die Arbeit mit dem Ton bietet, werden ebenfalls genutzt. So hört man beispielsweise die Stimme Arnolds über den See ertönen, während er Helmut Rode die Vorteile einer Zusammenarbeit mit den Amerikanern darlegt [0:55:56ff.], obwohl dieses unrealistisch ist, denn Arnold und Rode sitzen in einem Ruderboot, welches in einer Halbtotale auf dem See zu sehen ist. Arnolds Stimme ist aber so laut zu hören, als würde man direkt neben ihm im Boot sitzen. Solch ein audiovisuelles Ereignis ist nur im Film möglich. Die Macht Arnolds wird auf diese Weise symbolisch gezeigt.

Auch die anderen, veränderlichen Eigenschaften einer Stimme werden angewendet: So wird geflüstert, geschrien, nachdenklich oder fordernd gesprochen. Der jeweilige Unterton der Stimme ist den Personen und Situationen angepasst. Dies wurde schon in der vorhergehenden Analyse der Figuren angesprochen.

3.2.3.4.4. Sprache: Akzente & Synchronisation

Die Stimmen haben eine weitere Eigenschaft, die in diesem Film besonders gut zur Geltung kommen: Das Berlin in der Nachkriegszeit war eine sehr internationale Stadt, die Soldaten der vier Siegermächte waren quasi überall und mussten sich auch untereinander verständigen. Diese Atmosphäre ist auch im Spielfilm wiedergegeben. Nicht nur durch das Setting, sondern auch durch die Besetzung der verschiedenen Rollen mit Schauspielern der jeweiligen Nationalitäten, die das Englisch der Originalfassung mit dem jeweiligen landes- bzw. rollentypischen Akzent sprechen.³⁵¹

351 Vgl. hierzu die Aussage des Produzenten Yves Pasquier in der *Pressemappe der New Yorker Films* [o.J., 9].

Ziel war es auch auf der Ebene der Sprache, eine möglichst hohe Authentizität der Geschichte zu erreichen.

Auch in der synchronisierten deutschen Fassung des Films sprechen die Personen mit Akzenten. Diese fallen allerdings nicht mehr so sehr auf, da die Hauptsprache Englisch durch Deutsch ersetzt worden ist und die "Fremdsprache" Deutsch für den deutschen Zuschauer akzentfrei erklingt. Einzig Russisch und Französisch bleiben als Fremdsprachen mit fremden Akzent erhalten. Die dargestellte Internationalität des Films in der Originalfassung geht durch die Synchronisation besonders für den historisch nicht informierten Zuschauer verloren.

Daher soll hier nur noch ein weiterer Aspekt zur Problematik der Synchronisation von nicht-deutschsprachigen Filmen für das deutschsprachige Publikum angesprochen werden. Ganz unabhängig von der Tatsache, dass der Austausch der Dialogspur den Originalfilm verfremdet und die Personen durch die "neue" Stimme gegebenenfalls anders charakterisiert werden könnten, soll hier nur auf die nicht erfolgte Synchronisation bestimmter Begriffe hingewiesen werden. Neben allen administrativen Fachbegriffen, ist es besonders ein Wort, das hier auffällt: "Bandleader". Major Arnold nutzt diesen Begriff immer wieder um seine Abneigung gegenüber klassischer Musik und Furtwängler in Worte zu fassen.³⁵² "Bandleader" ist ein Begriff, den es in einer direkten Übersetzung ins Deutsche nicht gibt. Im Englischen wird dieser Begriff im Allgemeinen im Zusammenhang mit Jazzmusik und Tanzkapellen genutzt, im Gegensatz zu Dirigenten klassischer Orchester, die "conductor" genannt werden. Darüber hinaus gibt es den "bandmaster", der mit "Kapellmeister" ins Deutsche übersetzt wird.³⁵³ Dies ist ein Begriff, der oft als Synonym für "Dirigent" genutzt wird, allerdings eher im Bereich der nicht-klassischen Musik.³⁵⁴ Der Begriff des "bandleader" birgt aber noch eine weitere Konnotation: die des (An-) Führers ("leader"). Furtwängler wird durch diesen Begriff von Arnold auch in die Nähe Hitlers gebracht, indem er ihn indirekt als den "Führer" der klassischen Musik und ihrer Liebhaber in Deutschland bezeichnet. Die Beibehaltung dieses Begriffs in der deutschen Synchronisation zeigt einerseits die Unmöglichkeit ihn adäquat zu übersetzen, andererseits wird auf diese Weise die Hemdsärmeligkeit Arnolds zusätzlich betont. Die Bezeichnung "bandleader" steht im krassen Gegensatz zu "Maestro", einen Begriff, den die anderen Protagonisten nutzen.

Insgesamt stellt sich bei der Analyse der Sprache der Darsteller in diesem Film aber noch eine ganz andere Frage, nämlich die nach den realen Verhältnissen: Sprach Major Arnold deutsch?

352 Vgl. z.B. Filmminute 0:06:10ff. oder 1:32:03ff.

353 Vgl. die Worterklärungen im Merriam-Webster Online Dictionary (www.m-w.com). Der Begriff "bandleader" wird hier mit der Formulierung "the conductor of a band (as a dance band)" erklärt, während ein "conductor" "the leader of a musical ensemble" ist. Ein "bandmaster" ist dagegen ein "bandleader, especially: a conductor of a military or concert band".

354 Für die Definition der musikalischen Fachbegriffe vgl. *Metzler Sachlexikon Musik*, 1998.

Waren die Kenntnisse der englischen Sprache von Emmi Straube und den Musikern der Philharmonie ausreichend, um eine solche Vernehmung auf Englisch durchführen zu können oder wurden sie auf deutsch vernommen? Hier zeigt sich, dass der Film eine reine Fiktion ist. Furtwängler wurde im Rahmen eines Spruchkammerverfahrens vernommen, d.h. Deutsche haben ihn befragt. Die im Film dargestellte Voruntersuchung wäre ebenfalls auf deutsch durchgeführt worden, ggf. mit Hilfe eines Übersetzers aus den Reihen der Alliierten. Dies lässt darauf schließen, dass die Wahl von Englisch als die Sprache der originalen Fassung des Films eine schlechte Wahl war. Sie ist als Zugeständnis an die heutigen Verhältnisse zu sehen³⁵⁵ und entspricht nicht den damaligen Bedingungen bzw. Zuständen. Eine realistische, den damaligen Verhältnissen angepasste Sprachversion des Films wäre die Betonung der Sprachenvielfalt, wenn die Angehörigen einer Nation untereinander reden, das zum Teil fehlerhafte Deutsch der Alliierten und die Notwendigkeit von Dolmetschern und deutschen Emigranten innerhalb der bürokratischen Vorgänge, besonders im Umgang mit Deutschen und der Untersuchungen der einzelnen Entnazifizierungsfälle. Major Arnold würde dementsprechend mit ggf. starkem amerikanischen Akzent, aber auf Deutsch die Musiker vernehmen und sich auf Deutsch mit Oberst Dymshitz unterhalten. Mit Lt. Wills würde er sich ebenso auf Englisch verständigen wie mit General Wallace. Während Lt. Wills vermutlich Deutsch und Englisch fehler- und akzentfrei sprechen und je nach Situation die Sprache wechseln würde. Diese Sprachenvielfalt wäre nur durch den Einsatz von Untertiteln für die Sprachen Deutsch bzw. Englisch zu realisieren. Aber genauso wenig wie das deutsche, ist das amerikanische Publikum daran gewöhnt, Spielfilme mit Untertiteln zu konsumieren. Aus diesem Grund wird man sich bei der Vorbereitung der Produktion für Englisch als "Hauptsprache" entschieden haben, die dann für die deutschsprachige Fassung entsprechend synchronisiert worden ist.

3.2.3.4.5. Geräusche / "Atmo"

Geräusche gehören zur Alltagswelt aller (hörenden) Menschen. Es ist nur sehr selten wirklich still. Diese Erfahrung bzw. dieses Wissen der Menschen muss auf die Filmwelt übertragen werden. Die Geräuschkulisse in einem Film unterstreicht die Atmosphäre der Filmhandlung an den verschiedenen Örtlichkeiten.

355 Hier offenbart sich in der Analyse der filmischen Mittel ein ökonomischer Faktor: die Produktion des Films ist ein internationales Projekt mit verschiedenen Geldgebern, daher liegt es nahe, dass der Film in einer Sprache gedreht wird, die zum einen diese Internationalität widerspiegelt und zum anderen den Film besser verkäuflich macht. Englischsprachige Filme können nicht nur in den entsprechenden Ländern mit dieser Muttersprache problemlos distribuiert werden, sondern darüber hinaus auch in viele, auch nicht-englischsprachige Länder, die Filme nur mit Untertiteln versehen, aber ohne Synchronisation zeigen, wie z.B. die Niederlande. Erst die Synchronisation von Filmen (wie es in Deutschland üblich ist) verursacht bei einem internationalen Vertrieb nennenswerte zusätzliche Kosten.

So sind im Bürogebäude vor allem die hallenden Schritte durch die langen Gänge und in den fast leeren Räumen zu hören [z.B. 0:09:21ff.]. In den Räumen wirken die eigentlich leisen Geräusche wie das Knistern von Papier, das Ausziehen von Handschuhen, das Auseinanderklappen und Aufsetzen einer Brille geradezu dröhnend, da andere Geräusche oder (Hintergrund-) Musik fehlen und nicht gesprochen wird [0:10:06ff.]. Es wird die Leere in den Räumen bedingt durch die zeitgenössischen Umstände hervorgehoben: Das Büro ist noch nicht eingerichtet, die Bauarbeiten im Gebäude selbst sind noch in vollem Gange. Das Leben, das in der direkten Nachkriegszeit besonders durch Provisorien aller Art gekennzeichnet ist, wird auf diese Weise nachdrücklich gezeichnet.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass der Film häufig keinen Gebrauch von Hintergrundgeräuschen macht bzw. die Hintergrundgeräusche nur sehr leise zu hören sind. Besonders die Szenen im Büro des Majors während der verschiedenen Vernehmungen fallen dadurch auf. Diese Szenen bekommen so eine besondere Intensität und Intimität: Die Zuschauer können sich nicht dem Filmgeschehen entziehen, sie sind quasi selbst dabei und ihr eigener Atem stört die gespannte Stille während der Vernehmungen.

Eine andere Aufgabe der Hintergrundgeräusche ist es, Hinweise zu geben, durch die der Ort des Geschehens lokalisiert werden kann. So ist der erste Auftritt Arnolds, als er von General Wallace in seine Aufgabe eingeführt wird, mit dem Surren des Filmprojektors untermalt. Im Hintergrund sind aber auch noch andere Geräusche zu hören, nämlich die einer Exerzierübung [0:06:10ff.]. Diese Geräusche lassen den Ort des "privaten Kinosaals" lokalisieren: General Wallace und Major Arnold befinden sich in einer Kaserne, ob sie aber in den USA oder in Deutschland stationiert sind, kann nicht gesagt werden.

Orte lassen sich durch Geräusche nicht nur lokalisieren, sondern auch charakterisieren. Der Schwarzmarkt vor dem Berliner Reichstag [z.B. 0:13:00ff.] ist von vielen unterschiedlichen Geräuschen untermalt. Man hört Musik, Stimmen, das Klappern und Klackern von Gegenständen und knirschende Schritte über den Kies. Diese Atmo unterstreicht das visuelle Bild: viele Menschen, die alles mögliche kaufen und verkaufen wollen. Nur durch die Hintergrundgeräusche wirkt der Schwarzmarkt realistisch.

3.2.3.4.6. Musik

Obwohl man vermuten könnte, dass ein Film über einen Dirigenten ein "musiklastiger" Film sein müsste, zeigt es sich, dass in "Taking Sides" keinesfalls viel Musik zu hören ist. Ganz im Gegenteil ist der Film eher dialoglastig. Darüber hinaus werden die Dialoge und Gespräche nicht mit Musik untermalt. Sie sind nur mit Hintergrundgeräuschen versehen. Die häufig durch Musik gelenkte

Emotionalität einer Szene wird hier durch das gesprochene Wort übernommen.³⁵⁶ Trotzdem gehört Musik zu einem Film über einen Dirigenten selbstverständlich dazu und ist entsprechend wichtig. Sie wird nur nicht, wie sonst üblich, als Geräuschkulisse oder Klangteppich eingesetzt, sondern ist Teil der Handlung selbst.

Es lassen sich zwei herausragende Funktionen feststellen: Zum einen versinnbildlicht die Musik den Unterschied zwischen der "neuen" und der "alten" Welt, d.h. zwischen dem alten, traditionellen Deutschland (zu dem in diesem Film auch die NS-Zeit gehört), in dem klassische Musik gespielt und gehört wird, und der neuen, modernen Welt, in der Jazzmusik bevorzugt wird. Diese wird durch Major Arnold als Amerikaner und Lt. Wills und Emmi Straube als Vertreter der jüngeren Generation vertreten.³⁵⁷ Die Musik der jeweiligen "Welt" wird ziemlich konsequent bei entsprechenden Szenen bzw. Orten eingesetzt.

Die moderne Jazzmusik wird fast ausschließlich im US-Club gespielt.³⁵⁸ Sie symbolisiert hier die moderne Welt der Amerikaner und damit der Sieger und Besatzer; sie zeigt Ausgelassenheit und Freizügigkeit. Die Szenen, in denen Jazzmusik erklingt, sind eher positiv konnotiert. Sie zeigen das Leben im besetzten Berlin, verschweigen dabei die Schwierigkeiten dieses neuen Lebens aber nicht. Die Jazzmusik steht für den Neuanfang, in dem alte Traditionen und Gepflogenheiten zurückgelassen werden. Die neue Musik bringt einen neuen Tanzstil mit sich. Selbst die Unantastbarkeit von Vorgesetzten wird zu dieser Musik hinfällig [1:25:40ff.]: Lt. Wills wagt es im US-Club, Major Arnolds Vorgehen massiv zu kritisieren.

Die Jazzmusik steht im Kontrast zur klassischen Musik.³⁵⁹ Sie symbolisiert das traditionelle Deutschland. Es ist ernste Musik, bei der das Publikum in sakralen Bauten sitzend andächtig schweigend zuhört: Selbst im Krieg ist der Saal des Berliner Doms gefüllt, Uniformierte und Zivilisten lauschen gleichermaßen gebannt der Symphonie Nr. 5 von Beethoven und kommentieren

356 Vgl. hierzu *Kreuzer*, 2003, 181.

357 Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass es in musikalischer Hinsicht noch eine dritte "Welt" gibt: die des kommunistischen Russlands. Russland hat ebenfalls seinen eigenen Sound [1:00:45ff.]. Diese Musik wird eingesetzt, um den Ort des Treffens von Major Arnold und Oberst Dymshitz zu lokalisieren und zu charakterisieren.

358 Vgl. z.B. Filmminute 0:48:05ff. oder 1:25:40ff. Es gibt allerdings zwei Ausnahmen: Das Radio spielt Jazzmusik während Major Arnold sich in seiner Unterkunft rasiert [0:08:24ff.]. In der anschließenden Szene wird Major Arnold zu seinem Büro gefahren. Die Musik läuft währenddessen ununterbrochen weiter, erst mit dem Aufprall des Reichsadlers auf die Straße vor dem Bürogebäude stoppt die Musik abrupt [0:09:00]. Die zweite Ausnahme ist die Szene [1:07:47ff.], in der Emmi Straube und Lt. Wills einen Tandemausflug unternehmen.

359 Die im Film genutzten Aufnahmen sind Originaleinspielungen von Furtwängler (einschließlich des Adagio aus Bruckners Siebter Symphonie), vgl. dazu die Ausführungen in der *Pressemappe der New Yorker Films*, o.J., 6ff. Nur das Beethoven-Konzert zu Beginn des Films ist eine Neuaufnahme. Daniel Barenboim ist hier der Dirigent. Er hat mit Kopfhörern dirigiert, um eine Aufnahme zu produzieren, die möglichst nah an den Stil Furtwänglers herankommt. Die Neuaufnahme wurde mit folgendem Ziel hergestellt: "in what may be an unprecedented attempt to re-create a historical musical event. Daniel Barenboim [...] has aimed at reproducing the older conductor's tempi and nuances, directing the Berlin Staatskapelle (the Berlin State Opera concert orchestra) with headphones in order to replicate as far as reasonably possible for the digital age, the unique sound and dramatic intensity of Furtwängler's interpretation." *New York Films*, o.J., 6f. Notwendig geworden war diese Neuaufnahme, weil der Filmverleih "unbedingt Stereomusik" haben wollte, vgl. Szabó in *Theiß*, 2003, 342.

den Stromausfall mit einem einstimmigen "Ooohh" [0:01:20ff.]. Diese Symphonie Beethovens fungiert als Rahmen des gesamten Films. Sie leitet den Film ein, stellt Furtwängler vor, wird vor den Vernehmungen wiederholt und beendet den Film.³⁶⁰

Die Symphonie Nr. 5 von Beethoven wurde lange Zeit auch "Schicksalssymphonie" genannt, da sich Beethoven durch das prägnante rhythmische Leitmotiv angeblich an das Klopfen des Schicksals an eine Tür erinnert fühlte.³⁶¹ Des Weiteren wird sie in die Nähe der französischen Revolutionsmusik gebracht.³⁶² Sie gehört, insbesondere wegen des eingängigen Leitmotivs ihres ersten Satzes, auch heute noch zu den bekanntesten Werken Beethovens überhaupt, das sogar in vielerlei Abwandlungen in die Populärkultur des 20. Jahrhunderts Einzug gefunden hat.³⁶³ Vom Nationalsozialismus wurde die Musik Beethovens als "deutsch" interpretiert: Man sah hier eine der überragenden Leistungen des deutschen Volkes.³⁶⁴ Gerade die Symphonie Nr. 5 wurde als Werk "der nationalen Erhebung" [Schering, 1934, 83] gesehen: "das Bild eines Existenzkampfes eines Volkes, das einen Führer sucht und endlich findet". So verwandle sich die bisherige Deutung in ein "Sinnbild [...], das gerade uns Deutsche der Gegenwart in voller Tageshelle entgegenleuchtet". Die Symphonie Nr. 5 lässt aber auch andere Deutungen zu: So nutzte die BBC das musikalische Hauptmotiv während des Zweiten Weltkriegs als ihr Erkennungszeichen, da die Tonfolge kurz – kurz – kurz – lang im Morsealphabet dem Buchstaben "V" entspricht: "V" wie "victory".³⁶⁵

Szabós Wahl genau dieser Symphonie als dominierende Musik während der Vernehmungen Furtwänglers lässt darauf schließen, dass er auch auf der musikalischen Ebene eine Eindeutigkeit vermeiden wollte. Die "Schicksalssymphonie" wurde in den 1940er Jahren – wie oben gezeigt –

360 Vor der ersten Vernehmung hört Major Arnold allein in seinem Büro eine zeitgenössische Schallplattenaufnahme dieser Symphonie, es folgt eine Sound Bridge, in der nächsten Einstellung ist Furtwängler zu sehen, der in einer überfüllten Straßenbahn steht und – so zeigt es die folgende Einstellung – auf dem Weg zum Büro Arnolds ist [0:27:51ff.]. Nach der dritten und letzten Vernehmung Furtwänglers legt Lt. Wills ebenjene Schallplatte mit der Aufnahme von Beethovens Symphonie Nr. 5, dirigiert von Wilhelm Furtwängler, erneut auf [1:38:45ff.].

361 Vgl. *Geck*, 1995, 170f. und *Gülke*, 2000, 193f.

362 Vgl. *Gülke*, 2000, 175ff.

363 Vgl. hierzu vor allem den Artikel in der Wikipedia "Beethoven's Fifth Symphony in Popular Culture", der einen ausführlichen (aber vermutlich nicht vollständigen), stichwortartigen Überblick über die vielfältigen Adaptionen dieser Symphonie gibt, die sie im 20. Jahrhundert erfahren hat: http://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven%27s_Fifth_Symphony_in_popular_culture. Eine – ebenfalls unvollständige – Liste mit Spielfilmen, die klassische Musik als Filmmusik genutzt haben, findet sich auf <http://www.naxos.com/musicinmovies.asp?letter=A>. Bei der Durchsicht dieser langen Filmreihe fällt auf, wie vielfältig der Einsatz der Symphonie Nr. 5 als Filmmusik ist. Es finden sich immerhin acht Spielfilme aus den Jahren 1958 bis 2003. Es handelt sich dabei um so unterschiedliche Filme wie "Austin Powers in Goldmember" (R.: Jay Roach, 2002) – eine komödiantische Parodie auf das Genre der Agentenfilme – oder "The Breakfast Club" (R.: John Hughes, 1985) – ein Teenagerfilm – oder die Literaturverfilmungen "Howard's End" (R.: James Ivory, 1992) und "Die Katze auf dem heißen Blechdach" (R.: Richard Brooks, 1958). Die International Movie Database gibt bei der Eingabe des Namens Beethoven ebenfalls eine lange Liste von Filmen und TV-Sendungen bzw. Serien aus, in denen Musik Beethovens gespielt wird, vgl. <http://german.imdb.com/name/nm0002727/>. Hier finden sich insgesamt 32 Filmtitel, bei denen die Symphonie Nr. 5 als Bestandteil des Soundtracks angegeben wird und zwölf Titel, bei denen Ludwig van Beethoven als Komponist der im Film genutzten Symphonie Nr. 5 genannt wird.

364 Vgl. *Schröder*, 1986, 201ff. und *Buch*, 2006, 51f.

365 Vgl. die Angaben auf der Internetseite der BBC: <http://www.bbc.co.uk/heritage/story/ww2/overseas.shtml>.

sowohl von den Nationalsozialisten vereinnahmt als auch als Zeichen des Sieges von der BBC eingesetzt. Eine eindeutige Positionierung des Werkes ist somit nicht möglich, weder für die Zeit, in der der Film angesiedelt ist, noch für die Zeit der Produktion des Spielfilms, denn auch im späten 20. Jahrhundert lässt sich dieses Werk nicht nur unter dem Musikgenre "Klassik" gruppieren, sondern zeigt auf vielfältige Weise wie sich klassische Musik der aktuellen, populären Kultur anpassen bzw. von ihr genutzt werden kann. Szabó setzt also auch hier auf Ambiguität. Der Zuschauer ist gefordert, sich seine eigene Meinung zu bilden und zu entscheiden, wie er im Zusammenhang des Films den Einsatz dieser Symphonie deuten will.

Diese Ambiguität wird auf der musikalischen Ebene noch weiter geführt: Der Gegensatz von Klassik und Jazz bzw. Swing unterstreicht die Gegensätze der Zeit. Die klassische Musik steht als Symbol für die traditionellen Werte des alten Deutschlands, die Jazzmusik für die "neue Zeit" und ihre neuen Werte. Beide Welten stehen sich musikalisch gesehen unvereinbar gegenüber. Sie werden von unterschiedlichen Menschen an völlig verschiedenen Orten gehört.

Aus dem Rahmen fällt hier das Verhalten von Emmi Straube und Lt. Wills. Sie sind in beiden Musikstilen zu Hause: Sie gehen sowohl zu einem Schubert-Konzert [0:45:24ff.] als auch in den US-Club zum Tanzen [0:48:05ff.]. Wie oben in der Figurenanalyse schon gesagt, stehen Wills und Straube für die neue, junge Generation. Sie zeigen, dass der Musikgeschmack nicht vom Alter abhängig ist und dass die Vorliebe für klassische Musik die Liebe für moderne Musik nicht ausschließen muss.

Des Weiteren ist es Musik, nämlich das Adagio aus Bruckners Siebenter Symphonie, die Furtwängler zum Verständnis dessen hilft, was Major Arnold ihm vorwirft [1:31:30ff.]. Dies ist die zweite wichtige Funktion der Musik in diesem Film. Major Arnold kann Furtwängler mit Hilfe dieser Aufnahme vermitteln, welche Position er für die Nazis eingenommen hat, und dass die von Furtwängler gewünschte Trennung von Kunst und Politik nicht möglich ist. Musik wird hier zum Mittler zwischen den oben genannten verschiedenen Welten: Arnold muss sich mit klassischer Musik beschäftigen, um seine auf materiellen Werten beruhende Argumentation für Furtwängler verständlich zu machen. So kann er auf die Ebene vordringen, in der durch Musik vor allem Emotionen angesprochen werden.³⁶⁶

Musik als Geräuschkulisse findet man in diesem Film im Verhältnis zu anderen Filmen nur sehr selten. Der Schwarzmarkt vor dem Berliner Reichstag bekommt durch den Violinisten eine zusätzliche klangliche Variante [0:13:00ff.]. Man hört ab und zu im Hintergrund sehr leise Musik. Da diese Musik nicht auf dem Soundtrack des Films enthalten ist, kann davon ausgegangen werden,

³⁶⁶ Vgl. dazu die Aussage Szabós im Interview mit *Theiß*, 2003, 342: "Musik spielt in allen meiner Filme eine wichtige Rolle. Das liegt zum einen daran, daß Musik dabei hilft, menschliche Emotionen auszudrücken. [...]"

dass sie ausschließlich dazu bestimmt ist, den Klangteppich der Geräuschkulisse besser zur Geltung zu bringen [z.B: 0:23:50ff.].

Besondere Bedeutung dagegen haben die kurzen Töne bzw. Tonfolgen, die in zwei unterschiedlichen, aber doch miteinander verbundenen Szenen zu hören sind. In der ersten dieser beiden Szenen etabliert sich das Team um Major Arnold: Er selbst, Lt. Wills und Emmi Straube befinden sich das erste Mal zusammen im Büro [0:14:35ff.]. Arnold klärt Wills darüber auf, dass er es für seine moralische Pflicht halte, den Fall Furtwängler aufzuklären. In genau diesem Moment erschallen sehr laut die ersten Takte der Fünften Symphonie Beethovens aus dem Grammophon, das Emmi Straube gerade eben vom Schwarzmarkt mitgebracht hat und dessen Funktionieren sie testen sollte. Major Arnold reagiert auf die Musik mit einem "Halleluja" und hält beide Hände winkend hoch. Die vorher sehr ernste Szene wird so fast clownesque aufgeheitert und abgeschlossen.

Bedeutung erlangt diese Szene aber erst später im Film, wenn an sie angeknüpft wird: Lt. Wills trifft einen Offizier aus dem Wiesbadener Büro im US-Club [0:59:18ff.]. Wills wird gefragt, wie seine Meinung zum Fall Furtwängler ist. Er antwortet, er wisse es nicht. Der Offizier erinnert Wills daran, dass alle Angeklagten ein Recht auf eine Verteidigung haben und dass er, Wills, mithelfen solle, dass auch Furtwängler dieses Recht widerfahre. In genau dem Moment, in dem der Wiesbadener Offizier Lt. Wills auffordert, sich die mitgebrachten Akten anzusehen, ertönt eine Dissonanz vom Klavier, welches auf der Bühne am hinteren Ende des Cafes steht. Diese Misstöne unterstreichen auf der akustischen Ebene die Folgen dieser Unterhaltung: Lt. Wills wandelt sich vom Mitarbeiter Arnolds zu einem "Gegenarbeiter": er wird ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nach Material suchen, das Furtwängler belastet, sondern nach solchem, das ihn entlastet. Die Musik, so kurz sie hier auch nur ist, lässt den Zuschauer aufhorchen und darauf achten, was passiert.

Diese beiden Szenen zeigen, dass auch kurze Töne bzw. wenige Takte in bestimmten Situationen mehr sagen können als Worte und dass die Aufmerksamkeit des Publikums auch von kurzen Musikeinspielungen gelenkt werden kann. Die wenn auch sehr kurz, aber dafür umso pointierter eingesetzte Musik in diesen Szenen unterstreicht die unterschiedliche Moral, der sich die Amerikaner verpflichtet fühlen. Arnolds ironisches "Halleluja" deutet darauf hin, dass er es für ein selbstverständliches und auch einfaches Unterfangen hält, welches er durchführen soll. Die Richtigkeit liegt für ihn auf der Hand, sie muss nicht hinterfragt werden und ist daher mit vielen Glaubensgrundsätzen der christlichen Kirchen (und anderer Religionen) vergleichbar, aus denen er seinen Lobgesang entlehnt hat. Diese Eindeutigkeit ist in der zweiten Szene nicht mehr gegeben, stattdessen wird sogar die Einheit bzw. das gemeinsame Handeln von Arnold und seinem Mitarbeiter Wills untergraben: Wills muss erkennen, dass es auch eine andere Dimension der

moralischen Pflicht gibt, die sogar in den amerikanischen Grundgesetzen verankert ist: das Recht auf Verteidigung. Er muss sich jetzt entscheiden, welchen Weg er gehen will. Diese Änderung in seinem Verhalten und die Konsequenzen für die Personenkonstellation im weiteren Verlauf des Films werden durch diese kurze Dissonanz angekündigt.

3.2.3.5. Abschließende Bemerkungen

Mit dieser Feststellung soll die Filmanalyse abgeschlossen werden. Wie einleitend gesagt wurde, muss eine Filmanalyse als endliche Angelegenheit begriffen werden, die vom Durchführenden mit Grenzen versehen werden muss, damit sie beendet werden kann.

Ein Manko der erfolgten Recherche ist, dass kein Kontakt zu Regisseur oder Drehbuchautor hergestellt werden konnte. Auch das Drehbuch für diesen Spielfilm lag nicht vor und wurde daher ebensowenig zur Untersuchung herangezogen wie die wenigen abgedruckten Skizzen Ken Adams für die Kulissen.³⁶⁷ Hier kann eine weiterführende Analyse mit entsprechend spezifischen Fragestellungen noch zusätzliche interessante Aspekte entdecken. Sicherlich wurde die eine oder andere Facette gar nicht oder nicht ausführlich genug beachtet, die in einer speziellen Fragestellung eine größere, wichtigere Rolle spielen könnte oder es sind bestimmte Techniken für einen anderen Untersuchungsansatz nicht intensiv genug bearbeitet worden. Aber genau hier liegt das unter Umständen größte Problem einer Filmanalyse: zu bestimmen, wie detailliert die Analyse durchgeführt werden soll und alles andere, darüber hinaus gehende, unbehandelt zu lassen. Szabós Credo [in Theiß, 2003, 327], dass "Ein Kunstwerk [...] immer Geheimnisse haben" muss und Regisseure "den Zuschauer verführen und nicht eine Führung veranstalten" müssen, soll auch hier gelten. Eine Analyse kann nicht alle Geheimnisse lüften und soll ggf. andere dazu anregen, weitere Fragestellungen zu entwickeln und entsprechende Analysen durchzuführen.

3.3. Das Bühnenstück "Taking Sides" von Ronald Harwood

Dem Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" liegt – wie oben erwähnt – ein Theaterstück zugrunde, das von Ronald Harwood geschrieben und 1995 uraufgeführt wurde.³⁶⁸ Da sich der Film explizit auf diese Vorlage beruft, darf eine Analyse des Spielfilms diese Quelle nicht außen vor lassen. Dies vor allem auch deshalb nicht, weil das Drehbuch von Ronald Harwood geschrieben wurde. Das Bühnenstück ist aber andererseits als Quelle für den Spielfilm nicht so ausschlaggebend, da es vom selben Autoren stammt und dieser es mit dem gleichen Faktenwissen

³⁶⁷ Vgl. Smoltezyk, 2002, 238 – 241 und Frayling, 2005, 272 und 276.

³⁶⁸ Im Folgenden berufe ich mich auf die Ausgabe von Faber & Faber, London 1995. Verweise auf das Bühnenstück werden nur mit den Seitenangaben dieser Ausgabe angegeben. Eine Inhaltsangabe des Bühnenstück findet sich in Kapitel 9 im Anhang.

umgearbeitet hat. Aus diesem Grund werden im Folgenden vor allem die Unterschiede zwischen Film und Theaterfassung dargelegt.³⁶⁹

Auf den ersten Blick unterscheidet sich das Theaterstück vom Spielfilm besonders in seiner Konzeption als Kammerspiel. Im Gegensatz zum Spielfilm findet die gesamte Handlung an einem einzigen Ort statt: dem Büro Major Arnolds. Harwood hat das Drehbuch für den Spielfilm hier völlig geändert und den Bedingungen eines Spielfilms angepasst: Der zentrale Ort des Geschehens ist das Büro geblieben, aber es werden auch andere Orte betreten und sogar Außenaufnahmen eingebaut. Der einfache Wechsel von Handlungsorten ist einer der gravierendsten Unterschiede zwischen Theater und Film: Im Theater müsste hierfür das Bühnenbild geändert werden, im Film reicht ein Schnitt, um von einem Ort zum anderen zu gelangen.

Ortswechsel sind darüber hinaus für einen Spielfilm von immanenter Bedeutung. Ein Film, der nur an einem einzigen Ort stattfindet, ist eine Rarität. Das Publikum erwartet den Ortswechsel, denn er bringt Abwechslung ins Geschehen, kann die Spannung erhöhen und die Emotionen der Zuschauer ansprechen. Die Orte können weiterhin die dort agierenden Personen charakterisieren bzw. deren Charakter unterstreichen. Von dieser Möglichkeit wird im Film Gebrauch gemacht, z.B. durch die Darstellung der nicht zerstörten gutbürgerlichen Wohnung von Emmi Straube und ihrer Mutter. Darüber hinaus sind die verschiedenen Schauplätze Informationsträger: Sie verdeutlichen die Atmosphäre und das alltägliche Leben in der direkten Nachkriegszeit.

Einhergehend mit den Ortswechseln ist die veränderte Struktur des Spielfilms: Die eigentliche Handlung beginnt erst nach einem Vorspiel, in dem ein dirigierender Furtwängler während des Krieges gezeigt wird. Durch diesen Vorspann erhält der Zuschauer zusätzliche Informationen über den Charakter des Dirigenten und sein Verhalten während der NS-Zeit. Auch die Einführung Major Arnolds durch General Wallace ist anders gestaltet als in der Vorlage: Hier werden die Möglichkeiten des Films explizit genutzt, um in das Thema des Films einzusteigen. Ein Schnitt überspringt die Jahre zwischen dem Konzert und dem Kriegsende. Auch der Ort wird abrupt gewechselt: Der prächtige Konzertsaal weicht dem einfachen "Kino" in einer Kaserne. Statt Bombeneinschläge und klassischer Musik hört man das Surren eines Filmprojektors und die unterschwelligeren Geräusche einer Kaserne. Dokumentaraufnahmen erklären sowohl Major Arnold als auch den Zuschauern den Hintergrund von Arnolds Auftrag. Weitere explizit eingesetzte filmische Mittel sind die vielen Halbgroß- und Großaufnahmen von den Gesichtern der handelnden Personen. Sie können naturgemäß im Theater nicht gezeigt werden.

³⁶⁹Vgl. hierzu auch *Lindeiner-Strásý, 2008* und *Glaap, o.J.* Neben dem im Folgenden genannten Unterschieden ist es natürlich der Einsatz filmischer Mittel, der das Bühnenstück vom Film unterscheidet. Vgl. dazu auch *Lindeiner-Strásý, 2008, 183ff.*

Die Handlung zeigt noch weitere Unterschiede zwischen Bühnenstück und Film, diese beruhen vor allem auf der geänderten Personenkonstellation.³⁷⁰ Die Person der Jüdin Tamara Sachs ist im Drehbuch nicht übernommen worden. Hinzugefügt worden sind dagegen Oberst Dymshitz, die Musiker Werner und Schlee und der Vorgesetzte von Lt. Wills aus Wiesbaden, um die wichtigsten zu nennen.³⁷¹

Weshalb auf die neben Emmi Straube einzige weitere weibliche Rolle verzichtet wurde, kann nur vermutet werden.³⁷² Eignet sich eine Furie wie Tamara Sachs nicht für einen Spielfilm? Ist sie so verwirrt und besessen von der Idee ihren Mann wiederzufinden, dass sie im Spielfilm als zu klischeehaft erscheinen würde? Festzustellen ist, dass ihre Rolle als Entlastungszeugin von keiner anderen Person in dieser Form übernommen worden ist. Die Musiker bezeugen zwar auch Furtwänglers Integrität, haben aber als Angestellte der Philharmonie einen anderen Status als Tamara Sachs. Mit der Streichung ihrer Rolle entfällt weiterhin der einzige konkrete, namentlich erwähnte Hinweis, dass Furtwängler Juden geholfen hat [16f.]. Im Film wird dieser Aspekt seines Verhaltens während der NS-Zeit nur noch abstrakt und namenslos abgehakt.³⁷³ Eine weitere Facette der Rolle der Tamara Sachs verschwindet in der Spielfilmfassung ebenfalls: Im Bühnenstück kündigt sie an, zugunsten Furtwängler aussagen zu wollen, damit er nicht "zerstört" wird [17]. Dieses wird aber von Major Arnold vereitelt, indem er ihr eine Einreisegenehmigung nach Paris besorgt [41]. Arnolds Skrupellosigkeit beim Einsatz der Mittel zum Erreichen seines Ziels wird hier noch einmal deutlich herausgestellt. Er kollaboriert nicht nur mit Helmuth Rode [31ff.], sondern entledigt sich auch einer unliebsamen Zeugin. In der Spielfilmfassung wird auf diesen zweiten Punkt in der Charakterisierung Arnolds verzichtet. Als Letztes soll auf eine Aussage von Tamara Sachs hingewiesen werden, deren Verlust durch die Streichung ihrer Rolle besonders auffällt: Im Bühnenstück ist sie es, die hier die Hauptaussage formuliert, nämlich dass es die Wahrheit nicht gibt, nach der Major Arnold und Lt. Wills suchen. Ihre wirkliche Aufgabe sei es "to determine who is good and who is evil" [17]. Diese Aussage stützt den programmatischen Titel von Bühnenstück und Film und zeigt, dass die Entscheidung zwischen Gut und Böse und damit auch die der Parteinahme vielfach nicht eindeutig zu treffen ist und häufig von der Perspektive des Urteilenden abhängt. Eine solche klare Stellungnahme fehlt in der Spielfilmfassung, hier muss der Zuschauer selbst zu dieser Erkenntnis gelangen. Weitere Aspekte der Rolle der Tamara Sachs sind von anderen

370 Es konnten keine Äußerungen von Harwood oder Szabó gefunden werden, warum die Personenkonstellation geändert worden ist.

371 Weitere Personen sind z.B. General Wallace oder der Fahrer Major Arnolds Sergeant Green, diese haben aber eine untergeordnete Position inne und unterscheiden sich nur geringfügig von Statistenrollen.

372 Vgl. dazu *Lindeiner-Strásy*, 2008, 184.

373 Die Musiker Werner und Schlee sagen aus, dass Furtwängler Juden geholfen habe, vgl. Filmminute 0:16:37ff. [Oboist Rudolf Werner] und 0:18:09ff. [Paukist Schlee]. Furtwängler selbst gibt dies ebenfalls zu Protokoll, er kann (oder will) sich aber nicht an Einzelheiten erinnern, vgl. Filmminute 0:37:26ff.

Figuren übernommen worden. So z.B. von Lt. Wills als demjenigen, der im Film die Briefe der Musiker an Major Arnold überreicht, die sich bei Furtwängler für seine Hilfe bedanken wollen [1:00:05ff.]. Auch der Vorwurf von Tamara Sachs an Major Arnold, dass sein Verhalten dem der Gestapo ähnelt [16], wird im Drehbuch auf eine andere Person übertragen. Hier ist es Emmi Straube, die Arnolds Methoden mit ihren eigenen Verhören durch die Gestapo vergleicht [1:24:00ff.]. Tamara Sachs zeigt in der Bühnenfassung darüber hinaus noch einen weiteren Aspekt des Lebens in der direkten Nachkriegszeit. Sie steht stellvertretend für diejenigen Menschen, die während der NS-Zeit verfolgt wurden und zu einem hohen Preis überlebt haben: Sie hat nicht nur ihren Ehemann verloren, sondern auch ihre geistige Klarheit [13ff.]. Sie wird als traumatisiert dargestellt und scheint von den Ereignissen überfordert zu sein. Im Spielfilm wird auf diesen Typus Mensch verzichtet: Emmi Straube und die Musiker der Berliner Philharmonie haben zwar auch als Deutsche in Deutschland die NS-Zeit überlebt, aber unter anderen Bedingungen und ohne großen psychischen Schaden zu nehmen.

Die Figur der Tamara Sachs ist also zum großen Teil in anderen, teilweise neu eingefügten Figuren aufgegangen. Auf diese Weise konnten einige Aspekte ihres Handelns präziser dargestellt werden. Dagegen wurde auf ihre Funktion als Entlastungszeugin, die nicht dem Kreis der Philharmoniker angehört, ebenso verzichtet wie auf die Darstellung eines durch den NS-Terror traumatisierten Menschen. Stattdessen wurde die Handlung durch die hinzugefügten Musiker stärker auf die künstlerische Perspektive verlagert.³⁷⁴ Diese Betonung der künstlerischen Perspektive gibt einen Hinweis darauf, warum die Rolle von Tamara Sachs gestrichen worden ist. Szabó ist nicht daran gelegen, dass die Frage nach Gut und Böse grundsätzlich beantwortet werden soll, sondern will die Rolle von Künstlern in totalitären Systemen und ihre Verantwortung beleuchten. Ein Charakter wie Tamara Sachs würde durch sein dominantes Auftreten von diesem Thema zu stark ablenken.

Auch die Figur des Musikers Rode wurde im Spielfilm verändert. Während Rode in der Bühnenfassung "nur" Mitglied der NSDAP war, ist er im Spielfilm darüber hinaus vor der Machtergreifung Kommunist gewesen. Rode wird hier als "doppelter Wendehals und Profiteur" dargestellt, "der seine Überzeugungen jederzeit über Bord wirft" [Lindeiner-Strásý, 2008, 184] – im Gegensatz zu Furtwängler, der an seinen Motiven festgehalten hat.

Eine zusätzliche politische Konnotation hat die Spielfilmfassung durch die Person des Oberst Dymshitz bekommen. Durch sie wird die Lebenssituation in einer Diktatur konkret beschrieben und sowohl Major Arnold als auch die Zuschauer bekommen erklärt, dass Kompromisse in einem

³⁷⁴ Dies legt auch eine Veränderung in der ersten Vernehmung Furtwänglers nahe: in der Bühnenfassung fragt Furtwängler, warum andere Dirigenten und Wissenschaftler schon wieder Arbeitserlaubnisse haben und er nicht [25]. Die zusätzliche Nennung von Wissenschaftlern ist im Drehbuch gestrichen worden.

solchen System (über-) lebenswichtig sind und wie sehr der Erfolg oder das Scheitern eines Künstlers von den politischen Machthabern abhängig ist.

Die Vernehmung Furtwänglers ist in ihren Grundzügen gleich geblieben. Obwohl Furtwängler im Spielfilm einmal mehr vernommen wird als im Bühnenstück, sind doch die Argumente beider Seiten fast unverändert übernommen wurden.

Auffällig sind weiterhin die Veränderungen in der Person Lt. David Wills. Im Bühnenstück versucht er von Anfang an, Major Arnold darauf hinzuweisen, dass seine Vorgesetzten in Wiesbaden keine handfesten Beweise gegen Furtwängler sehen [13 und 41] und sie deswegen wissen wollen, warum Arnold seine Nachforschungen partout nicht einstellen will [41f.]. In der Spielfilmfassung muss sich Lt. Wills erst zu dieser Position durchringen, bevor er selbst aktiv die Verteidigung Furtwänglers übernimmt. Insgesamt wird Lt. Wills Charakter feiner gezeichnet als in der Bühnenfassung. Wie in der Figurenanalyse des Spielfilms schon gezeigt, macht er hier eine Entwicklung durch und kann als Identifikationsfigur für die Zuschauer gesehen werden. Ähnliches lässt sich für die Figur der Emmi Straube sagen, beide sind nicht mehr "bloße Erfüllungsgehilfe[n] Arnolds" [Glaap, o.J., 13] wie in der Bühnenfassung, sondern sie beziehen im Laufe der Filmhandlung selbst Stellung.

Ein Vergleich des Settings ist hier unmöglich, da das Theaterstück in jeder Inszenierung anders realisiert werden kann. Man könnte also nur eine spezielle Inszenierung mit dem Film vergleichen, aber dies erscheint sehr willkürlich und nicht objektiv. Einzig die Regieanweisungen, die Harwood in seiner Textvorlage gibt, können für einen solchen Vergleich herangezogen werden. Hier lässt sich feststellen, dass die Vorgaben bezüglich der Gestaltung des Büros Major Arnolds in die *Mise en scène* des Spielfilms übernommen worden sind. So findet sich die für den ersten Akt vorgeschriebene Kälte im Büro im Spielfilm ebenso wieder wie die Vorgaben zur Bekleidung der einzelnen Personen.

Auffällig ist weiterhin der erweiterte Einsatz der Musik im Spielfilm im Vergleich zur Bühnenfassung. Auf der Bühne wird nur klassische Musik von Beethoven und Bruckner gespielt, aber dafür in größerer Auswahl. Neben der Symphonie Nr. 5 von Beethoven, die zu Beginn des Stückes zu hören ist, werden auch die Symphonien Nr. 8 und 9 am Ende des ersten bzw. zweiten Aktes von Schallplatte gespielt.³⁷⁵ Bruckners Symphonie Nr. 7 wird in Theaterstück [56] und Spielfilm [1:31:30ff.] übereinstimmend als "Argument" Arnolds eingesetzt, um Furtwängler die Bedeutung vor Augen zu führen, die er für die Nationalsozialisten hatte. Im Spielfilm wird ausschließlich die 5. Symphonie Beethovens in zwei verschiedenen Einspielungen eingesetzt, darüber hinaus allerdings auch noch ein Werk Schuberts und zeitgenössische moderne Musik: Jazz

³⁷⁵ Vgl. die Regieanweisungen für die Bühnenfassung in *Harwood, 1995, 1, 29 und 59.*

bzw. Swing, der vor allem in den Szenen des US-Clubs zu hören ist und so die andere Seite der Nachkriegszeit auf auditiver Ebene unterstützt.

3.4. Anwendung der verschiedenen Interpretationsansätze

Die Interpretation eines Filmes von der Analyse zu trennen, ist ebenso schwierig wie die verschiedenen Filmtechniken in der Analyse getrennt voneinander zu untersuchen. Aber trotzdem soll dies hier versucht werden, um die verschiedenen möglichen Interpretationsansätze vorzustellen. Nicht alle Ansätze sind für alle Filme gleichermaßen sinnvoll anzuwenden. Einen Film auf den Einfluss von Zensur hin zu untersuchen, der unter Bedingungen entstanden ist, die keine zensorischen Maßnahmen vermuten lassen, ist nur bedingt sinnvoll. Auch die Analyse des Films auf historisch-technischer Ebene erbrachte keinen Erkenntnisgewinn, da hier weder mit neuen noch mit besonders herausragenden oder einzigartigen filmtechnischen Mitteln gearbeitet wurde. Daher sind im Folgenden nicht alle möglichen Ansätze angewandt, sondern nur diejenigen, zu denen sich in diesem speziellen Fall auch etwas Sinnvolles sagen lässt.

Hat man eine reiche Materialbasis zu einem Film erstellt, so erscheint die Interpretation häufig als eine Art Wiederholung dessen, was man in der Analyse zusammengetragen hat. Dieses Phänomen lässt darauf schließen, dass man sich auf dem richtigen Weg befindet: Die Szenen in einem Film, die aus filmtechnischer Sicht auffallen, sind meistens auch die wichtigsten Szenen dieses Films.

3.4.1. Filmimmanente Interpretation

Wie es der Titel dieses Films schon verrät, beschäftigt er sich mit der Aufgabe des Stellungnehmens zu einem schwierigen Problem. In diesem Fall ist es die Frage, ob sich der Dirigent Wilhelm Furtwängler während der NS-Zeit schuldig gemacht hat oder nicht. Diese Frage bzw. die Suche nach einer Antwort auf diese Frage dominiert den gesamten Film. Das Thema wird auf zwei inhaltlichen Ebenen erörtert: zum einem direkt durch die Vernehmungen Furtwänglers selbst, zum anderen indirekt durch die anderen Personen, die sich über Furtwängler unterhalten und Informationen zu diesem Fall sammeln und dann selbst zu einem Urteil gelangen.

Die Vernehmungen spielen in diesem Film eine sehr wichtige Rolle. Wie zuvor schon in der Analyse gezeigt wurde, sind die filmischen Mittel in diesen Sequenzen sehr vielfältig und präzise eingesetzt. Die *Mise en scène* zeigt, wer den Verlauf der Vernehmungen bestimmt: Der Schreibtisch des Majors ist im Raum dominierend aufgestellt. Er ist größer und prächtiger als die seiner beiden Mitarbeiter. Durch seine Gestik, insbesondere der Handbewegungen demonstriert Arnold eindeutig, dass er das Geschehen "dirigiert". Das Zerbrechen des Taktstocks ist eine Metapher für sein Ziel,

den Geist und Willen Furtwänglers zu brechen.³⁷⁶ Kameraführung und Montage unterstützen diesen Eindruck. Major Steve Arnold wird durch filmische Mittel ohne Zweifel als derjenige aufgebaut, der die Fäden in der Hand hat und bestimmt, wann welche Themen erörtert werden.

Während der Vernehmungen geben die gewählten Einstellungsgrößen der Kamera Aufschluss über die Wichtigkeit der gerade besprochenen Themen. Die vielen Halbgroß- und Großeinstellungen stellen eine besondere Intimität zwischen den handelnden Personen und den Zuschauern her. Es fällt dem Zuschauer schwer, eine neutrale Beobachtungsposition beizubehalten. Die vorgebrachten Argumente beider Seiten erhalten durch die jeweilige Einstellungsgröße ein stärkeres Gewicht und der Zuschauer wird auf diese Weise intensiv in das Geschehen eingebunden. Ähnlich wie Furtwängler kann er sich Major Arnold nicht entziehen und wird mit Furtwängler zusammen in die Enge getrieben. Er muss sich dem Geschehen gegenüber positionieren.

Die Frage, ob sich Furtwängler schuldig gemacht hat oder nicht, ist eng verbunden mit der Perspektive, aus der der Film erzählt wird, da sie Aufschluss darüber gibt, wie eine Person eine Sache sieht oder welche Meinung sie von einer Sache hat bzw. entwickelt. Wie in der Handlungsanalyse gezeigt wurde, ist die Erzählperspektive nicht stringent. Das Geschehen wird zum Großteil aus der Perspektive Major Arnolds gezeigt, aber hin und wieder wechselt die Kamera die Erzählperspektive und präsentiert dem Zuschauer auf diese Weise alternatives Verhalten und Vorgehen. Vor allem der Blickwinkel von Lt. Wills auf das Geschehen ist hier zu nennen. Dadurch, dass sein Meinungsbildungsprozess in der gesamten Entwicklung gezeigt wird, ist dieser für den Zuschauer nachvollziehbar und gleichzeitig ein mögliches Vorbild auf zwei Ebenen: zum einen für den Mut, einen klaren Standpunkt zu vertreten, der innerhalb einer starren Hierarchie nicht dem des Vorgesetzten entspricht und zum anderen dafür, wie wichtig es ist, aus der passiven Rolle heraus zu treten und selbst aktiv zu werden. Daher ist Wills die Identifikationsfigur für den Zuschauer und der eigentliche Protagonist des Films.

Ein Großteil der Handlung des Films zeigt, wie Major Arnold und seine Mitarbeiter Informationen sammeln. Dieses tun sie im Film nicht nur, um sich ihre eigene Meinung zu bilden,³⁷⁷ sondern auch, um den Zuschauer so zu sagen zu zwingen, seine eigene, ggf. abweichende Meinung zu vertreten.

376 Dass Major Arnold mit dieser Tat Furtwängler tief getroffen hat, zeigt dessen Mimik und Körperhaltung: er zuckt zusammen und verzieht schmerzerfüllt das Gesicht, so als ob Arnold nicht den Taktstock zerbrochen hätte, sondern ihm persönlich physischen Schaden zugefügt hätte, vgl. Filmmminute 1:36:35ff.

377 Das Verhalten von Major Arnold, Lt. Wills und Emmi Straube am Ende der letzten Vernehmung Furtwänglers zeigt deutlich, welche Position diese jeweils in der Sache Furtwängler bezogen haben [1:37:38ff.]. Während Major Arnold durch sein Telefonat mit seinem Vorgesetzten General Wallace zum Ausdruck bringt, dass er weiter von der Schuld Furtwänglers ausgeht, zeigt das Verhalten von Lt. Wills das Gegenteil. Durch das lautstarke Abspielen von Beethovens Symphonie Nr. 5 und das Ignorieren des Befehls Major Arnolds, das Grammophon auszustellen, bezieht er klar Stellung: Furtwängler ist seiner Meinung nach unschuldig. Auch Emmi Straube zeigt durch ihre Hilfe für den gestürzten Furtwänglers, dass sie auf seiner Seite steht.

Grundsätzlich gesehen wird es dem Zuschauer selbst überlassen, ob er sich einer der von den Figuren eingenommenen Positionen anschließen möchte oder nicht.

Allerdings muss sich der Regisseur den Vorwurf gefallen lassen, dass er auf verschiedenen Ebenen den Meinungsbildungsprozess lenkt bzw. zu lenken versucht: Dies wird z.B. durch die Filmstruktur getan: Die Vorgeschichte, in der Furtwängler während eines Konzerts in den 1940er Jahren gezeigt wird, ist der eigentlichen Haupthandlung voran gestellt. Hier wird Furtwängler als hochkonzentrierter, engagierter Dirigent präsentiert, der kurz darauf zögert, die sich ihm entgegenstreckende Hand eines NS-Reichsministers zu fassen. Schon vor den Vernehmungen wird Furtwängler einprägsam charakterisiert. Der Zuschauer ist ihm gegenüber zu Beginn der Haupthandlung des Films nicht mehr neutral eingestellt. Im "Nachspann" des Spielfilms wird mit Hilfe eines Ausschnitts aus einer Wochenschau aus den 1940er Jahren das Verhalten des realen Furtwänglers nach einem Konzert gezeigt, nämlich ein Handschlag mit Goebbels. Ein Handschlag Furtwänglers steht am Anfang und am Ende des Films. Es wird eindeutig gezeigt, wie schwerwiegend eine solche eigentlich harmlose Geste sein kann. Diese beiden Sequenzen beeinflussen die Sichtweise der Zuschauer in ganz erheblichem Maße, nicht nur aufgrund ihrer prominenten Stellung im Film, sondern auch durch die jeweilige Detailaufnahme von Furtwänglers Hand, also wieder durch ein filmisches Mittel. Der Zuschauer soll als Fazit ziehen: "Better not to shake hands with the devil in the first place" [Ebert, 2003].

Weiterhin wird vor allem durch die Gestaltung des Endes der letzten Vernehmung Furtwänglers vom Regisseur Position bezogen: Furtwängler hat – im Gegensatz zu den beiden anderen Vernehmungen – das letzte Wort. Major Arnold kann Furtwänglers Argumenten nichts entgegensetzen, stattdessen lässt er sich zu einer hilflos anmutenden Tat hinreißen: Er zerbricht den Taktstock des Dirigenten.³⁷⁸ Durch diese Tat bekommt die nachfolgende, die Vernehmung abschließende Rechtfertigung Furtwänglers besonderes Gewicht: Wie hätte er ahnen können wozu "die" fähig sind? Und ja, er hätte 1934 Deutschland verlassen sollen, das wäre besser gewesen. Diese beiden Aussagen ans Ende einer so intensiven Auseinandersetzung um die Verantwortung des Einzelnen in einem totalitären System zu stellen, kommt einer Amnestie aller Mitläufer gleich: Niemand kann am Anfang wissen, was am Ende dabei herauskommt bzw. im Nachhinein weiß man, welches die bessere Entscheidung gewesen wäre. Furtwängler ist entlastet.

Auch durch den Aufbau des Charakters von Major Arnold wird drittens die Sympathie vieler Zuschauer eher zu Gunsten Furtwänglers gelenkt, obwohl sein rüdes Verhalten für viele Menschen nachvollziehbar sein wird. Denn gerade durch sein negatives, rüpelhaftes Auftreten bleiben seine

³⁷⁸ Zuvor ist ihm auch noch Emmi Straube argumentativ mit der Bemerkung in den Rücken gefallen, dass ihr Vater sich dem Komplott gegen Hitler nicht angeschlossen habe, weil er mutig gewesen sei, sondern weil er als Militär eingesehen habe, dass der Krieg nicht mehr zu gewinnen gewesen sei, vgl. Filmminute 1:35:57 – 1:36:34.

Argumente präsent. Er ist es, der den Massenmord an den Juden zur Sprache bringt [1:34:17ff.] und die alles entscheidende Frage stellt, warum die Juden gerettet werden mussten, wenn doch niemand etwas gewusst habe [1:25:12ff.]. Es waren eben auch die Kompromisse vieler Menschen, wie sie in diesem Film exemplarisch von Furtwängler eingegangen worden sind, die das NS-Regime mit all seinen Folgen und Konsequenzen möglich gemacht haben. Die Frage nach der "richtigen Seite" ist damit implizit verbunden mit der Frage bzw. der persönlichen Meinung darüber, ob eine Aufteilung der Welt in "gut" und "böse" überhaupt möglich ist. Und es gilt, sich eine Meinung darüber zu bilden, inwiefern Künstler mehr Freiheiten bzw. Pflichten haben als andere Bürger und sich ggf. explizit vor der Einbindung ihrer selbst und ihrer Kunst in die Politik bzw. für politische Ideen schützen oder aber verantworten müssen.

Viertens zeigt Szabó, dass Nichtstun bzw. der Versuch, sich herauszuhalten und apolitisch zu sein, zu einer indirekten Beteiligung oder zumindest Billigung führen kann. Am Beispiel von Furtwängler wird vorgeführt, dass ein Mensch nicht ohne Kompromisse leben kann, dass er sich diese aber bewusst zu machen und entsprechende Schlussfolgerungen für sein Verhalten zu ziehen hat, wenn er sich nicht schuldig machen will. Wegsehen und "mitlaufen" heißt gerade in schwierigen Zeiten, dass man die Zustände bzw. Machtverhältnisse nicht ändern will, sondern sich mit ihnen arrangiert. Damit wird der momentane Zustand toleriert, wenn nicht sogar akzeptiert und jeder einzelne Mensch macht sich auf diese Weise schuldig. Szabó sagt damit, dass er Furtwängler für durchaus schuldig hält, aber nicht in dem Sinne, in dem Major Arnold ihn anklagen möchte.

Die Frage der Schuld bzw. der Vereinnahmung von Künstlern von der Politik spielt in den Vernehmungen Furtwänglers eine große Rolle. Furtwängler sagt von sich selbst, dass er alles getan habe, um Politik und Kunst voneinander zu trennen und sich vom NS-Regime zu distanzieren.³⁷⁹ Er hat seine öffentlichen Ämter niedergelegt und nicht als Repräsentant des Staates weder im In- noch im Ausland gearbeitet, sondern stattdessen seine Meinung in einigen Briefen (sowohl öffentlich als auch privat) kundgetan und sämtliche Konzerte als "Privatier" gegeben. Allerdings hat Furtwängler nicht bedacht, dass er seine Meinung öffentlich hätte stärker und konkreter vertreten müssen, damit sie der Allgemeinheit nachhaltig bekannt hätte werden können. Er hat weder die Macht der Medien erkannt noch darüber nachgedacht, ob auch die Öffentlichkeit im In- und Ausland über den Hintergrund seiner Auftritte informiert ist.

Major Arnold kann die Macht der Medien besser einschätzen. Seiner Meinung nach hat ein Künstler auf die Konsequenzen seines Handelns zu achten und dafür die Verantwortung zu übernehmen. Er weist immer wieder daraufhin, dass das, was jemand bei einer Tat gedacht hat,

³⁷⁹ *Weckel, 2003* hat durch die Analyse zweier Trümmerfilme und deren zeitgenössischer Rezeption zeigen können, dass bei Deutschen ein Schuldempfinden nicht oder nur sehr bedingt vorgelegen hat. In dieser Tradition ist auch wohl Furtwängler zu sehen.

nicht mit dem übereinstimmen muss, was "rüberkommt", wie also die Presse berichtet und wie es das "gemeine" Volk (oder der Zuschauer) sieht. Eine Aktion müsse eindeutig sein oder aber zumindest eindeutig in der Öffentlichkeit kommentiert werden. Arnolds Staatsverständnis in dieser Hinsicht ist weitaus moderner als das von Furtwängler: Er sieht die Medien als eine meinungsbildende Macht.

Beiden gemeinsam ist, dass sie die Situation in einem totalitären Staat nicht verstehen bzw. falsch einschätzen. Dieses wird im Spielfilm gleich drei Mal wiederholt: Rode und Dymshitz halten es Major Arnold vor, Emmi Straube hält es Lt. Wills vor.³⁸⁰ Dies betont, wie wichtig es dem Regisseur ist, dass die Zuschauer verstehen, wie in einem totalitären System politische und kulturelle Entscheidungen getroffen wurden und wie sich das private Leben gestaltete. Wie die Beziehung von Kunst und Politik in einem solchen Staat funktioniert, legt Oberst Dymshitz dar [1:00:45ff.]. Er tut dies nicht, um dieses Verhältnis zu verteidigen, sondern um Major Arnold – und damit dem Zuschauer – darzulegen, wie Entscheidungen und Machtstrukturen in einer Diktatur funktionieren. Damit geht die Feststellung einher, dass man als Künstler nicht immer entscheiden kann, was man gerade tun möchte; dass man Kompromisse eingehen muss, um manchmal zu erreichen, was einem am Herzen liegt oder um manchmal einen Entscheidungsträger wohlwollend zu stimmen, dessen Hilfe man später noch brauchen könnte. Oberst Dymshitz gibt zu verstehen, dass das Leben in einer Diktatur unberechenbar sei, der Aufstieg in der Gunst der Regierenden könne ebenso schnell erfolgen wie der Abstieg.

Obwohl Szabó versucht, den Zuschauer in der Wahrnehmung und Lösung der Problematik zu beeinflussen, gibt der Film auf alle diese Fragen keine eindeutigen Antworten. Er gibt nur Hinweise, wie es sein könnte und zeigt Wege auf, wie man seine eigene Meinung zu dieser Frage entwickeln kann. In dieser Hinsicht kann der Film als eine Art Entwicklungsroman³⁸¹ gesehen werden. Lt. Wills wäre in diesem Sinne der junge Mensch, der aufgrund von verschiedenen Erlebnissen und ihrer psychologischen Verarbeitung erwachsen wird. Unterstützt wird diese These durch folgende Filmszenen: In der Szene seines ersten Auftritts wird Lt. Wills von Major Arnold gefragt, ob jetzt schon Kinder rekrutiert werden [0:13:40ff.]. Einerseits ist dies eine Beleidigung des jungen Leutnants, andererseits eine gerechtfertigte Anspielung auf das jugendliche Aussehen Wills. Im weiteren Verlauf des Films herrscht Major Arnold Lt. Wills an, er solle endlich erwachsen werden [1:27:33ff.]. Am Ende des Films ist Lt. Wills erwachsen geworden: Er hat eine eigene Meinung zum Fall Furtwängler, er vertritt sie gegenüber seinen Vorgesetzten sowohl während der

380 Vgl. Filmminute 0:55:28ff. [Rode und Arnold am See], 1:02:42ff. [Arnold und Dymshitz] und 1:08:50ff. [Emmi Straube und Lt. Wills].

381 Vgl. die Definition bei *Weimar, 1997, 230 (Band 1)*.

dritten Vernehmung Furtwänglers³⁸² als auch danach, als er eine Schallplatte mit einer Aufnahme eines Furtwängler Konzertes auflegt und diese so lautstark abspielen lässt, dass Major Arnold nicht telefonieren kann [1:38:27ff.]. In diesem Sinne ist Lt. Wills die Identifikationsfigur des Films für den Zuschauer: So wie er muss auch jeder einzelne Zuschauer seine eigene Meinung zu diesem Fall finden und dann die Stärke beweisen, diese auch anderen gegenüber zu vertreten, die vielleicht nicht seiner Meinung sind.

In diesem Zusammenhang wandelt sich der historische Spielfilm zu einem Film mit einer allgemein gültigen Aussage zu modernen Gesellschaften: Es ist notwendig, sich eine eigene Meinung zu einem Sachverhalt zu bilden und sich dabei nicht von Autoritäten oder anderen Menschen manipulieren zu lassen. Noch schwieriger wird es, wenn man diese Meinung vor anderen verteidigen muss, die nicht derselben Meinung sind. Der Film ist also auch als ein Aufruf nach mehr Zivilcourage zu verstehen. Er lässt beim kritischen Zuschauer die Frage aufkeimen: "Wie hätte ich mich verhalten? Was hätte ich in einer solchen Situation getan?" Schon in der Theorie sind diese Fragen schwer zu beantworten, wenn man sich selbst eine ehrliche Antwort geben will.³⁸³

3.4.2. Authentizität

Im Gegensatz zu vielen anderen historischen Spielfilmen beginnt "Taking Sides" nicht mit dem Hinweis, dass hier eine "wahre Begebenheit" bzw. eine Geschichte, die auf Tatsachen beruht ("Based on true events") dargestellt wird. Beim ersten Sehen ist es vor allem für den historisch ungebildeten Zuschauer offen, ob es sich um einen rein fiktiven oder auf Tatsachen beruhenden Plot handelt. Erst der Kommentar am Ende der Filmhandlung, der über die Entnazifizierung von Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan berichtet und ihre weiteren Karrieren in kurzen Worten beschreibt, gibt einen Hinweis auf die Authentizität der dargestellten Handlung.

Ob bzw. inwieweit sich die Handlung des Spielfilms an die rekonstruierbare Wahrheit hält, soll im Folgenden untersucht werden. Hierfür werden die Protokolle und Transkripte des Entnazifizierungsprozesses gegen Furtwängler herangezogen und mit den im Film vermittelten "Fakten" verglichen. Wie die Biographie Furtwänglers zeigen wird, hat sich das Filmgeschehen, so wie es dargestellt wird, nicht ereignet. Major Steve Arnold ist eine rein fiktive Figur. Auch die anderen Figuren – inklusive Wilhelm Furtwängler – sind an die Realität nur angelehnt und spiegeln keinesfalls einen real existierenden Menschen exakt wider.³⁸⁴ Trotz dieses Wissens neigt man als Zuschauer leicht dazu, die Handlung des Films mit der rekonstruierbaren Wirklichkeit zu

382 Vgl. u.a. Filmminute 1:13:11ff., 1:20:30ff. und 1:29:40ff.

383 Auch *Harwood, 1999, 89* wünscht sich, dass diese Frage gestellt wird und er bedankt sich beim Schicksal, dass er in seinem Leben bisher niemals eine solche Entscheidung hat treffen müssen.

384 Dies betont Harwood in einem Brief an eine Schülerin 1998, abgedruckt in *Volk, 2001, 339*.

verwechseln oder gar gleichzusetzen. Gerade die Einspielung der Originalaufnahme am Ende des Spielfilms und die explizite Aufforderung des Regisseurs, einen eigenen Standpunkt zu vertreten, verführt dazu, filmische und rekonstruierbare Realität miteinander zu vermengen. Deswegen soll in diesem Kapitel der Film mit der rekonstruierbaren Realität verglichen werden. Es soll herausgearbeitet werden, welche Aspekte oder Ereignisse der Realität entsprechen und welche der Phantasie des Autors entstammen.

Vorweg sei noch einmal ganz klar gesagt, dass es nicht darum geht, den Verlauf der Entnazifizierung Furtwänglers detailgetreu aufzuarbeiten und die immer noch bestehenden Lücken in der Quellenlage durch aufwändige Recherchen zu schließen und damit zu beweisen, dass die im Film dargestellte Voruntersuchung gar nicht stattgefunden hat. Stattdessen geht es in diesem Kapitel darum herauszuarbeiten, wo in dem Film die Grenze zwischen Fakten und Fiktion zu ziehen ist. Ein Film, der vorgibt auf einer wahren Begebenheit zu beruhen, kann die Fakten nicht außen vor lassen. Sie müssen in der einen oder anderen Weise in den Film eingearbeitet oder doch zumindest beachtet worden sein. Es muss also untersucht werden, wie die Realität in den Film impliziert wurde.

Hierzu ist es notwendig, zuerst einen Forschungsüberblick über die Furtwängler-Rezeption der letzten Jahre zu erstellen, in dem insbesondere ein Augenmerk auf die Literatur bezüglich seiner Entnazifizierung geworfen wird. In einem nächsten Schritt erscheint es sinnvoll, die "echte" Person Wilhelm Furtwängler vorzustellen, auf die im danach folgenden Vergleich zwischen Realität und Fiktion des Films verwiesen werden kann. Abgeschlossen werden soll das Kapitel mit dem Versuch, den rekonstruierten Charakter Furtwängler mit seiner filmischen Entsprechung zu vergleichen, wie es im historisch-biographischen Ansatz der Filmanalyse vorgesehen ist.

3.4.2.1. Quellenlage

Die Akten über den Entnazifizierungsprozess Wilhelm Furtwänglers liegen im Bestand des Office for Military Government der Vereinigten Staaten (OMGUS) im Bundesarchiv Koblenz und im ehemaligen Berlin Document Center (BDC), jetzt Landesarchiv Berlin vor. Diese Akten sind aber nicht vollständig. Es existieren Transkripte beider Verhandlungstage des Entnazifizierungsprozesses (11. und 17. Dezember 1946): Der zweite Verhandlungstag ist in beiden Aktenbeständen im deutschsprachigen Original und im OMGUS-Bestand in der Übersetzung ins Englische vorhanden. Das Transkript des ersten Verhandlungstages liegt im OMGUS-Bestand nur in der englischen

Übersetzung vor.³⁸⁵ Im Bestand des ehemaligen BDC ist von beiden Tagen eine neun Seiten lange Zusammenfassung erhalten geblieben.

Darüber hinaus gibt es in beiden Archiven diverse Unterlagen über die Vorbereitung des Prozesses: Schriftverkehr, Zeugenvor- bzw. -einladungen, Vermerke und Notizen der verschiedenen mit diesem Fall beschäftigten Kommissionen sowohl auf deutscher als auch auf alliierter Seite. Die Akten geben keine befriedigende Auskunft darüber, warum der Entnazifizierungsprozess gegen Furtwängler so lange hinausgezögert worden ist. Auch die Zeitspanne zwischen dem eigentlichen Prozess mit der darauf folgenden Urteilsfindung im Dezember 1946 und der wirklichen Entnazifizierung Furtwänglers, also seiner offiziellen Entlastung im März 1947, ist mit Hilfe der Aktenlage nicht erklärbar. In den Biographien werden verschiedene Erklärungsansätze vorgestellt, die durchaus plausibel erscheinen, aber nicht belegbar sind.³⁸⁶ Weitere Informationen sollen sich nach der Aussage István Szabós in den Tagebüchern Furtwänglers finden lassen.³⁸⁷ Dies konnte aber zumindest für die publizierten Teile der Tage- bzw. Notizbücher Furtwänglers nicht bestätigt werden.³⁸⁸

3.4.2.2. Forschungsüberblick – Die Furtwängler Rezeption der letzten Jahre

Das Leben und Schaffen Wilhelm Furtwänglers ist auch heute noch von großem Interesse, wenn auch weniger für die historischen Wissenschaften als mehr für die musikalisch interessierte Seite. Fast alle seine Kompositionen sind in den letzten Jahren eingespielt und auf CD veröffentlicht worden. Jede neu gefundene Originalaufnahme Furtwänglers wird mit großer Freude begrüßt. Seine Interpretationen genießen bei vielen Musikliebhabern noch heute hohe Wertschätzung.³⁸⁹ Auch seine Aufsätze, Notizen und andere Schriften sind in den letzten Jahren komplett editiert worden und heute allen Interessierten zugänglich.³⁹⁰

385 Furtwängler beantragt im August 1948 ein sechsmonatiges Visum für die USA, um dort mit dem Chicagoer Philharmonischen Orchester zu spielen. Im Rahmen der Untersuchungen, ob ihm dieses Visum ausgestellt werden kann, sind sämtliche Protokolle des Entnazifizierungsprozesses von 1946 ins Englische übersetzt und an die zuständigen US-Behörden gesandt worden, vgl. *OMGUS AG 1949 / 88 / 3*.

386 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.4.2.3.3.

387 Vgl. die Aussage Szabós im Interview in der FAZ vom 7.3.2002 (*Schreiber, 2002a*) auf die Frage, welche Quellen er für den Film "Taking Sides" herangezogen habe: "Ich habe viel gelesen und mit Leuten gesprochen, die Furtwängler noch persönlich gekannt haben. Von den historischen Verhören gibt es keine Protokolle, aber die Tagebücher des Dirigenten geben darüber präzise Auskunft."

388 Vgl. *Furtwängler, 1980a*. Nach der telefonischen Auskunft [am 25.6.2007] der Witwe Wilhelm Furtwänglers, Elisabeth Furtwängler hat Furtwängler keine Tagebücher im klassischen Sinn geführt, sondern eher Notizbücher, in denen er Gedanken und Ideen etc. festgehalten hat. Sie hat die Aussage Szabós nicht bestätigt, dass sich hier (weder in den bisher publizierten noch in den nicht publizierten Teilen) präzise Aussagen über den Verlauf der Entnazifizierung befinden würden.

389 Vgl. z.B. die unvollständige Diskographie bei *Haffner, 2003, 447 – 451*, hier auch Hinweise auf weitere Diskographien.

390 Walton weist daraufhin, dass viele der frühen Editionen "beschönigt" worden sind in dem Sinne, dass zweideutige Aussagen Furtwänglers, die antisemitisch oder pro-nationalsozialistisch gedeutet werden könnten, gestrichen worden sind. Vgl. *Walton, 1996, 11*; wiederholt in *Walton, 2004*, hier vor allem S. 11, wo ein konkretes Beispiel

Furtwänglers Rolle als Dirigent und Komponist ist in der Forschung weitaus weniger umstritten als die Rolle, die er als prominenter Künstler im Dritten Reich einnahm. Wie sehr die zwölf Jahre der NS-Diktatur in Deutschland auch heute noch den Blick auf Furtwängler dominieren, zeigt z.B. Fred K. Priebergs 1986 erschienene Biographie "Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich".³⁹¹ Prieberg konnte hierfür nur auf diejenigen Originaldokumente Furtwänglers zurückgreifen, die zum Zeitpunkt seiner Recherchen nur "beschönigt" publiziert vorlagen.³⁹² Aufgrund dieser Quellen kommt Prieberg zu dem Schluss, dass Furtwängler sehr wohl mit den Nazis kollaboriert hatte, aber dass er nur auf diese Weise Juden retten konnte. Er habe sozusagen als ein Doppelagent gelebt, der ständig Angst gehabt habe, entdeckt zu werden.³⁹³

Interessanterweise sind viele Rezensenten dieses Buches zu einem anderen Schluss gelangt als der Autor selbst. Dies ist der Auslöser einer bis heute andauernden Diskussion. Nach dem Erscheinen der Übersetzung von Priebergs "Kraftprobe" ins Englische 1991 und dem 1992 erschienen Werk von Sam H. Shirakawa folgt eine wahre Rezensionsflut. Die kritische Stellungnahme im Times Literary Supplement von Richard J. Evans am 13. November 1992 ist der Auftakt einer über mehrere Wochen andauernden Diskussion.³⁹⁴ Zusammengefasst lauten die Argumente folgendermaßen: Nur durch die Emigration hätte sich Furtwängler der Schuld entziehen können, die er durch sein Bleiben in Deutschland auf sich geladen habe. Die Furtwängler Befürworter halten dagegen, dass er durch verschiedene Gesten und Taten seine Stellung zum Nationalsozialismus eindeutig gezeigt habe und im Falle einer Emigration nur noch einer unter vielen Emigranten gewesen wäre.³⁹⁵ Der Streit weitet sich im Januar 1993 vom Literary Supplement in den Hauptteil der Times aus. Hier wird Furtwängler von Bernard Levin mit folgenden Worten verteidigt:

"Yes, he conducted for Hitler and his monstrous crew; yes, he lodged in the City of Hell when he could and should have left it; yes, he gave music in Nazi Germany a coating responsibility; [...] but he saved a handful of human beings from the gas-chambers and the fire. [...] He was only a weak man, living in a murderous madhouse. Would you like to be faced by his dilemma?

I have his recordings in a set of 12 CDs. When I listen to them, I do not hear Hitler; nor did he. He heard Beethoven and Mozart, Schubert and Wagner, Bach and Haydn; and so do I. Let him be." [zitiert nach Walton, 1996, 13]

einer solchen Beschönigung gegeben wird.

391 Prieberg, 1986. Die Biographie erschien 1991 in der englischen Übersetzung unter dem Titel "Trial of Strength: Furtwängler and the Third Reich". – Nur am Rande sei hier darauf hingewiesen, dass Carl Riess schon 1953 eine Biographie Furtwänglers veröffentlicht hatte, die sich ebenfalls hauptsächlich mit Furtwänglers Rolle im Dritten Reich beschäftigt: Riess, 1953.

392 Walton, 2004, 8f. gibt kurz die Entstehungsgeschichte von Priebergs Buch wieder.

393 Vgl. Walton, 2004, 9.

394 Evans, 1992, vgl. dazu auch die folgenden Leserbriefe von Tanner, 1992, Hinton, 1992, Spotts, 1992, Evans, 1992a, Robinson, 1992, Tanner, 1992a, Putzel, 1993; dann in der Times: Bernard Levin und Elisabeth Furtwängler (15.3.1993) selbst.

395 Eine genaue Darstellung der Pro- und Kontra-Argumente findet sich bei Walton, 1996, 14 – 15.

Die Debatte erreicht im Februar 1993 Deutschland: In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erscheint ein Artikel von Gina Thomas [1993], die sich über den Streit auf der Insel wundert und Partei für Furtwängler ergreift. Danach schläft die Diskussion zumindest in den Zeitungen ein. Walton [1996, 14] interpretiert den Streit um die historische Einordnung Furtwänglers als Beweis für seine außergewöhnliche Stellung im Musikleben des 20. Jahrhunderts.

Dass Furtwängler nicht nur im Musikleben eine solche Position inne hat, sondern auch darüber hinaus, zeigt die Verarbeitung seines Falles zu einem Theaterstück: 1995 hat das Kammerspiel "Taking Sides" von Ronald Harwood in London Premiere, in dem die Entnazifizierung Wilhelm Furtwänglers thematisiert wird.³⁹⁶ Obwohl die Personen dieses Bühnenstücks fiktiv sind, lehnt sich die Handlung sehr an die Realität an. Allerdings ohne – wie der Titel schon vermuten lässt – eine Position für oder wider Furtwängler zu beziehen. Die Theaterkritiker in England feiern diese Premiere.³⁹⁷ Es folgt eine weitere Stufe der Bearbeitung: Der Regisseur István Szabó lässt das Theaterstück von seinem Autoren zu einem Drehbuch umschreiben. Der Film "Taking Sides" wird im September 2001 in Toronto, Kanada, dem Publikum vorgestellt. Die Premiere in Deutschland folgt im Frühjahr 2002, in den USA im September 2003. Die Kritik nimmt den Film sehr unterschiedlich auf. Er wird teils als bravourös gefeiert, teils als lehrstückhaft abgetan.³⁹⁸

2002 erscheint eine weitere Biographie von Gérard Gefen [2002], die zu dem – falschen – Schluss kommt, dass Furtwängler ausschließlich von den Nazis benutzt worden sei. Walton weist darauf hin, dass diese Biographie in die Reihe derjenigen Werke einzuordnen sei, die Furtwängler für ihre eigenen Zwecke missbrauchen.³⁹⁹

Die derzeit aktuellste und ausführlichste Biographie wurde 2003 von Herbert Haffner vorgelegt. Walton [2004, 10] nennt sie objektiv, bemängelt aber, dass sich der Autor augenscheinlich nur auf gedrucktes Material bezogen und Archivalien und andere Primärquellen außer Acht gelassen habe. Straubs 2007 erschienene Kollektivbiographie der Familie Furtwängler beschäftigt sich zwar intensiv mit Wilhelm Furtwängler, beruht aber ebenfalls ausschließlich auf gedruckt vorliegendem Material. Im Vergleich fällt der wesentlich kritischere Ton Straubs hinsichtlich der Bewertung von Furtwänglers Verhalten während der NS-Zeit auf.⁴⁰⁰

396 *Harwood, 1995*. In einem Interview nennt Harwood genau diesen Streit im Times Literary Supplement, der ihn dazu veranlasst hat, sich näher mit Wilhelm Furtwängler und seiner Biographie zu beschäftigen, vgl. *Harwood, 1999, 106*.

397 Vgl. z.B. die Kritiken in *Glaap, 2000, 92ff.* und *Harwood, 1999, 91 – 98*.

398 Vgl. Kapitel 3.4.4.1.

399 *Walton, 2004, 9* berichtet sogar davon, dass ihn Internetrecherchen zum Thema "Wilhelm Furtwängler" auf die Seiten deutscher Rechtsextremisten geführt haben.

400 Vgl. dazu auch *Vaget, 2006, 7ff.*, der die Furtwängler-freundliche Sicht in vielen aktuellen Artikeln missbilligend zur Kenntnis nimmt.

Daniel Monod [2004] bereichert mit einem Aufsatz die Diskussion um Furtwängler, in dem er die Entnazifizierung von Künstlern thematisiert und unter anderem Furtwängler als Beispiel nennt. Monod kommt zu dem Schluss, dass die Künstler zum Teil "Opfer" der Politik und deren Vorstellungen über "richtig" und "falsch" geworden sind. Darüber hinaus macht er darauf aufmerksam, dass die heutigen Urteile zum selben Thema ebenfalls anders ausfallen als damals, weil man heute mehr über die damalige Zeit weiß als die Zeitgenossen.

Als sich im Herbst 2004 Furtwänglers Todestag zum 50. Mal jährt, zeugen die Artikel in den verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften davon, dass die Person Furtwängler bzw. sein Verhalten im Dritten Reich immer noch kontrovers diskutiert wird.⁴⁰¹ So denkt Eleonore Büning in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung beispielsweise darüber nach, warum Furtwänglers angeblich sehr kalkuliertes Vorgehen durch neue und alte Dokumente belegt werde, um diese dann "mit tendenziösen Kommentaren [zu] verwirbeln und daraus neue Polemiken [zu] stricken".⁴⁰²

Bezüglich der neuesten Untersuchungen zu Furtwängler weist Walton [2004, 5] darauf hin, dass

"while the arguments between the conductor's supporters and critics have in the past two decades become decidedly acrimonious, both parties have in fact consistently overlooked or ignored what one might suppose to be the most obvious sources in any effort to achieve clarity in the matter – namely, Furtwängler's own writings and compositions."

Diese Lücke wird von Walton [2004] selbst gefüllt. Er kommt zu dem Schluss, dass in der vergangenen Diskussion permanent die falsche Frage gestellt worden ist. Statt zu fragen, warum Furtwängler nicht emigriert sei, müsse man fragen, warum Furtwängler nicht komplett vor den Nazis kapituliert habe und zu ihnen übergelaufen sei, da er in vielen Bereichen mit den Idealen des Nationalsozialismus übereingestimmt habe. Dass er dies nicht getan habe führt Walton auf die humanistische Erziehung Furtwänglers zurück. Hier habe er gelernt, dass ein Künstler Freiheit braucht, um sich ausdrücken zu können.⁴⁰³

Diese eher kritische Haltung gegenüber Furtwängler setzt sich in den folgenden Jahren durch. Vaget [2006] und Kuhlmann [2008] vergleichen Verhalten und Argumentation von Wilhelm Furtwängler mit dem von Thomas Mann und beziehen in der Bewertung Furtwänglers auch aufschlussreiche Äußerungen Furtwänglers von vor 1933 ein. Aster [2007] betont in seiner Darstellung über das Verhältnis zwischen Berliner Philharmonie und dem Nationalsozialismus die Rolle Furtwänglers, der zwar die reine Existenz des Orchester gesichert habe, aber hierfür einen hohen Preis zu zahlen bereit war.

401 So z.B. *Blech, 2004, Büning, 2004, Hagedorn, 2004, Kaiser, 2004, Kaiser, 2005, Kater, 2004, NZZ, 2004, Sandberger, 2004* und *Schwarzenbach, 2004*.

402 *Büning, 2004* über *Schwarzenbach, 2004*, der Furtwänglers Verhalten bezüglich seiner Flucht in die Schweiz untersucht hat.

403 Vgl. *Walton, 2004, 24f.*

3.4.2.3. Die Fakten: eine kurze Biographie Wilhelm Furtwänglers

In dieser Arbeit wird ein Spielfilm vorgestellt, der sich mit einem Ausschnitt aus dem Leben Dr. Wilhelm Furtwänglers beschäftigt. Um diesen Film und die in ihm gemachten Aussagen historisch richtig einordnen zu können, soll hier ein kurzer Lebenslauf des Dirigenten gegeben werden. Der Schwerpunkt dieser Kurzbiographie liegt auf der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland (1933 bis 1945), den historisch-politischen Aspekten von Furtwänglers Handeln in dieser Zeit und seiner Entnazifizierung im Jahr 1946. Die Bedeutung, die Furtwängler als Musiker, als Dirigent und Komponist erlangt hatte, kann hier nur peripher wiedergegeben werden. Aber auch für die Zeit von 1933 bis 1947 ist es weder beabsichtigt eine detaillierte Biographie Furtwänglers zu schreiben, die alle Facetten seines Lebens ausführlich darstellt, noch die Kontroversen um die Beurteilung seines Verhaltens während des Dritten Reiches vollständig wiederzugeben. Hier sei auf die einschlägigen, aktuellen Biographien verwiesen.⁴⁰⁴

Wichtig erscheint es, die in dem Film angesprochenen Passagen aus Furtwänglers Leben chronologisch darzustellen, um eine korrekte historische Einordnung der filmischen Handlung möglich zu machen.

3.4.2.3.1. Vor 1933

Wilhelm Furtwängler wurde 1886 als Sohn des Archäologen Adolf Furtwängler in Berlin geboren. Er wuchs in München auf und genoss eine elitäre Erziehung. Furtwängler verließ 1897 das humanistische Gymnasium. Er wurde danach von Hauslehrern unterrichtet, die die konservativ-nationale Gesinnung seines Elternhauses vertieften.⁴⁰⁵ Furtwänglers musikalisches Talent zeigte sich schon früh. Mit 12 Jahren komponierte er seine ersten Werke. Eine erste öffentliche Aufführung erfolgte 1900.

Im Jahr 1906 wurde Furtwängler auf Empfehlung seines Lehrers Max von Schilling dritter Kapellmeister am Stadttheater Zürich. Es folgten Anstellungen in München, Straßburg und Lübeck, bevor er 1915 Kapellmeister des National- und Hoftheater Mannheims wurde. Furtwänglers Zusammenarbeit mit den Berliner Symphonikern begann mit einem ersten Konzert 1917. 1922 übernahm er die Leitung dieses Orchesters und 1927 zusätzlich den Posten des Hauptdirigenten der Wiener Philharmonie. Es folgten weitere Verpflichtungen an verschiedenen großen Häusern in Deutschland und Österreich, Engagements bei Festspielen (u.a. in Bayreuth) und Konzertreisen ins europäische Ausland und in die USA. 1933 war Furtwängler einer der größten und seinerzeit

404 Insbesondere *Haffner, 2003* und *Shirakawa, 1992*, aber auch die entsprechenden Abschnitte in *Straub, 2007* und der Artikel in der MGG von *Gülke, 2002*.

405 Vgl. hierzu u.a. *Walton, 1996, 16f.*

berühmtesten Dirigenten der Welt. Sein Repertoire umfasste vor allem die Werke von Beethoven, Bruckner, Schubert und Wagner, aber er spielte auch immer wieder zeitgenössische Musik.⁴⁰⁶

3.4.2.3.2. Auflehnung – Kompromisse – Anbetung (1933 – 1945)

Furtwängler konnte zur Zeit der Machtübernahme Hitlers ebensowenig als Demokrat bezeichnet werden wie viele seiner konservativen, intellektuellen Zeitgenossen. Ein autoritär geführter Staat war die in diesen Kreisen derzeit angestrebte Staatsform. Aufgrund von Äußerungen zu verschiedenen Anlässen ist anzunehmen, dass Furtwängler nicht davon ausging, dass die "nationale Erhebung" wirklich ernst zu nehmen sei.⁴⁰⁷

Furtwängler wurde in den darauf folgenden Jahren der von den Nazis am meisten hofierte Dirigent. Seine Art die Musik zu interpretieren und seine Vorliebe für die deutschen Romantiker entsprachen den Erwartungen der Zeit "nach Pathos, nach großer Geste, nach Heroismus" [Haffner, 2003, 151]. Die Verehrung, die Furtwängler aus dem Ausland zuteil wird, wurde ebenfalls positiv gesehen. Aus diesem Grund erhielt Furtwängler eine gewisse Freiheit, zumal die Organisation des Kulturlebens kompliziert war und allein in Berlin drei NS-Minister das Sagen über die verschiedenen Orchester hatten.

"Furtwänglers Übereinstimmung mit der Ästhetik der Nationalsozialisten entsprach andererseits seinem politischen Konservatismus, der mit den radikalpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten zunächst nicht kollidierte, vielmehr mit dem Selbstverständnis des deutschnationalen Flügels harmonisierte, der sich in den ersten Monaten des Dritten Reiches noch behauptete. [...] Gleichwohl hat sich Furtwängler den Nationalsozialisten ab Januar 1933 nicht bedingungslos ausgeliefert. Er war zu einem inneren Kompromiß bereit. Denn ebenso wie [Richard] Strauss war ihm inmitten einer revolutionären Gewaltherrschaft klar, dass die neuen Machthaber mangels hausgemachter Talente auf Erfahrungen der alten Kultureliten angewiesen waren – was er für eigene Interessen nutzen konnte. Dazu gehörte, dass er von althergebrachten Werten retten wollte, was zu retten war, jedenfalls was er als Inbegriff des wahren Deutschlands verstand. Das war für den humanistisch erzogenen Dirigenten nicht nur die Pflege traditioneller (deutscher) Kultur, sondern auch Toleranz gegenüber ästhetischen Stilrichtungen und deren Exponenten, einschließlich der Neuen Musik, die er selbst nicht liebte.

Jegliche Intoleranz der Nationalsozialisten lehnte er ab, namentlich ihre rassistische Politik. [...]" [Kater, 2004]

Wie sich Furtwängler mit der neuen Regierung auseinander gesetzt hat, zeigt sein Verhalten als aufgrund des "Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums" (verabschiedet am 7. April

406 Vgl. *Sandberger, 2004, 3. Abschnitt, rechte Spalte*; zu Furtwänglers Meinung über zeitgenössische moderne Musik vgl. u.a. *Walton, 1996, 18, Prieberg, 1986, 282ff.* und *Shirakawa, 192, 58ff.* [speziell zu Schönbergs Zwölftonmusik]; eine kurze Liste mit Konzerten, in denen Furtwängler moderne (und "entartete") Musik spielte, findet sich bei *Wulf, 1963, 81*. Das gesamte Repertoire Furtwänglers findet sich kommentiert bei *Ardoin, 1996, 73 – 290*.

407 Vgl. *Haffner, 2003, 147* und *Walton, 1996, 17f.*

1933) auch Musiker aus der Berliner Philharmonie⁴⁰⁸ entlassen werden sollten. Dagegen wehrte sich der Dirigent mit einem offenen Brief an Goebbels:

"[...] Wenn dieser Kampf sich aber auch gegen *wirkliche* Künstler richtet, so ist das nicht im Interesse des Kulturlebens."⁴⁰⁹

Furtwängler glaubte aufgrund seiner Autorität in das Geschehen eingreifen zu können: Er forderte, dass jüdische Künstler, namentlich nennt er Bruno Walter, Otto Klemperer und Max Reinhardt, weiterhin tätig sein dürfen. In diesem ersten Brief Furtwänglers an Goebbels – dem noch weitere mit ähnlichem Anliegen folgen sollten – wird schon der Zwiespalt deutlich, der sein Verhalten in den folgenden zwölf Jahren kennzeichnet: Einerseits setzte er sich für seine jüdischen Kollegen ein, andererseits schien er zwischen Künstlern und "normalen" Menschen zu unterscheiden. Dieses Verhalten wird nur dadurch verständlich, dass Furtwängler ernsthaft versuchte Politik und Musik zu trennen. Stattdessen berief er sich auf das Leistungsprinzip, das er für wichtiger als das Prinzip der Rassenzugehörigkeit ansah.⁴¹⁰

Furtwängler sah sich selbst Zeit seines Lebens als apolitischen Menschen⁴¹¹ und versuchte, dies in vielen Details seines öffentlichen Lebens zu zeigen. So weigerte er sich beispielsweise bei einem Konzert Ende April 1933 in Mannheim, die jüdischen Musiker "seiner" Berliner Philharmonie in die hinteren Reihen versetzen zu lassen.⁴¹² Auch den Hitlergruß verweigerte er zu offiziellen Anlässen.⁴¹³ Ebenso lehnte Furtwängler das übliche Spielen des Horst-Wessel-Liedes vor einem Konzert ab.⁴¹⁴

Durch seinen Einsatz für jüdische Kollegen wurde Furtwängler von seinen Zeitgenossen als jemand gesehen, der dank seiner guten Beziehungen helfen kann und helfen wird. So gibt es

408 Die Geschichte der Berliner Philharmonie während des Dritten Reiches wird von *Aster, 2007* aufgearbeitet. Diese Arbeit zeigt u.a. die schwierige finanzielle Situation des Orchesters in den frühen 1930er Jahren und ihre Umwandlung zum "Reichsorchester" 1934. *Aster, 2007, 47ff.* betont die Rolle Furtwänglers in diesem Prozess, vgl. auch *Fuhr, 2007*.

409 Auszug aus dem Brief Furtwänglers an Goebbels, der am 11.4.1933 in der Vossischen Zeitung erschien. Dieser Brief ist vollständig abgedruckt u.a. bei *Wulf, 1963, 81f.* und *Haffner, 2003, 153*, Hervorhebungen bei Haffner; vgl. dazu auch *Prieberg, 1996, 67ff.* Bei *Wulf, 1963, 82ff.* finden sich die Reaktionen Goebbels und der Musikkritiker Schlesiens auf Furtwänglers Brief. Vgl. dazu auch *Aster, 2007, 96ff.*

410 Vgl. u.a. *Prieberg, 1996, 67ff.* und *Straub, 2007, 213f.*

411 Vgl. für Furtwänglers Verhältnis zur Politik u.a. *Haffner, 2003, 243* und *Straub, 2007, 194f.* *Walton, 2004, 12ff.* weist darauf hin, dass Furtwängler wie viele seiner Zeitgenossen sein Leben lang Notizbücher geführt hat. In diesen finden sich auch viele Einträge zu aktuellen politischen Lage in Deutschland und allgemeine Gedanken zur Politik. Diese Einträge lassen Walton zweifeln, ob Furtwängler wirklich so unpolitisch war, wie er selbst von sich behauptet hat. Es sei noch einmal gesagt, dass die herausgegebenen Teile dieser Notizen und Schriftstücke Furtwänglers problematisch sind, da sie in einer beschönigten, politisch unproblematischen Fassung editiert worden sind, vgl. *Walton, 2004, 10ff.*

412 Vgl. *Aster, 2007, 99f.*, *Haffner, 2003, 155*; *Prieberg, 1996, 67* und *Prieberg, 1991, 213*. 1933 waren nur vier der über 100 Musiker der Berliner Philharmonie Juden; *Aster, 2007, 95* führt sie namentlich auf: Szymon Goldberg, Gilbert Back, Nicolai Graudan und Joseph Schuster. Zur Situation der jüdischen Mitglieder der Berliner Philharmonie und über ihr weiteres Schicksal vgl. *Aster, 2007, 95 – 111*.

413 Vgl. *Haffner, 2003, 167ff.*

414 Vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 23)*.

verschiedene Berichte von regelrechten "Belagerungen" seines Künstlerzimmers vor und nach Konzerten von Bittstellern, die er alle geduldig anhörte und denen er auch zu helfen versuchte. Allerdings half Furtwängler nicht nur Juden, sondern auch Nichtjuden und sogar Antisemiten und Nazis. Die einzige Gemeinsamkeit der Personen, denen Furtwängler in der einen oder anderen Weise geholfen hat, ist, dass sie aus Künstler- bzw. Musikkreisen stammen und sie eine für Furtwängler nachvollziehbare Leistung vollbracht haben.⁴¹⁵ Immerhin: 1937 sind "in der Philharmonie [...] noch ein paar Halbjuden" wie Goebbels in seinem Tagebuch notierte. Weiter heißt es: "Ich werde versuchen, sie wegzubringen. Leicht wird das nicht sein. Furtwängler sucht sie mit aller Macht zu halten."⁴¹⁶ Für die nach dem "Anschluß" Österreichs 1938 in der Wiener Philharmonie verbliebenen neun Juden konnte Furtwängler eine Sondergenehmigung aushandeln, die bis zum Ende des Dritten Reiches in Kraft blieb.⁴¹⁷

Im Juni 1933 erließ NS-Kultusminister Rust die "Neuregelung des Konzertwesens", die sich vom Wortlaut her zum Leistungsprinzip bekannte und auch "die Musik der außerdeutschen Welt" [Haffner, 2003, 159] beachten wollte. Furtwängler wurde in eine Kommission berufen, die die Programme der Orchester und Musikvereine prüfen und ggf. beratend eingreifen sollte. Außerdem schrieb er in den folgenden Wochen verschiedene Musiker an, die aufgrund ihrer Religion oder Rassenzugehörigkeit ein Aufführverbot hatten oder schon ins Ausland gegangen waren und lud sie zur Teilnahme an Konzerten mit den Berliner Philharmonikern ein. Er sah dies als ersten Schritt zu einer Normalisierung des Musiklebens in Deutschland, aber die von ihm angeschriebenen Musiker sagten zum größten Teil ihre Teilnahme an den geplanten Konzerten ab. Furtwänglers Briefwechsel mit diesen Künstlern zeigt, dass er nicht versteht, warum sie an solchen Konzerten nicht teilnehmen wollten, solange sich die gesamte politische Situation nicht geändert hatte.⁴¹⁸ Aber – so könnte es sich Furtwängler gedacht haben – wenn schon die Solisten nicht nach Deutschland kommen wollten, so sollten doch wenigstens "schwierige", d.h. jüdische oder nicht systemkonforme Komponisten wie z.B. Ravel, Mendelssohn oder Hindemith, gespielt werden. Publikum und Kritiker waren gerade von diesen Konzerten gleichermaßen begeistert.⁴¹⁹

Im Juni 1933 wurde Furtwängler mit dem für ihn geschaffenen Titel eines Ersten Staatskapellmeisters an die Staatsoper Unter den Linden berufen. Im Januar des folgenden Jahres wurde er deren Direktor. Mit dem Ziel, Furtwängler weiter in das kulturelle Leben einzubinden,

415 Bei *Shirakawa, 1992, 261 – 264* findet sich eine Liste derjenigen Musiker, denen Furtwängler während der NS-Zeit geholfen hat. Vgl. dazu auch *Aster, 2007, 106ff.*, *Haffner, 2003, 176ff.* und *Wagner, 1994, 141*. Vgl. auch die Erinnerungen von Boleslav Barlog in *Seehaus, 1979, Filmmminute 0:46:05ff.*

416 Zitiert nach *Haffner, 2003, 235*.

417 Vgl. *Haffner, 2003, 253*.

418 Vgl. *Aster, 2007, 269ff.*, und auch *Prieberg, 1991, 215f.*

419 Vgl. *Haffner, 2003, 187ff.*

lockte man ihn mit wachsendem Prestige: Während einer Kur an der Ostsee erreichte ihn über seine Sekretärin Berta Geißmar die Nachricht, dass Göring ihn mit Wirkung zum 15. September 1933 zum Preußischen Staatsrat ernannt hatte.⁴²⁰ Es folgte eine weitere Ernennung: Goebbels berief Furtwängler im November 1933 zum Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer. Auch von diesem Posten versprach sich Furtwängler die Möglichkeit der besseren Einflussnahme auf die Regierenden.⁴²¹ Die Aufgabe der Reichsmusikkammer war es, zum einen die verschiedensten Chöre, Musikvereine etc. gleichzuschalten und zum anderen dafür zu sorgen, dass "Nichtsköner" ausgeschlossen und "ausländisch klingende Künstlername[n]" [Haffner, 2003, 165] verboten wurden. Daneben wurde von hier aus auch bestimmt, welche Werke, Komponisten etc. gespielt werden dürfen und welche nicht.⁴²² Mit seinen beiden neuen Titeln unterstand Furtwängler gleichzeitig zwei Dienstherren, die nicht nur führende Politiker waren, sondern sich auch zu allen Anlässen bekriegten: Goebbels und Göring. Beide Titel wurden Furtwängler verliehen, ohne dass er Mitglied der NSDAP geworden ist.

Ein Treffen mit Hitler auf dem Obersalzberg im August 1933 gab Furtwängler Einblick in die Persönlichkeit des Führers.⁴²³ Sie gerieten sich – laut Erinnerung Berta Geißmars, der Sekretärin Furtwänglers – bald in die Haare und schrien sich an. Furtwängler habe nach diesem Treffen erkannt,

"was hinter Hitlers bornierter Einstellung stecke. Es sei nicht die Judenfrage allein, es sei seine feindliche Einstellung zu allen geistigen Dingen." [Haffner, 2003, 162]

Wie Furtwängler seine eigene Situation nach 18 Monaten NS-Herrschaft in Deutschland sah, geht aus einem Brief hervor, den er im September 1934 an seinen früheren Lehrer Ludwig Curtius schrieb: Er glaube nicht, dass das neue Regime zusammenbrechen werde, wie man es sich im Ausland immer wieder wünsche. Jeder in Deutschland müsse für sich entscheiden, ob er seine Stellung behalten möchte oder nicht und wenn ja, dann müsse er

"mit der herrschenden Partei irgendwie praktisch paktieren [...] Hier dem Gefühl der Menschlichkeit und Anständigkeit zu folgen, ist bare Romantik." [Furtwängler, 1980, 77]

Er sehe sich selbst nicht an eine solche Stellung gebunden und erlaube es sich, bewusst als freier Mann zu handeln. Daher werde es sich bald zeigen, ob er in Deutschland wird bleiben können oder nicht.

420 Vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 18)*. Der Preußische Staatsrat wird nach dem 8.7.1933 nicht mehr gewählt, sondern ihre Mitglieder werden von dem ihm vorsitzenden Ministerpräsidenten Göring ernannt. Aus der alten Einrichtung bleibt nur noch der Name, das Gremium hat nur noch eine beratende Funktion. Vgl. *Haffner, 2003, 160*.

421 Vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 19)* und *Prieberg, 1991, 170f.*

422 Vgl. zu den Aufgaben und der Organisation der Reichsmusikkammer vgl. vor allem *Steinweis, 1993*.

423 Zur Bedeutung der Treffen Furtwängler – Hitler, die meist von Furtwängler aus initiiert worden sind, vgl. *Walton, 1996, 20 – 21* und *Prieberg, 1996, 66*. Die erste direkte Begegnung zwischen Furtwängler und Hitler findet in der Pause der von Furtwängler dirigierten Oper "Die Meistersinger" auf dem ersten großen Staatsakt der Nationalsozialisten, dem "Tag von Potsdam" (21.3.1933), statt: Furtwängler wird in der Pause gebeten, in Hitlers Loge zu kommen. Vgl. *Haffner, 2003, 150*.

"Immerhin bin ich mir bewußt, was ich tue, und daß die Möglichkeit eines Abschieds von Deutschland für immer besteht – auch für mich."

Furtwängler analysiert die Lage in Deutschland recht genau, allerdings schätzte er seine eigene Situation falsch ein: Denn er handelte nicht mehr als freier Mann. Diese Ausführungen zeigen aber vor allem, dass Furtwängler nicht der apolitische, naive Künstler war, als der er sich selbst gerne sah.

3.4.2.3.2.1. Der Fall Hindemith und seine Konsequenzen (1934 – 1935)

Der so genannte "Fall Hindemith" zeigte Furtwängler seine Grenzen: Im November 1934 wurde Hindemith in der parteiamtlichen Zeitschrift "Die Musik" als kulturpolitisch nicht tragbar erklärt. Furtwängler war erbost über diesen Artikel und publizierte am 25.11.1934 in der "Deutschen Allgemeinen Zeitung" einen Essay, in dem er sich vor Hindemith stellte und deutlich machte, dass es ihm um die prinzipielle Frage gehe, inwieweit der Staat sich in künstlerische Angelegenheiten einmischen dürfe.⁴²⁴ Die Reaktion war eindeutig: lang andauernder Applaus nach und vor den folgenden Konzerten und Proben, auch in Anwesenheit von Göring und Goebbels, eine interessierte ausländische Presse und eine erst einmal schweigende NS-Riege. Obwohl sich Furtwängler ihrer Sprache bedient hatte, sahen die Nazis den Artikel als "Akt politischer Unbotmäßigkeit" [Kater, 2004] an. Am 3. Dezember wurde Furtwängler mitgeteilt, dass Hitler seinen Rücktritt erwarte. Furtwängler kam diesem Ersuchen nach: Er bat um Entpflichtung als Leiter der Berliner Philharmonie, als Vizepräsident der Reichsmusikkammer und als Direktor der Staatsoper Unter den Linden.⁴²⁵ Darüber hinaus ließ sich Furtwängler von seiner Tätigkeit als Professor der Musikhochschule beurlauben. Damit machte er einen radikalen Schnitt.

Göring hielt Furtwängler aber eine Hintertür offen. Obwohl Clemens Krauss als Nachfolger Furtwänglers in der Position des Direktors der Staatsoper einen Zehnjahresvertrag unterschrieb, ließ Göring verlauten, dass er sich über einen Auftritt Furtwänglers als Gastdirigenten freuen würde und er überdies der Meinung sei, dass "Ihr Weg nur mit dem nationalsozialistischen Deutschland gleichlaufen kann" [Haffner, 2003, 193].⁴²⁶ Darüber hinaus bekam Furtwängler weiterhin sein volles

424 Details des "Fall Hindemiths" finden sich u.a. bei *Kater, 1998, 380ff.* und *Aster, 2007, 67ff.*; *Furtwängler, 1947 (1997, 19)* selbst beschreibt sie zusammengefasst in seinem Memorandum. *Friedelind Wagner, 1994, 172ff.* nennt andere Gründe für den "Sturz Furtwänglers" in ihren Erinnerungen; sie sieht den "Fall Hindemith" eher als Vorwand: "Die amtliche Bekanntgabe von Furtwänglers 'Verzicht' auf alle offiziellen Posten war zwar durch den Fall Hindemith ausgelöst worden, tatsächlich hatte er aber die Posten verloren, weil seine Feinde zu mächtig waren, vor allem Tietjen." (*Wagner, 1994, 173*) – Ein Abdruck des Artikels Furtwänglers, der Reaktion Goebbels hierauf und eine Dokumentation der weiteren Ereignisse finden sich bei *Wulf, 1963, 337 – 345*. Eine Einbettung des "Falls Hindemith" in die Frage nach den nationalsozialistischen Vorstellungen über die Ästhetik der deutschen Musik findet sich in *Schubert, 2004*.

425 Furtwängler wäre auch als Staatsrat zurückgetreten, wenn dies möglich gewesen wäre. Stattdessen wurde er belehrt, dass dieser Titel nicht abgelegt werden könne, sondern von Gesetzes wegen nur im Falle eines Verbrechens aberkannt werde, vgl. *Haffner, 2003, 192*.

426 Vgl. dazu auch *Kater, 1998, 97ff.* und *Aster, 2007, 69f.*

Gehalt.⁴²⁷ Für Furtwängler war diese Auseinandersetzung nicht nur – wie er selbst sagte – ein Eintreten für den Freund, sondern sie zeigte ihm, wie weit er gehen konnte.⁴²⁸

Die folgenden Monate verbrachte Furtwängler damit zu überlegen, wie seine Zukunft aussehen könnte. Obwohl ihm Angebote verschiedener Orchester vorlagen, schlug er Goebbels im Februar 1935 vor, dass er weiterhin in Deutschland leben und komponieren wolle, aber nur noch im Ausland auftreten würde. Über diesen "Kniefall vor Goebbels" [Kater, 2004] liegt kein Protokoll vor, einzig die Notizen Furtwänglers. Hier ist festgehalten, dass Goebbels als Voraussetzung für irgendeine weitere Tätigkeit Furtwänglers in Deutschland von diesem verlangte, dass er sich ausdrücklich und öffentlich der Kulturpolitik Hitlers unterstelle. Furtwängler wollte sich darauf aber nicht einlassen:

"Ich erklärte dem Minister weiterhin mit aller Deutlichkeit, dass ich meinerseits nur in Deutschland tätig sein könne, wenn ich als freier Mann ausschliesslich meiner Kunst dienen, und sie unabhängig von aller Politik durchführen könne; nur dann könne die Musik ihre übernationale, allgemein-menschliche Bedeutung und Funktion innerhalb der Nation behalten." [Furtwängler, 1947 (1997, 19)]

Goebbels machte Furtwängler daraufhin klar, dass er machen könne, was er wolle. Er müsse sich nur im Klaren darüber sein, dass, wenn er Deutschland verlasse, er nicht in seine Heimat zurückkehren würde können.⁴²⁹ Ob diese Drohung der Grund für den Kompromiss war, auf den sich Furtwängler einließ, kann nur spekuliert werden. Sicher ist nur, dass ein Kompromiss gefunden wurde: Furtwängler lehnte öffentlich die Verantwortung für die "Reichskunstpolitik" ab und nahm bis zum Ende des Dritten Reiches kein festes Amt mehr an, leitete aber hin und wieder die Berliner Philharmonie und andere Orchester als freier Künstler. Bezahlt wurde er für jedes Engagement einzeln, Pensionsansprüche erwarb er in dieser Zeit keine.⁴³⁰

Diese Unabhängigkeit war aber nur eine scheinbare. Die Gestapo konfiszierte Furtwänglers Pass, d.h. er konnte nicht ins Ausland reisen und dort schon unterzeichnete Verträge wahrnehmen. Furtwängler bekam aber auch keine Aufträge in Deutschland. Aus dieser Situation heraus wand sich

427 Vgl. *Kater, 1998, 381.*

428 Vgl. *Haffner, 2003, 193.*

429 Vgl. *Riess, 1953, 200.*

430 *Haffner, 2003, 205 f.* urteilt, dass Furtwängler diesen Kompromiss bewusst so gestaltet habe, um mit dem nationalsozialistischen Staat keine Bindung eingehen zu müssen und um unabhängig bleiben zu können. Andere Interpretationen dieses Kompromisses u.a. bei *Kater, 2004*: Furtwängler habe seine Ämter bei der Berliner Philharmonie und später der Staatsoper wieder übernehmen können; auch die finanziellen Folgen werden unterschiedlich bewertet: so geht *Kater, 2004* davon aus, dass Furtwängler "schließlich auch mehr als jeder andere Musiker" verdient habe; *Schwarzenbach, 2004* schätzt, dass Furtwängler in den 1930er und 1940er Jahren der "erfolgreichste, mächtigste und bestverdienende Musiker in Hitlers Reich" gewesen sei; dagegen ist *Haffner, o.J.* der Meinung, Furtwängler habe während des "Dritten Reiches" weniger als vorher oder später verdient, er habe keine Pensionsansprüche und keine feste Stellung gehabt; konkrete Zahlen zum Verdienst Furtwänglers während der NS-Zeit nennen *Kater, 1998, 25f., auch 384* und *Aster, 2007, 49 und 161 – 163*. In seinem Memorandum betont Furtwängler er habe auf "jede Art von Pension" verzichtet, vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 21)*. Im Entnazifizierungsfragebogen hat Furtwängler selbst seinen Verdienst für die Jahre 1931 bis 1943 angegeben; diese werden in den OMGUS Akten unkommentiert wiedergegeben, vgl. *OMGUS AG1949 / 88 / 3. Aster, 2007, 137 – 179* widmet der finanziellen Situation der Berliner Philharmonie ein eigenes Kapitel.

Furtwängler direkt an Hitler und traf diesen nach einigen Komplikationen zu einer Unterredung im April 1935. Über dieses Treffen gibt es kein Protokoll, aber Hitler scheint bekommen zu haben, was er wollte: Als Tausch für seinen Pass sagte Furtwängler zu, in den nächsten zwei Jahren bei den Bayreuther Festspielen und ein Konzert des Winterhilfswerks zu dirigieren.⁴³¹

Jetzt bekam Furtwängler auch wieder Aufträge in Deutschland. Das Publikum dankte ihm auf seine Weise: Nachdem die Konzerte in den letzten Monaten nur spärlich besucht worden waren, war Furtwänglers erster Auftritt in Berlin ausverkauft, das Publikum applaudierte ausdauernd. Die nachfolgenden Konzerte in Anwesenheit von Regierungsmitgliedern gestalteten sich anders: So wurden beispielsweise NS-Innenminister Frick und Alfred Rosenberg schweigend vom Publikum empfangen. Auch Furtwängler registrierte den Unterschied und musste einsehen, dass er die Vorgehensweise der Nationalsozialisten wieder falsch eingeschätzt hatte:

"Durch die Anwesenheit der Regierung und durch die Art der sich daran knüpfenden Reklame wurde aus dem 'künstlerischen' ein 'politisches' Ereignis gemacht und ich gleichsam über meinen Kopf hinweg zum politischen Propagandisten des nat. soz. Deutschlands gestempelt." [Furtwängler, 1947 (1997, 20)]⁴³²

Er betrat – auf Rat eines Orchesterdieners – mit dem Taktstock in der rechten Hand das Podium und konnte sich so dem Hitlergruß entziehen. Nach Konzertende überreichte Hitler dem Dirigenten Furtwängler einen Rosenstrauß und dankte ihm per Händedruck – ein Ereignis, dass auch fotografisch festgehalten worden ist.⁴³³

3.4.2.3.2.2. Verfestigung eines nicht ganz einfachen Verhältnisses (1935 – 1938)

1935 stand Furtwängler erstmals vor dem Problem, wie er auf die Anfrage reagieren sollte, das Eröffnungskonzert des Reichsparteitages zu leiten. Da das Konzert am Vorabend der offiziellen Eröffnung stattfinden sollte, erklärte sich Furtwängler dazu bereit. Die Aufführung von Beethovens Symphonie Nr. 5 am Tag darauf sagte Furtwängler aber ab.

In den folgenden Monaten wurde Furtwängler weiterhin von der NS-Regierung hofiert. So wurde ihm zu seinem fünfzigsten Geburtstag von Staatssekretär Funk persönlich gratuliert, der einige sehr persönliche Geschenke von Hitler und Goebbels mitbrachte, u.a. die Offerte einer jährlichen

431 Vgl. *Haffner, 2003, 208. Walton, 2004, 20f.* sieht in dem Bestreben Furtwänglers immer direkt mit der Führungsriege zu sprechen, einen von mehreren Gründen, warum Furtwängler in Deutschland geblieben und nicht emigriert ist.

432 Diese Aussage Furtwänglers bezieht sich auf ein Konzert am 3. Mai 1935; vgl. auch *Haffner, 2003, 210.*

433 Dieses und ähnliche Bilder wurden von der NS-Presse dazu genutzt, in der Öffentlichkeit im In- und Ausland ein Bild von Furtwängler zu etablieren, dass seine angeblich positive Wertschätzung Hitlers und der NSDAP gegenüber zeigt. Vgl. dazu auch *Shirakawa, 1992, Bildteil Seite 9*, hier ist ein Foto abgedruckt, dass Furtwängler zeigt, wie er sich nach einem hier undatierten Konzert vor der NS-Führungsriege verbeugt. Diese Bilder zeigen aber auch, dass Furtwängler sich erfolgreich geweigert hat, den Hitlergruß auszuführen, da solche Fotografien sicherlich in der NS-Presse eingesetzt worden wären, wenn es sie denn gegeben hätte. Vgl. dazu auch *Riess, 1953, 208f. und Clare, 1990, 110.*

Ehrenpension. Diese lehnte Furtwängler ab, obwohl, so sagte er selbst, er dieses Geld gut brauchen könnte.

Im Winter 1935 fragte das New Yorker Philharmonic Orchestra bei Furtwängler an, ob er die Nachfolge Toscaninis übernehmen möchte.⁴³⁴ Dieses Angebot nahm Furtwängler nach längerer Bedenkzeit an. Am 19. Februar 1936 wurde seine Zusage von der New Yorker Presse veröffentlicht. Während Furtwängler in Ägypten weilte, erschien in Deutschland am 28. Februar 1936 die Pressemeldung, dass er einen Gastspielvertrag an der Berliner Staatsoper unterschrieben habe. Dieses Engagement stand nicht im Widerspruch zu seinem New Yorker Vertrag, wohl aber die Mutation dieser Meldung, nämlich dass Furtwängler erneut Direktor der Berliner Staatsoper geworden sei. Associated Press als vermeldende Nachrichtenagentur berief sich dabei auf nicht weiter genannte amtliche Quellen. Welche diese genau sind bzw. waren, konnte bis heute nicht geklärt werden.⁴³⁵ Die zeitgleiche Besetzung des entmilitarisierten Rheinlands rief verschiedenste Akteure in New York auf den Plan, die sich gegen den Vertrag des New Yorker Philharmonic Orchestra mit Furtwängler einsetzten. Furtwängler selbst konnte diese Zusammenhänge und Diskussionen von Ägypten aus nicht richtig verfolgen und noch weniger übersehen. Er löste den New Yorker Vertrag per Telegramm von Ägypten aus wieder auf. Darin heißt es wörtlich:

"Politische Kontroversen mir unangenehm. Bin nicht Politiker, sondern Vertreter der deutschen Musik, die der ganzen Menschheit gehört, unabhängig von Politik. Schlage vor, mein Gastspiel im Interesse der Philharmonic Society zu verschieben, bis Publikum einsieht, daß Musik und Politik nichts miteinander zu tun haben. Falls Veröffentlichung in Presse, veröffentlichen Sie wörtlich." [zitiert nach Haffner, 2003, 224]

Auch in den folgenden Monaten zeigt sich Furtwänglers kontroverses Verhalten den Nationalsozialisten gegenüber: Einerseits traf sich Furtwängler wiederholt mit Hitler. In diesen Gesprächen ging es mindestens einmal um so genannte "'rassisch problematische' Personen in seinem [Furtwänglers] Umkreis" [Haffner, 2003, 240], aber auch um die Fortführung von Furtwänglers Tätigkeit im Rahmen der Bayreuther Festspiele. Treffen und Briefwechsel mit Goebbels und Göring waren nicht selten, Furtwängler suchte bei ihnen immer wieder Hilfe für die Lösung verschiedenster Probleme. So beklagte er sich beispielsweise im Dezember 1937 über die Zusammenarbeit mit Heinz Tietjen bei Göring.⁴³⁶ Andererseits ließ er bei einem seiner Wiener Auftritte 1938 die Hakenkreuzbanner abhängen, bevor das Konzert begann.⁴³⁷

Wie wichtig Furtwängler als hochdekoriertes Künstler für die Nazis geworden ist, lässt sich an der Umbesetzung der Salzburger Festspiele 1938 sehen. Angekündigt waren (1937 und damit vor dem

434 Vgl. hierzu *Kater, 1998, 383, Riess, 1953, 212ff.* und *Furtwängler, 1947 (1997, 20)*, der die Ereignisse rückblickend aus seiner persönlichen Sicht schildert.

435 Vgl. *Haffner, 2003, 223. Riess, 1953, 214 und 216* vermutet, dass dies eine Intrige Görings gewesen sei.

436 Vgl. *Haffner, 2003, 248* und *Riess, 1953, 229ff.*

437 Vgl. *Riess, 1953, 236, Haffner, 2003, 253* und die Aussage von Barlog in *Seehaus, 1979, Filmminute 0:36:49ff.*

"Anschluß") Arturo Toscanini, Bruno Walter und Herbert Graf. Alle drei konnten und wollten jetzt nicht mehr auftreten. Sie durch zweitklassige Künstler zu ersetzen, erschien schwierig, da sie zum einen in den Prospekten schon angekündigt worden waren und zum anderen sich die Nazis die Blöße geben würden, dass man die Festspiele nicht mit eigenen Künstler von Weltrang besetzen konnte. Furtwängler übernahm – neben Knappertsbusch, Gui und Böhm – das Dirigat für die "Meistersinger" – und traf – wie so häufig – im Anschluss des Konzerts Goebbels.

Obwohl Furtwängler normalerweise Auftritte auf dem Reichsparteitag ablehnte, telegraphierte er Ende August 1938 an Goebbels in diesem Jahr mit den Wiener Philharmonikern die "Meistersinger" aufführen wollen würde.

Fast zeitgleich wurde Herbert von Karajan als Nachwuchstalent von den Berliner Philharmonikern eingeladen. Karajan konnte die in ihn gesteckten Erwartungen erfüllen und erwies sich immer mehr als das "Wunderkind", als welches er in den folgenden Jahren gefeiert wurde. Zudem war er gleich zweifaches Parteimitglied der NSDAP – einmal in Deutschland und einmal in Österreich.⁴³⁸ Die Presse feierte Karajan überschwänglich, insbesondere die "BZ", in der der Kritiker Edwin von der Nüll Karajan als "die größte Dirigentensensation des Jahrhunderts" pries, der eine Leistung vollbracht habe, "um die ihn unsere großen Fünfzigjährigen mit Recht beneiden dürfen" [Haffner, 2003, 259]. Schon vor Karajans Berliner Konzerten hatte von der Nüll begeisterte Kritiken über diesen geschrieben, ebenso wie über Furtwängler und ebenso wie andere Kritiker auch. Aber jetzt fühlte Furtwängler sich angegriffen, er konnte nicht glauben, dass die Kritik "echt" war und erwartete vom Geschäftsführer der Berliner Philharmonie Hans von Benda, dass dieser die Sache bei Göring oder Goebbels richtig stellte.⁴³⁹ Von Benda war erfolglos und so blieb Furtwängler – aus seiner Sicht – nichts anderes übrig als diese Kritiken selbst bei Goebbels zur Sprache zu bringen, was er bei deren nächstem Zusammentreffen am 11. Mai 1939 auch tat. Goebbels ließ daraufhin sein Ministerium aktiv werden: Die "BZ" wurde abgemahnt und von der Nüll berichtete danach von keinem Furtwängler-Konzert mehr.⁴⁴⁰

Ob allerdings die Kritiken "echt" waren oder nicht, lässt sich bis heute nicht mit Sicherheit sagen. Man kann nur vermuten, dass Göring oder Heinz Tietjen⁴⁴¹ hinter von der Nüll standen, um die Karriere Karajans voranzutreiben und sich vielleicht auch an Furtwängler zu rächen, der die ihm

438 Vgl. u.a. *Haffner, 2003, 257ff.* Allgemein zum Verhältnis Furtwängler – Karajan vgl. *Aster, 2007, 82f., Haffner, 2003, 198ff.* und *Rathkolb, 1991, 194 – 220*, vgl. auch die Bemerkungen Elisabeth Furtwänglers darüber, warum Wilhelm Furtwängler Karajan nicht mochte in *Lang, 2007, 86f.*; zum Verhältnis Karajans zum Nationalsozialismus und seiner Karriere vgl. *Rathkolb, 2008, Kater, 1998, 112 – 121* und *Prieberg, 1986, 308ff.*

439 Vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 20 – 21)* und *Haffner, 2003, 261*. Zur Position Hans von Bendas in der Philharmonie und seinem Verhältnis zu Furtwängler vgl. *Aster, 2007, 78 – 85*.

440 Edwin von der Nüll wurde 1940 in die "musikalische Wehrbetreuung der Luftwaffe" eingezogen. Er starb in den letzten Kriegstagen als Freiwilliger während des "Endkampfes" in Berlin. Vgl. *Haffner, 2003, 262*.

441 Zur Bedeutung Tietjens in der NS-Kulturpolitik vgl. *Rathkolb, 1991, 80ff.* und *Fischer, 2000, 149ff.* Fischer weist hier auch darauf hin, dass Tietjens Rolle im Dritten Reich noch nicht detailliert untersucht worden ist.

angebotene Stellung als Hauptdirigent der Berliner Philharmoniker nicht angenommen hatte. Sicher ist, dass sehr positive oder negative Kritiken der Zustimmung "von oben" bedurften. Und wirklich ungewöhnlich ist die Hervorhebung Tietjens als denjenigen, der sich "über alle bürokratischen und verwaltungstechnischen Bedenken hinweggesetzt" und Karajan nach Berlin geholt habe. Auch Ohrenzeugen berichten davon, dass Tietjen es Furtwängler habe "zeigen" wollen.⁴⁴²

Am 9. November 1938 dirigierte Furtwängler in Berlin erst das Konzert zum 15. Jahrestag des missglückten Putschversuchs Hitlers 1923, dem "Ehrentag der Blutzügel". Am gleichen Abend reiste er – geschockt von den Ereignissen in der "Reichsprogromnacht" – sofort ab. Es war das erste Mal, dass er die Gewaltexzesse der Nationalsozialisten direkt miterlebte. Entsprechend bedrückt und sorgenvoll besprach er die Lage mit Freunden in Paris. Ihm wurde geraten, nicht nach Deutschland zurückzukehren, aber Furtwängler wiederholte immer wieder, "daß er sein Land und sein Orchester nicht im Stich lassen könne" [Haffner, 2003, 270].⁴⁴³

Furtwängler kehrte nach Deutschland zurück und erfüllte seine Verträge, sofern die Konzerte aufgrund des Kriegsausbruchs nicht abgesagt wurden.

3.4.2.3.2.3. Die Zeit während des Zweiten Weltkriegs (1939 – 1945)

Im Dezember 1939 wurde Furtwängler in Wien vom Gauleiter Bürckel gefragt, ob er ihm "in Kulturfragen zur Seite stehen könnte" [Haffner, 2003, 274], obwohl weder von einem Vertrag noch von einem Honorar die Rede war, wurde trotzdem in der Presse gemeldet, dass Furtwängler zum "Bevollmächtigten für das gesamte Musikwesen der Stadt Wien" ernannt worden sei.⁴⁴⁴ Die Konzerttournee führte Furtwängler im Jahr 1940 u.a. nach Dänemark, wo er entgegen seinem Grundsatz nicht in besetzten Ländern aufzutreten sein zweites Konzert nach der Besetzung des Landes leitete.⁴⁴⁵ Die Mitwirkung an einem Propagandafilm, in dessen Zentrum die Berliner Philharmonie stehen sollte, konnte Furtwängler trotz verschiedenster Angebote und immer wieder neu vorgetragener Bitten Goebbels abwenden. Bei der Mozartwoche Ende November 1941 in Wien dirigierte Furtwängler das "Requiem". In den darauf folgenden Wochen unternahm er wieder eine größere Nordeuropa-Tournee.

442 Vgl. *Haffner, 2003, 263*. Außerdem war da noch Rudolf Vedder, der danach strebte, als Agent Furtwängler unter Vertrag zu haben. Dieses gelang ihm aber zeitlebens nicht. Er führte daher eine private Fehde gegen den Dirigenten, in die er auch seinen Schützling Karajan einspannte. Ausführlich zur Rolle Rudolf Vedders als Künstleragent in der NS-Zeit und sein Verhältnis zu Furtwängler vgl. *Aster, 2007, 265ff.*, *Rathkolb, 1991, 212 – 213 und 218*, und *Prieberg, 1986, 321ff.*

443 Vgl. auch *Wagner, 1994, 320f.*

444 Vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 21f.)* und *Haffner, 2003, 274 und 278*.

445 Furtwängler begründete sein Auftreten in einem besetzten Land vor dem österreichischen Entnazifizierungsausschuss im Februar 1946 damit, dass er aufgrund des Verhaltens der dänischen Musiker "nicht den Eindruck eines besetzten, also feindlichen Landes gewinnen konnte." *Haffner, 2003, 277*, vgl. auch Furtwänglers eigene Aussagen dazu in *Furtwängler, 1947 (1997, 22)*.

Während der Kriegsjahre leitete Furtwängler auch verschiedene Konzerte vor Rüstungsarbeitern, so genannte "Werkkonzerte". Haffner urteilt, dass dieser "Dienst an der Heimatfront" notwendig gewesen sei, um die Privilegien der Musiker zu erhalten und sie vor dem Wehrdienst zu bewahren. Die Konzerte dürften daher nicht als "Anbiederungsversuch bei den Parteioberen" gedeutet werden [Haffner, 2003, 290f.].

Dem Konzert zu Hitlers Geburtstag 1942 versuchte Furtwängler frühzeitig aus dem Weg zu gehen: Er setzte Termine für Konzerte in Wien so an, dass er um den 20. April durch Proben blockiert war.⁴⁴⁶ Allerdings wurde in diesem Jahr sein großer Erfolg zu seinem Problem: Furtwängler plante in Wien Beethovens Symphonie Nr. 9 zu spielen, die er aber auch im März in Berlin aufgeführt hatte. Dieses Konzert wurde so begeistert aufgenommen, dass Hitler es sich zu seinem Geburtstag bzw. am Abend vorher gewünschte. Furtwängler konnte daher nicht aufgrund zu kurzer Probezeit absagen, und Baldur von Schirach, der jetzt Gauleiter in Wien war, konnte Furtwängler in dieser Situation nicht für unabkömmlich erklären. So blieb Furtwängler keine Alternative als das Geburtstagskonzert zu dirigieren. Anwesend war auch das Filmteam der Wochenschau, die nicht nur das Konzert aufzeichnete, sondern auch den anschließenden Händedruck zwischen Furtwängler und Goebbels.⁴⁴⁷ In den darauf folgenden Jahren ließ sich Furtwängler rechtzeitig krankschreiben, um nicht wieder das Geburtstagskonzert für Hitler geben zu müssen.⁴⁴⁸

Furtwängler war und blieb für die Nationalsozialisten weiterhin unberechenbar: So bekam er beispielsweise während einer Konzertreise nach Nordeuropa einen Wutanfall, als die deutsche Botschaft in Schweden einen jungen Angestellten schickte, der ihn darauf hinweisen sollte, dass es die Reichsführung nicht gerne sähe, wenn er sich mit einem jüdischen Dirigenten träfe. Furtwängler verbat sich jegliche Einmischung in sein Privatleben so heftig, dass der junge Mann es vorzog, das Hotel fluchtartig zu verlassen, als weiter mit ihm zu diskutieren. Auch das ihm von Hitler angebotene Haus lehnte Furtwängler ab. Andererseits ging er trotz seines Grundsatzes in den besetzten Ländern nicht aufzutreten, 1943 wieder auf Konzertreise nach Nordeuropa und 1944 nach Prag, wo er das Konzert zum fünften Jahrestag des Protektorats leitete.

In dieser Zeit ändert sich die Art und Weise, mit der Goebbels in seinen Tagebüchern über Furtwängler berichtete. Goebbels sah ihn immer mehr als einen Parteigänger, der sich den Ideen des Nationalsozialismus angeschlossen hatte:

446 Vgl. Furtwängler, 1947 (1997, 21).

447 Vgl. *Riess, 1953, 255f.* und *Haffner, 2003, 292ff.* Ein Ausschnitt dieser Aufnahme wird am Ende des Films "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" [1:40:44ff.] und in den verschiedenen Dokumentarfilmen über Furtwängler oder die Berliner Philharmonie gezeigt, vgl. *Seehaus, 1979, Filmminute 0:37:40ff.*, *Reiss / von Westphalen, 2001, Filmminute 0:35:50ff.*, *Becker, 2003, Filmminute 0:37:15ff.* und *Lansch, 2007, Filmminute 0:20:00ff.*

448 Vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 21)*, *Riess, 1953, 256f.* und *Haffner, 2003, 297 und 308.*

"Furtwängler [...] strotzt nur so von nationaler Begeisterung. Dieser Mann hat eine Wandlung durchgemacht, die mir außerordentlich viel Freude bereitet. Ich habe jahrelang um ihn gekämpft und sehe jetzt den Erfolg. Er billigt vollkommen meine Rundfunk- und Filmpolitik und stellt sich für alle meine Arbeiten bereitwillig zur Verfügung." [Goebbels, 1941 (1996, 383)]

"Ich freue mich, daß es mir gelungen ist, Furtwängler so positiv zum Staat und zum Reich einzustellen. Das hat mir zwar viel Mühe gekostet, aber immerhin steht er jetzt bei uns, und ein Furtwängler, der mir Mühe macht, ist mir als Reichsbürger lieber als ein Toscanini, der keine Mühe mehr macht aber als Emigrant im Ausland sitzt und gegen Italien eingesetzt werden kann." [Goebbels, 1942 (1996, 387)]

Die Gründe, die die verschiedenen Biographen Furtwänglers für dieses geänderte Verhalten angeben, sind unterschiedlich. Sie reichen von einer mit Goebbels übereinstimmenden Meinung, dass Furtwängler sich immer mehr dem NS-Staat angenähert habe,⁴⁴⁹ bis hin zu pragmatischen Überlegungen, dass ein Mann, der sich scheiden lassen möchte, der Kinder zu versorgen hat und sich darüber hinaus noch gerne neu verheiraten möchte, eben einfach Geld braucht, um dies alles finanzieren zu können. Haffner [2003, 292] kommt zu dem Schluss, dass Furtwängler einen "jahrelangen Lernprozess im Umgang mit Diktatoren durchgemacht hat" und deswegen zu größeren Zugeständnissen bereit war:

"Er hat von ihnen [den Diktatoren] gelernt, dass man, um den anderen ruhig zu stellen oder ihn für sich bemühen zu können, am besten so tut, als sei man seiner Meinung, um ihn mit immer wieder neuen Versprechungen dann doch hinzuhalten."

Furtwängler selbst sagt nach dem Ende Dritten Reiches über sein Verhalten während dieser Zeit, dass er getan habe, was jede Résistance tue: Er habe sich getarnt, um so besser gegen die Feinde wirken zu können.⁴⁵⁰

3.4.2.3.2.4. Warnungen lassen Furtwängler in die Schweiz fliehen (1944 – 1945)

Im August 1944 reiste Furtwängler in die Schweiz, um die Proben für die Internationale Luzerner Musikfestwoche zu leiten. Er ließ seine schwangere Frau und das jüngste Kind nachholen und bat sie, in der Schweiz zu bleiben. Furtwängler selbst fuhr zurück nach Deutschland, gab dort einige Konzerte und machte Studioaufnahmen.

Der "Totale Krieg" forderte auch andere Tribute: Furtwängler wurde am 7. Dezember 1944 gemustert und als "arbeitsverwendungsfähig" eingestuft, im Landsturm II eingegliedert und stand damit in der letzten Ersatzreserve. Rücksichtnahmen auf Furtwänglers propagandistischen Wert waren nicht mehr möglich.⁴⁵¹

449 Vgl. *Kater*, 1998, 385f.

450 Vgl. *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 86*. Vgl. hierzu auch *Prieberg*, 1996, 66.

451 Zur Freistellung von Künstlern nach der so genannten "Gottbegnadeten Liste" vgl. *Rathkolb*, 1991, 173 – 179.

Im Anschluss an ein Konzert für Berliner Rüstungsarbeiter traf er am 12. Dezember 1944 Albert Speer. Dieser riet ihm, von einer bevorstehenden Schweizer Konzertreise nicht mehr zurück zu kehren.⁴⁵² Auch aus anderen Quellen bekam Furtwängler zu hören, dass er in ernsteren Schwierigkeiten stecken könnte. So sei sein Haus in Achleiten durchsucht worden und mehrere Bekannte wurden von der Gestapo verhört, die sich u.a. dafür interessierte, ob Furtwängler mit dem Hitler-Attentat vom 20. Juli 1944 in Verbindung zu bringen sei. Nach einem Konzert im Januar 1945 wurde Furtwängler nochmals direkt gewarnt: Er habe mit seiner Verhaftung zu rechnen, teilte ihm Frau Dr. Richter, die Assistenzärztin von Furtwänglers Arzt Dr. Schmitt und gleichzeitig Hausärztin von Heinrich Himmlers Frau war, mit.⁴⁵³

Nach diesen Warnungen fuhr Furtwängler von Berlin nach Wien zu Proben mit den dortigen Philharmonikern. Hier schien in ihm der Gedanke zu reifen, dass eine Flucht in die Schweiz durchaus sinnvoll sein könnte. Er sagte Proben und Konzerte in Berlin für Anfang Februar telegraphisch ab: Er sei gestürzt, habe eine Gehirnerschütterung und deshalb Bettruhe verordnet bekommen und könne daher nicht kommen. In Berlin schien man eine Flucht Furtwänglers nicht für möglich gehalten zu haben, jedenfalls fragte man nicht weiter nach. Da Furtwänglers Visum für die Schweiz erst am 7. Februar 1945 begann, musste er für einige Tage untertauchen und außerdem seinen von der Gestapo gestellten Bewachern entweichen. Beides gelang ihm und er konnte regulär die Schweizer Grenze überqueren. Wie geplant dirigierte er einige Konzerte und beantragte eine Verlängerung seines Visums. Dieses wurde ihm nach einigen Schwierigkeiten auch gewährt.⁴⁵⁴

Der Tod Hitlers am 30. April 1945 wurde durch den Rundfunk im Deutschen Reich bekannt gegeben, es folgte das Adagio aus Bruckners Siebenter Symphonie und der Trauermarsch aus der "Götterdämmerung" von Richard Wagner. Beide Aufnahmen wurden von Furtwängler dirigiert.

452 Vgl. *Haffner*, 2003, 315 und *Shirakawa*, 1992, 290. Furtwängler habe, so erinnert sich Speer, erwidert "Aber was soll aus meinem Orchester werden? Ich bin dafür verantwortlich!" [zitiert nach *Haffner*, 2003, 315]. Woraufhin Speer verspricht, sich um die Musiker zu kümmern. Speer hält das Versprechen, vgl. dazu *Haffner*, 2003, 326 und Speers eigene Erinnerungen in *Seehaus*, 1979, *Filmminute* 00:59:46ff., auch Elisabeth Furtwängler erinnert sich in diesem Dokumentarfilm an die oben dargestellte Situation (*Seehaus*, 1979, *Filmminute* 1:03:44ff.). Im Interview mit *Lang*, 2007, 79 wiederholt sie diese Aussagen.

453 Vgl. *OMGUS* 5 / 347 – 3 / 1, S. 160 – 166. Furtwängler stellt die Ereignisse in seinem Memorandum ebenfalls dar, vgl. *Furtwängler*, 1947 (1997, 22f.). Vgl. auch *Haffner*, 2003, 316, und *Prieberg*, 1991, 216. Frau Dr. Richter hat Furtwängler schon im Oktober und November 1944 über die Pläne der SS informiert und ihn vor einer möglichen Verhaftung gewarnt. Vgl. *OMGUS* 5 / 347 – 3 / 1, S. 160.

454 Vgl. *Haffner*, 2003, 321ff., *Blech*, 2004, *NZZ*, 2004 und *Schwarzenbach*, 2004. *Straub*, 2007, 278 – 285 sieht die "Übersiedlung" Furtwänglers in die Schweiz als egoistischen Akt (den allerdings auch Karajan mit seiner Emigration nach Italien vollzogen habe), er stellt die Situation Furtwänglers in Deutschland als nicht bedrohlich dar, gibt aber keine Quellen an.

3.4.2.3.3. Entnazifizierung 1945 – 1947

Schon im Herbst 1945 wusste Furtwängler, dass er auf der so genannten "Schwarzen Liste" der Alliierten steht, die es 327 Prominenten untersagt öffentlich zu wirken.⁴⁵⁵ Er musste sich einer Entnazifizierung unterziehen. Dies gestaltete sich nicht so komplikationslos, wie Furtwängler es sich vorgestellt hatte. Bevor sein Verfahren überhaupt in Gang kam, machten die verschiedensten Gerüchte über ihn und seiner Tätigkeit während der vergangenen zwölf Jahre die Runde. Furtwängler erfuhr hiervon, wenn überhaupt dann immer erst sehr spät, da die Kommunikationswege zu dieser Zeit in die Schweiz nicht oder nur sehr schlecht funktionierten.⁴⁵⁶ Er selbst konnte und wollte die Schweiz zu diesen Zeitpunkt nicht verlassen.

Im Februar 1946 fuhr Furtwängler nach Wien, um sich dort vor der Entnazifizierungskommission zu rechtfertigen. Ein Beobachter schreibt über das Verfahren:

"Die Prozedur ging in einem Amtsraum des Musikvereinsgebäudes vonstatten [...] Furtwängler behauptete seine Würde, leugnete nichts und nahm die ihm angelastete Schuld verantwortungswillig auf sich, ohne den geringsten Versuch, sie zu bagatellisieren. Und die von mir erwartete Folge trat auch sogleich ein. Man hob das vorläufige Berufsverbot auf, man öffnete dem genialen Künstler alle Wege." [zitiert nach Haffner, 2003, 346]

Am 9. März 1946 war Furtwängler in Österreich offiziell entnazifiziert.⁴⁵⁷ Aber die Amerikaner erklärten dem Vorstand der Wiener Philharmoniker, dass Furtwängler auch erst in Deutschland entnazifiziert sein müsse, bevor er wieder in Österreich arbeiten könne.

In Deutschland musste sich Furtwängler vor der Entnazifizierungsstelle für Künstler in der Berliner Schlüterstraße verantworten. Er bekam den Fragebogen zugestellt und wurde aufgefordert ein Memorandum zu verfassen, in dem er seine Position darlegen sollte.⁴⁵⁸ Beides schickte er umgehend zurück. Daraufhin wurde das Beweismaterial zusammengetragen: zuerst von den Briten,⁴⁵⁹ in deren Zone die Schlüterstraße lag, dann richteten die Amerikaner ein eigenes "Büro Furtwängler" ein, das Belastungsmaterial gegen Furtwängler sammeln sollte.⁴⁶⁰ Diesem Büro stand

455 Furtwängler in einem Brief an Imre Schwab vom 24.10.1945, vgl. *Furtwängler*, 1980, 118. Zur "Schwarzen Liste" allgemein vgl. *Glaser*, 1991, 57 und *Monod*, 2004, 299. Allgemein zur Entnazifizierung von Künstlern vgl. *Monod*, 2004.

456 Vgl. *Haffner*, 2003, 343 und *Shirakawa*, 1992, 297. Furtwängler spricht den Mangel an Informationen in den Briefen im Winter 1945 / 46 immer wieder an, vgl. *Furtwängler*, 1980, u.a. 120, 124 / 125, 127 / 128, 155.

457 Der Wortlaut des Urteils ist in *Riess*, 1953, 278 – 281 abgedruckt.

458 Beides findet sich in *A Rep 243-01 Nr 301*; das Memorandum liegt darüber hinaus in *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 85 – 88*. Im selben Bestand findet sich auf *Blatt 29 – 31* eine besser leserliche Abschrift, allerdings ohne "Anhang" (*Blatt 87*) und "Anmerkung" (*Blatt 88*) und auf *Blatt 13 – 14* eine Übersetzung des Textes ins Englische, allerdings ohne die Anmerkung (*Blatt 88*). Jeweils ohne Datumsangabe.

459 *George Clare*, 1990, 100 – 115, 132f. und 197f. berichtet hier aus der Sicht eines unmittelbar beteiligten Angestellten des britischen ISC Intelligence, der das Dossier "Furtwängler" zusammenstellen musste.

460 Vgl. *Monod*, 2004, 298 und 307; *Haffner*, 2003, 343. *Haffner*, 2003, 344 berichtet, dass parallel dazu in Wiesbaden eine Arbeitsgruppe eingesetzt wird, die Entlastungsmaterial für Furtwängler sammelt; Haffner gibt zu diesen Aussagen keine präzisen Datumsangaben; auch der Ursprung dieser Aussagen wird nicht belegt. In den hier konsultierten Beständen ließen sich diesbezüglich keine Angaben finden.

General Lucius D. Clay vor. Grundsätzlich sahen die amerikanischen Behörden, in persona der für kulturelle Angelegenheiten zuständige General Robert A. McClure, in Furtwängler eine mit dem Nationalsozialismus verstrickte Persönlichkeit.

Wie sich der Fall Furtwängler verwaltungstechnisch in Deutschland entwickelte, wird aus den Akten der alliierten Behörden deutlich. Insbesondere die Zusammenstellung der Fakten von Capt. Sely, Mitglied des britischen Intelligence Section ISC Branch, für Major Simmond (Special Branch Public Safety Mil Gov House) vom 5. August 1946 gibt übersichtlich und zusammenfassend Auskunft über den Verlauf dieses Verfahrens.⁴⁶¹

Nach diesen Unterlagen begann die Berliner Presse im Januar 1946 eine Kampagne, die Furtwänglers Rückkehr nach Berlin und seine Wiedereinsetzung als Dirigenten der Berliner Philharmonie forderte.⁴⁶² Im Februar 1946 teilte der Deutsche Prüfungsausschuss dem Denazification Sub-Committee des Cultural Affairs Committee mit, dass solche Artikel die öffentliche Meinung beeinflussen würden und der Ausschuss daher Artikel dieser Art nicht gut heißen würde.⁴⁶³ In seiner Antwort wies der Entnazifizierungs-Unterausschuss explizit darauf hin, dass er sich jede weitere Entscheidung in diesem Fall selbst vorbehält und beauftragte den Ausschuss, Material über Furtwängler zu sammeln und an dieses Gremium weiterzugeben.⁴⁶⁴ Am 20. Februar wurde der Brief des Prüfungsausschusses an die Presse gegeben.⁴⁶⁵ Da diese Entscheidung nicht mit allen Mitgliedern des Cultural Affairs Committeees abgesprochen war, kam es in den folgenden Tagen zu einigen Spannungen zwischen den Vertretern der vier Siegermächte:⁴⁶⁶ General McClure ließ – wiederum ohne Absprache – am 21. Februar 1946 in einer Pressemeldung verkünden, dass Furtwängler aufgrund der Control Council Order No. 24 nicht wieder die Leitung der Berliner Philharmonie übernehmen könne.⁴⁶⁷ In dieser Order ist festgelegt, dass Mitglieder des Preußischen Staatsrats von öffentlichen Positionen ebenso ausgeschlossen sind wie Mitglieder der Reichsmusikkammer. Beides treffe auf Furtwängler zu. General McClure begründete diese Entscheidung folgendermaßen:

461 Vgl. *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 76 – 97.*

462 Neben der Zusammenfassung von Capt. Sely vgl. auch *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, u.a. Blatt 26 (Kopie Blatt 98)* Brief von Edith Duckwitz, Leiterin der Abteilung Musik der Kammer der Kunstschaffenden, an Furtwängler vom 26.1.1946; *Blatt 27 (Kopie auf Blatt 99)* offener Brief von Paul Wegener, Kammer der Kunstschaffenden, ohne Datum; *Blatt 36 "Propaganda for Return of Furtwangler"*, Radio Ansprache vom 18.2.1946; *Blatt 42 – 43 "Berlin ruft Furtwängler"* Auszug aus einem offenen Brief, abgedruckt in der Berliner Zeitung vom 16.2.1946.

463 *A Rep 243-01 Nr 301* [Brief vom Deutschen Prüfungsausschuss für Kulturschaffende an das Alliierte Entnazifizierungs-Unterkomitee vom 18.2.1946].

464 *A Rep 243-01 Nr 301* [Brief des Alliierten Entnazifizierungs-Unterkomitee vom 20.2.1946].

465 *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 75 "Zum Fall Furtwängler"*, Der Tagesspiegel, 21.2.1946.

466 Vgl. zusammenfassend *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 89.*

467 Vgl. *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 37* (Pressemeldung der DANA vom 21.2.1946, 12:08 Uhr), auf *Blatt 74* findet sich der Artikel des Tagesspiegels vom 22.2.1946. Vgl. auch *OMGUS ISD 5 / 267 – 3 / 4 Microfiche Nr. 4* und *OMGUS ISD Dir. Off. 5 / 270 – 3 / 4.*

"It has been established [...] that by his behaviour Furtwängler identified himself especially with the Nazi Germany. A tool of the Nazi Party, he provided a screen of respectability for the very clique of men now on trial on Nuremberg for their crimes against humanity. He not only held an office under the Nazis, but advised the Ministry of Propaganda and, touring foreign countries, lent his name to the propaganda of GOEBBELS. Therefore, he cannot possibly hold a prominent position at a time when we are endeavouring to eliminate all vestiges of Nazism in Germany."⁴⁶⁸

Der Deutsche Prüfungsausschuss begann weisungsgemäß Ende Februar mit dem Sammeln von Material über Furtwängler und seiner Rolle im Dritten Reich. In den Beständen des BDC finden sich verschiedene Schriftstücke, die auf eine solche Tätigkeit hinweisen.⁴⁶⁹

In den folgenden Monaten kam der Fall Furtwängler in den Treffen des Sub-Committees wiederholt zur Sprache. Capt. Sely weist in seiner Zusammenfassung darauf hin, dass es immer deutlicher wurde, "that the Furtwängler case was heavily sponsored by the Russians."⁴⁷⁰ Er sieht einen Zusammenhang mit dem Fall Gründgens, der vor einiger Zeit von diesem Gremium entlastet worden ist und wieder als Schauspieler tätig sein konnte.⁴⁷¹ Ende März wurde der Fall Furtwängler an den Kulturausschuss der Kommandatura weitergegeben⁴⁷² und beschlossen

"to call F. before the next meeting of the 'Prüfungsausschuss', and that in the meantime, the 'Prüfungsausschuss' should continue gather evidence in this matter."⁴⁷³

Furtwängler war im März 1946 tatsächlich in Berlin. Er nahm die "Einladung" des "Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands"⁴⁷⁴ an und ließ sich von den Russen von Wien aus einfliegen. Der Kulturbund bot ihm die Leitung der Staatsoper Unter den Linden an, die im sowjetischen Sektor lag. Dieses Angebot interessierte Furtwängler nicht. Er wollte vielmehr versuchen bei General Clay persönlich vorzusprechen, was ihm aber nicht gelang. Vor dem Prüfungsausschuss konnte Furtwängler trotzdem nicht wie gewünscht erscheinen, da er zu diesem Zeitpunkt Berlin schon wieder verlassen hatte. Allerdings – so berichtet Sely weiter – traf sich Furtwängler zuvor noch mit dem Vorsitzenden des Prüfungsausschuss. Einzelheiten dieses Treffens sind in diesen Akten aber nicht notiert worden.⁴⁷⁵

468 BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 37.

469 Vgl. *A Rep 243-01 Nr 301*, u.a. die Suche nach Gerhard Scherler und Dr. Lange [u.a. 13.3.1946, 23.3.1946, 1.4.1946 etc.], der Kontaktaufnahme zu Herbert von Karajan [23.3.1946, 2.4.1946 etc.] und der Konzertagentur Vedder [5.4.1946] oder den Versuch, Einsicht in die Unterlagen des Entnazifizierungsverfahrens gegen Furtwängler in Wien zu bekommen [5.4.1946].

470 Vgl. *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 77 und Blatt 90*.

471 Vgl. *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 77*. Vgl. auch *Blatt 20 und 22 (Kopie Blatt 60)*. Zur Entnazifizierung Gründgens vgl. *Blubacher, 1999, 70*.

472 Vgl. *A Rep 243-01 Nr. 301*.

473 *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 90*, handschriftlich auch auf *Blatt 19*. Eine entsprechende deutschsprachige "Notiz für [die] Rechtsabteilung" vom 21.3.1946 findet sich in *A Rep 243-01 Nr 301*.

474 Der "Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands" wurde 1945 von der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) gegründet. Erster Präsident des Kulturbundes war Johannes R. Becher. Vgl. *Heider, 1993*.

475 Johannes R. Becher musste aber von den entsprechenden Behörden kontaktiert worden sein, diesen Schluss lässt ein Brief Furtwänglers an Becher zu, vgl. *A Rep 243-01 Nr. 301* [Brief Furtwänglers an Joh. Becher vom 7.4.1946];

Am 5. Juni wurde der Prüfungsausschuss beauftragt, seine Untersuchungen abzuschließen und zu einem Urteil zu kommen,⁴⁷⁶ welches er in seinem abschließenden Bericht folgendermaßen formuliert hat:

"Der Deutsche Prüfungsausschuss ist der Ansicht, dass Herrn Dr. Wilhelm Furtwängler das Dirigieren gestattet werden kann. Der Ausschuss ist nicht der Ansicht, dass Herrn Dr. Furtwängler zur Zeit eine direktoriale Tätigkeit übertragen werden sollte."⁴⁷⁷

In der Begründung wurde angeführt, dass Furtwängler nie der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen angehört, alle seine Ämter – soweit möglich – im Dezember 1934 niedergelegt, vielen Verfolgten geholfen und seine Mitwirkung bei offiziellen Veranstaltungen auf ein Minimum eingeschränkt habe. Furtwänglers Verhalten nach 1935 wurde ihm aber als belastend angerechnet, da er "– zumindest für die breite Öffentlichkeit – mit dem Gewicht seiner künstlerischen Bedeutung den kulturellen Interessen des Dritten Reiches diene."⁴⁷⁸ Am 12. Juni entschied die Advisory Commission des Cultural Affairs Committee, "F. is to be permitted to conduct without restrictions."⁴⁷⁹ Dieser Beschluss wurde aber am 14. Juni vom amerikanischen Vertreter im Cultural Affairs Committee plötzlich wieder in Frage gestellt.⁴⁸⁰ Capt. Sely vermutet, dass dieser Gesinnungswechsel der Amerikaner darauf zurückzuführen sei, dass

"the U.S. authorities planned to employ F. themselves, which explains why they raised no further objection at the 24th meeting of the Advisory Commission. In the day of F's clearance, they learned that the Russians had outwitted [sic!] them, and their present attitude tastes of sour grapes. They admitted quite frankly that the whole matter was a political issue for them."⁴⁸¹

Die Amerikaner begrüßten dementsprechend die Entscheidung des Kommandatura Denazification Committee, dass das Cultural Affairs Committee keine Rehabilitierung vornehmen kann und der Fall Furtwängler daher an das Denazification Committee abgegeben wurde.

Furtwängler schrieb am 19.7.1946 an Ludwig Curtius, dass seine

"eigene Angelegenheit [...] endgültig in eine Sackgasse geraten zu sein [scheint]. Es ist meinen Feinden gelungen, die Kommissionen, die mich freigesprochen haben, in ihrer Zuständigkeit anzufechten. Die ganze Sache soll einem allgemeinen Ausschuss übergeben werden, der erst in vielen Monaten, womöglich erst in vielen Jahren tagen wird, womit die

außerdem bot sich Becher nach diesem Treffen als Zeuge im Fall Furtwängler an, vgl. *A Rep 243-01 Nr. 301* [Brief Joh. Becher vom 2.4.1946].

476 Vgl. *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 94*, handschriftlich auch auf *Blatt 18*.

477 *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 95*; vgl. auch *A Rep 243-01 Nr 301* (hier wird das Protokoll auf den 6.6.1946 datiert).

478 *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 96*; auch *A Rep 243-01 Nr 301*.

479 *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 97*, handschriftlich auch auf *Blatt 16*, zusammenfassend *Blatt 77*. Hier wird die unterschiedliche Meinung der Vertreter der jeweiligen Länder deutlich. Während die Russen für eine uneingeschränkte Erlaubnis plädieren, hält der britische Vertreter an einer weiteren Bearbeitung des Falles fest. Er kann erst nach längerer Diskussion überzeugt werden, dem Vorschlag des deutschen Prüfungsausschuss zuzustimmen. Die Vertreter Frankreichs und der USA haben keine Einwände gegen diesen Beschluss.

480 Vgl. *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 91*, vgl. dazu auch *Blatt 73* ("Fall Furtwängler unverändert", *Der Tagesspiegel*, 15.6.1946).

481 *BArch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 91*, vgl. auch *Blatt 78*.

Absicht der Anderen, mich dauernd aus dem praktischen Musikleben zu entfernen, gelungen wäre. Dies ist ein Teil des deutschen Schicksals. In acht Tagen werde ich genau wissen, ob diese düsteren Voraussagen richtig sind." [Furtwängler, 1980, 142]

Diesen Aussagen ist zu entnehmen, dass Furtwängler nicht nur informiert worden ist, wie sich sein Fall aus bürokratischer Sicht entwickelt, sondern auch, dass ihm mitgeteilt wurde, wann ein Entschluss zu erwarten ist. Leider geben die Akten hierzu keine weitere Auskunft.

Der oben zitierte Bericht von Capt. Sely ist auf den 4. August 1946 datiert. Für den Zeitraum zwischen diesem Datum und der Eröffnung des Verfahrens gegen Furtwängler am 11. Dezember 1946 liegen nur sehr wenige weitere Unterlagen vor. Was in dieser Zeit geschah, kann daher nur in groben Zügen ermittelt werden. Sicher ist, dass Furtwängler am 8. September 1946 eine Einreisegenehmigung für Berlin ausgestellt wurde, da er sich dort vor dem Entnazifizierungsausschuss zu verantworten habe.⁴⁸² Des Weiteren liegt ein Schreiben des französischen Capitaine Barrier vom 10.10.1946 vor. Hier bittet Capt. Barrier den Vorsitzenden der Entnazifizierungskommission beim Magistrat der Stadt Berlin um eine Bestätigung, dass sie die Entscheidung bezüglich Furtwänglers, die in der 19. Sitzung des Entnazifizierungsausschusses der Kommandatura beschlossen wurde, erhalten haben.⁴⁸³ Knapp einen Monat später – am 16.11.1946 – fragte der amerikanische Offizier Ralph Brown bei der Entnazifizierungskommission des Magistrats der Stadt Berlin nach den "Belastungsmomenten", aufgrund derer gegen Furtwängler verhandelt werden wird.⁴⁸⁴ Auf November 1946 datierte Schriftstücke geben weiterhin darüber Auskunft, dass der Deutsche Prüfungsausschuss in dieser Zeit versucht hat, eine Ausgabe der Furtwängler-Biographie von Friedrich Herzfeld aus dem Jahr 1941 zu beschaffen.⁴⁸⁵ Die chronologisch folgenden Aktenstücke sind Zeugenvorladungen zu den beiden Verhandlungstagen im Fall Furtwängler. Sie sind auf Anfang Dezember 1946 datiert.⁴⁸⁶ Diese wenigen Aktenfunde belegen, dass das Verfahren gegen Furtwängler nicht komplett in Vergessenheit geraten ist, sondern aufgrund unbekannter Gründe verschleppt wurde.

Haffner [2003, 352] sieht als Grund für die Verzögerung des Verfahrens die Verärgerung der Amerikaner darüber, dass Furtwängler der Einladung des kommunistischen Kulturbunds nach Berlin im März 1946 gefolgt ist. Monod [2004, 308] nennt einen weiteren Grund: Furtwängler war als einer der besten und wichtigsten deutschen Künstler anerkannt. Eine schnelle Entnazifizierung

482 *OMGUS POLAD 752 / 22.*

483 *A Rep 243-01 Nr. 301.* In der besagten 19. Sitzung vom 8. Oktober wurde vom Personal- und Entnazifizierungsausschuss beschlossen, dass der Antrag auf Berufung bezüglich Furtwängler einer Personenliste hinzu zu fügen sei, die im März 1946 Berufung eingelegt haben. Weitere Informationen bezüglich dieser Entscheidung und seiner Auswirkung konnten nicht gefunden werden.

484 *A Rep 243-01 Nr. 301.* Diese Anfrage könnte im Zusammenhang mit Furtwänglers Vernehmung im Oktober 1946 in Wiesbaden stehen, von der *Haffner, 2003, 354.* berichtet. Hierzu fanden sich keine weitere Informationen in den Beständen des Bundes- bzw. Landesarchivs Berlin.

485 *A Rep 243-01 Nr. 301.*

486 *A Rep 243-01 Nr 301 und 302.*

hätte das "revolutionary experiment of 1945 – 46" zunichte gemacht, nämlich die Deutschen und ihre Kultur in der Gesamtheit umzuerziehen: "Restoring Furtwängler was antithetical to the goal of setting German art on a radical new course." Haffner und Monod vermuten darüber hinaus übereinstimmend, dass die Verzögerung auch mit den organisatorischen Problemen zusammenhing, die die Deutschen hatten, nachdem die Entnazifizierung im März 1946 in ihre Hände gelegt worden ist.⁴⁸⁷ Der Journalist Curt Riess beschreibt die Situation mit folgenden Worten:

"Es war paradox. Denn um die gleiche Zeit, da die Amerikaner die endgültige Klärung des Falles Furtwängler immer wieder hinausschoben, wandten sich gewisse Amerikaner an mich mit der Bitte Furtwängler doch um Gottes willen bei der Stange zu halten. [...] Die Sache war nämlich die, daß die Russen Furtwängler immer wieder die schmeichelhaftesten Anträge machten, vor allem ihren Vorschlag ständig wiederholten, er solle Direktor der Berliner Staatsoper werden. Die amerikanischen 'Kulturoffiziere' wollten das verhindern, begreiflicherweise. Die britischen 'Kulturoffiziere' wollten noch mehr: sie hofften, Furtwängler werde wieder die Leitung des Philharmonischen Orchesters übernehmen, das sich im britischen Sektor von Berlin etabliert hatte. Man sollte glauben, daß Amerikaner und Briten unter solchen Umständen alles tun würden, um Furtwänglers Entnazifizierung, die ja nur Formsache sein konnte, zu beschleunigen. Unverständlich, daß sie gerade das Gegenteil taten und daß sie sich dann wieder an mich wandten mit der Bitte: 'Sagen Sie Furtwängler, er soll um Gottes willen nicht mit den Russen abschließen!'" [Riess, 1953, 283f.]

In Yehudi Menuhin und Friedelind Wagner findet Furtwängler zwei berühmte Fürsprecher.⁴⁸⁸ Darüber hinaus wurden viele Briefe an die Entnazifizierungskommission oder den Magistrat der Stadt Berlin gesandt, deren Verfasser sich positiv über Furtwänglers Verhalten während des Dritten Reiches aussprechen und davon berichten, wie der Dirigent ihnen persönlich geholfen hat.⁴⁸⁹ Auch die sich wieder etablierende Presse in Berlin unterstützt die Rückkehr Furtwänglers nach Berlin mit vielen Artikeln.⁴⁹⁰

487 Vgl. *Haffner*, 2003, 348f. und *Monod*, 2004, 306f.

488 Vgl. *Shirakawa*, 1992, 304ff. und *Riess*, 1953, 284ff. *Friedelind Wagner*, 1946 veröffentlichte einen Artikel im *Musical Courier* im März 1946, in dem sie explizit das Vorgehen der Alliierten bzw. der Entnazifizierungsbehörden gegenüber Furtwängler und Kappertsbusch anklagt. *Furtwängler*, 1980, 122 erwähnt die Initiative Menuhins in einem Brief an Werner Kass vom 13. Dezember 1945. Elisabeth Furtwängler berichtet in *Lang*, 2007, 83f. vom Verhältnis zwischen Menuhin und Furtwängler.

489 Vgl. vor allem die vielen Briefe in *A Rep* 243-01 Nr. 301 und 302. Nur sehr vereinzelt finden sich Äußerungen, die das Verhalten Furtwänglers negativ beurteilen, z.B. der mit "H.v.K." unterschriebene Brief vom 8.12.1946 in *A Rep* 243-01 Nr. 302.

490 So z.B. ein Bericht in der "Täglichen Rundschau" vom 16.3.1947, vgl. *OMGUS ISD* 5 / 347-3 / 1, *Microfiche 1* (englische Übersetzung); vgl. auch *Haffner*, 2003, 352f.

Am 11. Dezember 1946⁴⁹¹ wurde das Verfahren gegen Furtwängler in Berlin eröffnet.⁴⁹² An diesem ersten Verhandlungstag wurde Furtwängler mehr als vier Stunden lang verhört. Entgegen seinen Erwartungen ging es in der Verhandlung hauptsächlich darum, ob er zur Verbreitung nazistischer Ideengüter beigetragen habe.⁴⁹³ Nach dem ersten Verhandlungstag sah es nicht gut aus für Furtwängler: Einige amerikanische Zivilbeamte und Offiziere versuchten insofern Einfluss zu nehmen, als dass sie dem Gericht empfahlen, Furtwänglers Antrag abzulehnen.⁴⁹⁴ In den wenigen Tagen vor dem zweiten Verhandlungstag übte Sergui Celibidache, der derzeit eingesetzte junge rumänische Dirigent der Berliner Philharmonie, mit Furtwängler das richtige Verhalten vor dem Entnazifizierungsausschuss in Form von Rollenspielen.⁴⁹⁵ Furtwängler musste die Vorwürfe gegen seine Person glaubhaft entkräften, nämlich dass er nicht des "Teufels Musikmeister" [Kater, 2004] gewesen sei. Er habe nach 1934 nicht mehr unter Vertrag gestanden und sei ein unpolitischer Künstler geblieben. Er habe mit dem NS-Regime zusammenarbeiten müssen, um gegen sie agieren zu können. Trotzdem habe er die Kunst immer über die Politik gesetzt.⁴⁹⁶ Es wurden verschiedene Zeugen geladen, die alle für Furtwängler aussagten. Einfach war die Urteilsfindung für die Kommission nicht, denn

"Kraft seines Prestiges im NS-Staat brauchte er [Furtwängler] keine Rechtsverträge, und politisch hat er Hitlers Regime unablässig allein durch seine Präsenz gedient." [Kater, 2004]

Nach einer langen Beratung verkündete die Kommission, dass sie Furtwänglers Antrag auf Aufhebung des Berufsverbots befürwortend an die alliierte Kommission weiterleiten werde.⁴⁹⁷ Aber

491 Möglicherweise auf Druck von Curt Riess hin, der gegenüber den amerikanischen Behörden verlauten ließ, dass er Furtwängler nicht mehr länger hinhalten könne und ihm empfehlen werde, das Angebot der Russen anzunehmen, Dirigent an der Staatsoper zu werden. Vgl. hierzu *Riess, 1953, 286*. In seinen Lebenserinnerungen beschreibt Riess diese Situation aber anders: Die Entnazifizierung Furtwänglers fand statt, weil Furtwängler eine Einladung nach Rom erhalten habe, wo man sich nicht darum kümmerte, ob er ein Berufsverbot in Deutschland habe oder nicht. Dem Wunsch des amerikanischen Musikoffiziers, Furtwängler von dem Angebot abzuraten, kam Riess nicht nach. Daraufhin wurde das Verfahren sehr schnell eingeleitet und auch abgeschlossen; vgl. *Riess, 1990, 339f.*

492 *Riess, 1953, 287 – 295* berichtet als Augenzeuge von der beiden Verhandlungstagen und auch der Reaktion der Öffentlichkeit, in *Lansch, 2007, Filmmminute 0:37:24ff.* wird eine kurze Sequenz aus einer zeitgenössischen Wochenschau gezeigt, in der Furtwängler am ersten Prozesstag das Gebäude betritt; *Monod, 2004, 308* stellt die Ereignisse aus Sicht der amerikanischen Entnazifizierungsbehörden dar und *Clare, 1990, 100 – 115, 132f. und 197f.* aus der Sicht eines unmittelbar beteiligten Angestellten des britischen ISC Intelligence. Vgl. auch die Biographien von *Haffner, 2003, 355 – 361* und *Shirakawa, 1992, 309 – 337*. Am 9. Dezember fand eine Vorbesprechung statt, vgl. *A Rep 243-01 Nr 305, S. 34 – 44*.

493 Das Protokoll dieser Verhandlung findet sich in der englischen Übersetzung in *OMGUS AG 1949 / 88 / 3*, eine Zusammenfassung des Protokolls in *A Rep 243-01 Nr 305*; vgl. auch *Haffner, 2003, 355 – 356* und auch *Glaser, 1991, 58f.*

494 Vgl. *Riess, 1953, 291*.

495 Vgl. *Haffner, 2003, 357*.

496 Vgl. Furtwänglers Schlussplädoyer: *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, Blatt 226 – 229* bzw. die englische Übersetzung in *OMGUS AG 1949 / 88 / 3*, das Schlussplädoyer ist auch bei *Rathkolb, 1991, 194 – 199* abgedruckt. Dieser Text ist ebenfalls in der Exilanten-Zeitschrift "Aufbau" abgedruckt [Ausgabe vom 18. April 1947, S. 1 und 10]. Die Argumentation Furtwänglers wird hier von Fritz von Unruh kritisch aus Sicht eines Emigranten kommentiert.

497 Das Urteil findet sich in *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, Blatt 229f.*, eine Kopie in *A Rep 243-01 Nr 302* und die englische Übersetzung in *OMGUS AG 1949 / 88 / 3*. – Die Reaktion der Presse ist vorwiegend positiv. Vgl.

wieder musste Furtwängler warten: Er erhielt kein Zertifikat über das Urteil und ohne dieses Dokument durfte er nicht arbeiten. Offiziell führte die Dienststelle diese Verzögerung auf Papiermangel zurück, über die wahren Gründe kann nur spekuliert werden.⁴⁹⁸ Furtwängler bekam im März 1947 mitgeteilt, dass neues Belastungsmaterial gefunden worden sei und daher die Entscheidung vom 17. Dezember 1946 den alliierten Behörden noch nicht mitgeteilt werden konnte.⁴⁹⁹

Am 11. März 1947 informierte Michael Josselson,⁵⁰⁰ derzeit Deputy Chief of Branch, seine Vorgesetzten über die erneute Verzögerung im Fall Furtwängler. Er stellte fest,

"that the Commission is simply trying to delay a final decision in this case for unknown reasons" und empfiehlt "that the chief of the M[ilitary] G[overnment] Security Review Board is instructed to investigate the matter."⁵⁰¹

Erst Ende April 1947 genehmigte die Alliierte Kommandatur Furtwänglers Entnazifizierungsantrag: Er wird der Kategorie 4 "Mitläufer" zugeordnet.⁵⁰²

Furtwängler selbst konnte nicht verstehen, warum er sich rechtfertigen musste. Aus seiner Sicht hatte er während der zwölf Jahre NS-Regime alles getan, was in seiner Macht stand, um die deutsche Kunst zu retten. Im Frühjahr 1947 verfasste Furtwängler darum ein Memorandum, in dem er sein Verhalten während dieser Zeit rechtfertigt.⁵⁰³ Aus diesem Text wird ersichtlich, dass Furtwängler wirklich der Meinung war, er habe ausschließlich im Interesse der deutschen Kunst gehandelt. Es wird deutlich, dass er sich selbst als eine Art "alleinigen Retter" der deutschen Musik sieht, besonders nachdem alle anderen Dirigenten von Bedeutung Deutschland verlassen hatten. Die

Barch Berlin RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 69 – 72 mit Artikeln der Zeitungen "Neue Zeitung", "Sozialdemokrat" und "Neues Deutschland" zum Urteil.

498 Vgl. z.B. *Riess, 1953, 293f.; Haffner, 2003, 359f.* Der stellvertretende Bürgermeister von Berlin Dr. F. Friedensburg erkundigte sich am 14.2.1947 nach dem Grund der Verzögerung und wies darauf hin, dass eine zügige Entnazifizierung Furtwänglers im Sinne des öffentlichen Interesses sei, *A Rep 243-01 Nr. 302*. Dieser Brief wird auch in einem Artikel der "Täglichen Rundschau" vom 16.3.1947 aufgegriffen, in dem die Verzögerungen im Fall Furtwängler ebenfalls beklagt werden, vgl. *OMGUS ISD 5 / 347-3 / 1, Microfiche 1* (englische Übersetzung).

499 Hierbei handelt es sich vermutlich um die noch ausstehende Aussage von Kurt von der Nüll, dem Bruder des Musikkritikers Edwin von der Nüll. Die Entnazifizierungskommission des Magistrats der Stadt Berlin versucht diesen im März / April 1947 zu kontaktieren. Im Juli / August 1947 wird von der Nüll erneut angeschrieben, um eine "Vervollständigung der Akten" herbeizuführen. Dr. Johannes Maurach wird am 8.4.1947 als Zeuge vorgeladen. Aus dem Schreiben geht nur hervor, dass Maurach sich zu Aussagen von Hans Tietjen im Zusammenhang mit Furtwängler äußern soll. Weiterhin erfolgt im Juni 1947 eine Anfrage wegen der Aufführung der Meistersinger in Nürnberg 1935. Alles in *A Rep 243-01 Nr. 302*.

500 Zur weiteren Rolle von Michael Josselson im Kalten Krieg vgl. *Saunders, 2001*.

501 *OMGUS ISD 5 / 267 – 3 / 4 Microfiche Nr. 4*.

502 Vgl. *Haffner, 2003, 360f.* In *OMGUS AG 1949 / 88 / 3, Microfiche 3* findet sich eine sehr schlechte Kopie der Notiz an Wilhelm Furtwängler vom 29.4.1947, dass seine Entnazifizierung erfolgreich beendet worden ist und sein Personalausweis entsprechend abgezeichnet werden könne. Vgl. auch *RKK 2703 / 0063 / 10 Blatt 48* [weitere Kopie auf *Blatt 52*], hier wird bestätigt, dass "the denazification of Wilhelm FURTWAENGLER has been confirmed by the Allied Kommandatura Berlin on 29 April 1947."

503 *Furtwängler, 1947 (1997)*.

weitere Lektüre zeigt aber auch, dass sich Furtwängler der politischen Bedeutung seines Handelns sehr wohl bewusst gewesen sein musste.⁵⁰⁴

3.4.2.3.4. Die Zeit "danach" (1947 – 1954)

Am 25. Mai 1947 fand das erste Konzert Furtwänglers nach dem Krieg in Berlin statt; es war ein voller Erfolg. Es folgten verschiedene Konzerte in Berlin, Wien und anderswo in den nachfolgenden Jahren, auch Konzertreisen in das benachbarte Ausland, die Teilnahme an den Festspielen in Salzburg und Luzern und verschiedene Schallplattenaufnahmen. Etwa ein Jahr nach seinem ersten Konzert in Berlin, im Februar 1948, signalisierte Furtwängler den Wiener Philharmonikern, dass er bereit sei, die Stelle des Hauptdirigenten anzutreten.

Es folgte eine Einladung vom Chicagoer Symphony Orchestra für die Saison 1949 / 1950. Ende 1948 war der Vertrag ausgehandelt: Furtwängler sollte für zwei Gastspiele von insgesamt 14 Wochen nach Chicago kommen.⁵⁰⁵ Als die Situation aufgrund von Kündigungsdrohungen anderer eingeladener Dirigenten und Solisten, Drohanrufe, Briefe und Telegramme von Kriegsveteranen, Überlebenden und Emigrierten sowohl aus dem Publikum als auch aus der Gruppe der Künstler eskalierte, entschied sich Furtwängler im Januar 1949 gegen die Gastspiele in den USA und kündigte den Vertrag.⁵⁰⁶

Ein zweiter Versuch, Furtwängler in die USA einzuladen, scheiterte 1952: Furtwängler sollte die Saison 1952 der New Yorker Philharmonie eröffnen. Um den Schwierigkeiten von 1949 aus dem Weg zu gehen, sollten zuerst die offiziellen Stellen mit dieser Idee des Generaldirektors des Orchesters vertraut gemacht werden. Schon hier zeigte sich, dass Bedenken erhoben wurden. Immerhin vereinbarte man, im darauf folgenden Jahr einen neuen Versuch zu wagen.⁵⁰⁷

In den 1950er Jahren wurde Furtwängler zunehmend schwächer und kränker. Trotzdem leitete er weiterhin Konzerte in Deutschland, Österreich und anderen europäischen Ländern. Im April 1952 wurde Furtwängler das "Große Verdienstkreuz mit Stern" vom Bundespräsidenten für sein über 30jähriges Wirken an der Spitze der Berliner Philharmonie verliehen. Wie ernst Furtwänglers Gesundheitszustand war, wurde im Januar 1953 deutlich, als er während einer Aufführung in Wien am Pult zusammenbrach. Nach seiner Genesung folgten weitere Engagements und unter anderem die Vorbereitungen für eine USA-Tournee der Berliner Philharmoniker im Jahr 1954. Diese Tournee wurde vom Berliner Orchester nur unter der Bedingung zugesagt, dass man zum einen von offizieller Seite eingeladen werden wolle und zum anderen nur spiele, wenn die Konzerte unter der

504 Vgl. *Walton, 2004, 23.*

505 Vgl. *Haffner, 2003, 378.* Die für die Ausstellung eines Visums notwendigen Akten sind in *OMGUS AG 1949 / 88 / 3* zusammengetragen worden.

506 Vgl. *Haffner, 2003, 381.*

507 Vgl. *Haffner, 2003, 409.*

Leitung Furtwänglers stattfinden würden.⁵⁰⁸ Durch den Aufstand am 17. Juni 1953 wurde diese Tournee zu einem Politikum. Sogar Bundeskanzler Adenauer persönlich setzte sich mit Furtwängler in Verbindung und bat ihn, die Einladung in die USA anzunehmen. Es kam schließlich zu einer Vereinbarung für eine Konzertreise vom 25. Februar bis 2. April 1955. Auch die Wiener Philharmoniker wurden zu dieser Zeit zu einer Konzertreise unter der Leitung von Furtwängler in die USA eingeladen, diese sollte direkt im Anschluss an die der Berliner stattfinden.

Furtwänglers Gesundheitszustand wurde in den nächsten Monaten zunehmend schlechter. Er selbst litt am meisten unter dem beginnenden Verlust seines Gehörs. Am 30. November 1954 starb Furtwängler in Baden-Baden an den Folgen einer Grippe. Er wurde in Heidelberg beigesetzt.

3.4.2.3.5. Warum ist Furtwängler nicht emigriert?

Diese Frage beschäftigt nicht nur viele Biographen Furtwänglers, auch im Spielfilm "Taking Sides" wird sie immer wieder gestellt. Furtwängler selbst hat gegenüber der "Agence France Press" nach seiner Entnazifizierung gesagt:

"Ich mußte in Deutschland bleiben; es wäre von mir feige gewesen, das deutsche Volk in seiner Not im Stich zu lassen." [Schwarzenbach, 2004]

Materielle Gründe waren es sicherlich nicht, die Furtwängler in Deutschland haben bleiben lassen. Wie aus seiner Biographie ersichtlich wird, hatte er nach 1934 keine feste Anstellung mehr, er lebte von der Gage einzelner Engagements, die mal mehr mal weniger hoch war und von denen es mal mehr oder weniger gab. Vergünstigungen, die ihm von den Nazis, zum Teil von Hitler direkt angeboten wurden, nahm Furtwängler nicht an.

Furtwängler selbst schreibt in seiner schon erwähnten Denkschrift für das Spruchkammerverfahren 1946, dass er sich 1935 aus drei Gründen dazu entschloss in Deutschland zu bleiben:

"1) Ich wollte und konnte als Deutscher mein Volk, mein Publikum, meine Orchester, meine Musiker in der Stunde der größten Gefahr – als welche ich den Nationalsozialismus erachtete – nicht im Stich lassen. 2) Ich hielt tatkräftige Arbeit an Ort und Stelle für wichtiger als mehr oder weniger ohnmächtige Proteste von außen [...] 3) Ich hatte die deutsche Musik, d.i. jene deutsche Musik, die der ganzen Welt gehört, gegen den nationalsozialistischen Anspruch zu verteidigen. Ich war mir dabei bewußt, für sehr Viele der in Deutschland Verbliebenen ein Zentrum des Widerstandes gebildet zu haben, für sie der Repräsentant des alten Europa gewesen zu sein."⁵⁰⁹

Furtwängler wollte wirklich anderen Musikern helfen. Aber sein eigentliches Ziel war es, "die deutsche Kultur in die nachwilhelminische Zeit hinüber" zu retten [Haffner, o.J., 37]. Die Werte

⁵⁰⁸ Vgl. *Haffner*, 2003, 421ff.

⁵⁰⁹ *A Rep 243-01 Nr 301*. Vgl. hierzu auch *Haffner*, 2003, 207, *Walton*, 1996, 21 – 22 und die Aussage Barlogs in *Seehaus*, 1979, *Filmminute 00:36:00ff*. *Straub*, 2007, 224f. nennt diese Äußerungen Furtwänglers eine Selbst-Mystifizierung.

dieser Kultur wurden ihm in seiner Erziehung vermittelt und ihnen fühlte er sich sein Leben lang verpflichtet.⁵¹⁰ Für Furtwängler war Deutschland das romantisch verklärte Land der Dichter und Denker. Dass es dieses Land aber so nie gegeben hat, war eine Tatsache, die Furtwängler nicht anerkannt hat. Daher konnte er seine Ziele so zielstrebig verfolgen und alle ihm sich dafür bietenden Mittel nutzen – auch die, die ihm der NS-Staat bot, ohne selbst in einen Gewissenskonflikt zu geraten. Er meinte, er könne Kultur, also die Musik und Politik voneinander trennen und seine Macht nutzen, um der deutschen Kultur wieder Stärke zu verleihen und um seine künstlerischen Ziele durchzusetzen. Hier hat er sich aber geirrt: Dadurch, dass er sich der Machtmittel eines totalitären Staates bediente, wurde er unweigerlich zu einem Bestandteil dieses Staates.⁵¹¹

Nach dem genauen Studium der Schriften Furtwänglers ist Walton auf weitere Punkte gestoßen, die seine Entscheidung, in NS-Deutschland bleiben zu wollen, verständlicher machen können. So würden zwei Themen in diesen Schriften immer wiederkehren: zum einen die herausragende Bedeutung der deutschen Kunst, namentlich der deutschen Musik und zum anderen die Bedrohung dieser Musik durch die Moderne.⁵¹² Furtwänglers Argumentation weise eine unbestreitbare Nähe zu jener Ästhetik auf, die von den Nationalsozialisten bevorzugt wurde.⁵¹³ Außerdem finden sich in seinen privaten Notizbüchern viele Eintragungen zu politischen Themen, die auch mit latent antisemitischen Bemerkungen versehen seien.⁵¹⁴ Diese Äußerungen müssten aber eher als Teil des "gesellschaftlichen Antisemitismus", der in dem christlichen Umfeld der Kaiserzeit, in dem Furtwängler aufwächst, geradezu zum guten Ton gehört" [Haffner, 2003, 172], gesehen werden. Furtwängler war nie ein Nationalsozialist, die hier aufgeführten Übereinstimmungen begründen sich in ihren gemeinsamen Wurzeln, die im Wilhelminismus des 19. Jahrhunderts liegen.⁵¹⁵ Im Gegensatz zu anderen Intellektuellen hat Furtwängler nach 1933 weiter daran geglaubt, dass "the Nazi takeover would somehow bring a return to an authoritarian normality" [Walton, 2004, 22]. Auch Walton kann nicht den Zeitpunkt festlegen, an dem Furtwängler eingesehen hat, dass seine Einschätzung völlig falsch war. Er vermutet, dass dies erst geschah, als absehbar war, dass der Zweite Weltkrieg für die Deutschen verloren war.

510 Vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 18)* und hierzu auch *Evans (in Walton, 1996, 15 – 16)* und die weitere Analyse *Waltons, 1996, 16ff.*

511 Vgl. *Haffner, o.J., 37*, vgl. auch *Haffner, 2003, 176* und *Walton, 1996, 22*.

512 Vgl. *Walton, 2004, 10* und *Gülke, 2002, 294ff.* Vgl. auch Furtwänglers eigene Ausführungen in seinem Memorandum von 1947 (*Furtwängler, 1947 (1997, 18ff.)*). Vgl. dazu weiterhin *Vaget, 2006* und *Kuhlmann, 2008*, die die Äußerungen Furtwänglers über die "deutsche Kultur" im Allgemeinen und die Musik im Besonderen mit denen von Thomas Mann vergleichen.

513 Vgl. *Walton, 2004, 11ff.*; die Argumentation wird hier durch konkrete Beispiele aus den Schriften Furtwänglers untermauert.

514 Vgl. *Walton, 2004, 12ff.* und auch *Vaget, 2006, 32*.

515 Vgl. *Kuhlmann, 2008, 311ff.*, *Vaget, 2006, 14 – 20* und *Walton, 2004, 22*.

Die Kompositionstätigkeit Furtwänglers gibt nach Walton weitere Hinweise, warum Furtwängler sich entschlossen habe, Deutschland nicht zu verlassen. In den Biographien werde, so Walton [2004, 16], Furtwänglers Rückzug aus dem Musikgeschäft als Grund angegeben, warum dieser sich erst 1935 wieder vermehrt dem Komponieren gewidmet habe. Walton bezweifelt dies. Er zeigt, dass Furtwängler auch vor 1935 sehr wohl an seinen Entwürfen gearbeitet hat. Einzig die Fertigstellung von schon lange in Arbeit befindlichen Werken sei für diesen Zeitraum auffällig, und zwar obwohl Furtwängler eine lebenslange Angst davor gehabt habe, seine Kompositionen der Öffentlichkeit vorzustellen.⁵¹⁶ Walton führt zwei Gründe an, die es Furtwängler leichter gemacht haben könnten, diese Angst nach 1935 zu überwinden: Zum einen stimmte die von den Nationalsozialisten bevorzugte Musik mit dem Stil seiner Kompositionen überein und zum anderen hatte Furtwängler keine Verrisse von einer gleichgeschalteten Presse zu erwarten. Und falls doch schlechte Kritik kam, so konnte er sich darauf berufen, dass dies eine politisch motivierte Kritik sei. Furtwängler hatte hier also – so argumentiert Walton [2004, 18] – den "psychological space", den er brauchte, um seine Kompositionen fertig stellen zu können.

Darüber hinaus findet Walton [2004, 21] in Furtwänglers Privatleben einen weiteren Grund, der für ein Bleiben in Deutschland sprach. Furtwängler konnte davon ausgehen, dass eine gelenkte, gleichgeschaltete Presse über die zahlreichen Affären eines gefeierten Stars eher schweigen würde als die freie Regenbogenpresse anderer Länder – zumindest solange das Regime dem Star wohlgesonnen war. Weiterhin weist Straub [2007, 239] darauf hin, dass Furtwängler drei uneheliche Kinder, seine Mutter, seinen Bruder Walter, seine erste Frau Zitla und unregelmäßig verschiedene Freunde und Bekannte finanziell unterstützte und er diese Zahlungen vom Ausland aus nicht hätte veranlassen können.

Ein weiterer nicht unerheblicher Grund für die Entscheidung in Deutschland zu bleiben, kann es auch gewesen sein, dass Furtwängler gesehen hat, welche Probleme seine ehemaligen Kollegen hatten, sich in der neuen Heimat vor allem beruflich, aber auch privat zurecht zu finden:⁵¹⁷

"Furtwängler might possibly have feared that making a grand gesture of leaving Germany would turn out instead to be a damp squib. Better to remain alone than to leave as one among many." [Walton, 2004, 23]

Diese Einstellung würde auch Furtwänglers Angst vor Herbert von Karajan und dessen Erfolgen erklären. Würde er, Furtwängler, Deutschland verlassen, könnte er durch Karajan ersetzt werden und sogar in seiner Heimat in Vergessenheit geraten. Diese Vorstellung behagte Furtwängler offensichtlich nicht.

516 Die verschiedenen Stadien von Furtwänglers (jugendlichen) Versuchen, seine Kompositionen zu veröffentlichen und die Reaktion von Publikum, Presse und Elternhaus sind als die Ursprünge dieser Angst u.a. bei *Straub, 2007, 81ff., 111ff. und 128ff.* dargestellt.

517 Vgl hierzu auch *Straub, 2007, 224.*

3.4.2.3.6. Abschließende Beurteilung von Furtwänglers Verhalten

Furtwänglers Verhalten während der NS-Zeit mit einem Satz abschließend bewerten zu wollen, ist eine Unmöglichkeit, an der schon viele seiner Biographen und Zeitgenossen gescheitert sind. Schon Carl Zuckmayer ordnet Furtwängler 1943 / 44 in seinem Geheimreport zu den "Sonderfällen, teils positiv, teils negativ – nicht ohne weiteres einzuordnen" [Zuckmayer, 2002, 133ff.]. Viele Emigranten sehen ihn als einen,

"der sich zum Diplomaten der Musik, aber auch des Regimes macht und damit indirekt signalisiert, dass so schlimm doch alles gar nicht sei, dass sich Nationalsozialismus und deutsche Musik durchaus vereinbaren ließen" [Haffner, o.J., 36].⁵¹⁸

Sie fordern wie z.B. der Opernregisseur und Musikkritiker Paul Walter Jacob [2004, 15], dass Furtwängler für sein Verhalten während der NS-Zeit zur Rechenschaft gezogen werden solle:

"wenn sie [die Welt] verbrecherisch bequeme und unentschiedene Konjunkturritter wie diesen musikalischen Staatsrat nicht gemeinsam mit den braunen Schergen zur Rechenschaft zieht, dann verdient sie nichts Besseres als die baldige Wiederholung all des Grauens und all der Missetat, die jetzt sich glücklicherweise ihrem Ende zuzuneigen scheint."

Auch heute noch dominiert in der Diskussion über Furtwängler vor allem die Frage nach seiner Rolle im Dritten Reich und deren Bewertung.⁵¹⁹

Es wird immer wieder hervorgehoben, dass Furtwängler ein Utopist war, der mit Illusionen lebte, die die zeitgenössische Realität nicht erfüllen konnte. Eine dieser Utopien war die Vorstellung, dass Politik und Kunst voneinander trennbar seien. Dass dies eine Illusion war, zeigt sich am Leben Furtwänglers geradezu tragisch. Es zeigt sich aber auch, dass er selbst dieser Illusion bis zu seinem Ende hin geradezu verfallen war und sich auch nach 1945 immer wieder dagegen verwehrte, Musik und Politik zu vermischen.⁵²⁰

"Der Bürger Wilhelm Furtwängler begriff aber nie, dass einer, der sich bewusst mit dem System arrangiert hat, wohl oder übel in den Verdacht gerät, ein Teil dieses Systems zu sein." [Straub, 2007, 236]

Darüber hinaus war Furtwängler wohl einfach nicht fähig sich vorzustellen, dass die Greuelthaten der Nazis, von denen er zumindest gerüchtweise gehört haben muss, wahr sein konnten. So mutmaßt George Clare [1990, 122]:

518 Vgl. hierzu auch *Trapp, 2004*, der die diesbezüglichen Meinungen von Paul Walter Jacob, Thomas Mann und Fritz Busch darstellt. *Vaget, 2006* und *Kuhlmann, 2008* beschreiben die Auseinandersetzung zwischen Thomas Mann und Wilhelm Furtwängler.

519 Vgl. u.a. *Sandberger, 2004*; *Kater, 1998*, 374 – 387 oder *Schwarzenbach, 2004*.

520 Vgl. *Haffner, 2003*, 437. Haffner weist hier auch darauf hin, dass Furtwängler mit dieser Illusion nicht alleine dasteht, auch Serge Prokofiew sei mit dem Glauben, er könne sich aus der Politik heraus halten, zurück nach Moskau gegangen. *Prieberg, 1986*, 434 nimmt Furtwängler in Schutz, indem er ihm unterstellt, so sehr Künstler gewesen zu sein, dass er nicht in der Lage gewesen sei, eine zuverlässige Analyse seiner persönlichen und der allgemeinen politischen Situation während der NS-Zeit zu machen. *Aster, 2007*, 272f. beurteilt Furtwänglers Verhalten kritischer.

"[...] such faith in his [Furtwänglers] country's humanist achievements – of which music was perhaps the greatest – also purblinding him too much, if not all, of what was happening."

Der Glaube an die traditionellen kulturellen Werte Deutschlands hat es auch anderen schwer gemacht, die Berichte über Massenvernichtung zu glauben. Clare gibt hier einen Auszug aus der Biographie von Manès Sperber wieder, eines österreichisch-polnischen Juden, der ebenfalls mit den oben angesprochenen deutschen Werten und Traditionen aufwuchs und der im französischen Exil die ersten Berichte über Auschwitz nicht glauben konnte. So kommt Clare [1990, 113] zu dem Schluss, dass

"If he, the Jew in his Jewishness, so defended himself against the rupture with Germany that he could not for a time believe Auschwitz to be possible, can one condemn the German Furtwängler in his Germanness for not abandoning his native country years before Hitler embarked on his greatest crime?"

Eine weitere Illusion Furtwänglers war, dass er meinte, die sich ihm bietenden politischen Machtinstrumente nutzen zu können, ohne damit eine Bindung zum bzw. Verpflichtung gegenüber dem dahinter stehenden Staat einzugehen.⁵²¹ Diese Machtmittel konnte er aber nur so lange nutzen, wie er zum Staat bzw. zu seinen Regierenden ein gutes Verhältnis hatte. Und hier beginnt sein Dilemma:

"Damit verstrickt er [Furtwängler] sich in ein kompliziertes Geflecht: Er will nichts mit dem Regime zu tun haben und es gleichzeitig mit ihm nicht verderben; er will vom Ausland, von Emigranten und Exilanten nicht stigmatisiert werden, aber auch nicht von Deutschland lassen." [Haffner, o.J., 37]

Auf diese Weise werden ihm zwei Funktionen zuteil: Einerseits ist er für die Nazis ein "interessantes propagandistisches Ausstellungsstück" [Haffner, o.J., 37], andererseits fungiert er selbst als eine Art "Führer" für all diejenigen, denen die Kultur wichtiger ist als die Politik. Furtwängler wird so gegen seinen Willen zu einem Vertreter der NS-Kulturpolitik, für die er doch keinerlei Verantwortung übernehmen wollte.⁵²² Kater [1998, 29f.] beschreibt die von den Nazis betriebene Praxis der Vermischung von Kultur und Politik durch ein Drei-Stufen-System, in dem Furtwängler zur dritten Stufe gehöre:

"wenn drittens die Bindung eines Musikers an das Regime minimal oder nicht existent war, konnte er immer noch an einer eindrucksvollen Karriere arbeiten, außer er gab sich besondere Mühe, das Regime zu schmähen." [Kater, 1998, 30]

Mit Hilfe dieses System erklärt Kater den Erfolg von Furtwängler. Dieses Drei-Stufen-Modell zeigt außerdem – so meine ich – einen Erklärungsansatz, warum sich Furtwängler zeitlebens sicher war, dass er Kunst und Politik getrennt habe.

521 Vgl. *Haffner*, 2003, 437f., *Rathkolb*, 1991, 199ff. und *Straub*, 2007, 216ff.

522 Vgl. *Straub*, 2007, 236ff., *Kater*, 2004, und *Prieberg*, 1991, 212ff., der hier allerdings eine sehr positive Einschätzung zu Furtwänglers Leben und Taten während des Dritten Reiches darlegt.

Es ist aber auch zu konstatieren, dass Furtwängler durch sein Bleiben in Deutschland einigen Menschen das Leben retten konnte – womit er gleichzeitig aber auch gezeigt hat, dass er von den Machenschaften der Nazis gewusst haben muss.⁵²³ Ob dies nun mit oder ohne persönliche Risiken geschah,⁵²⁴ kann heute wohl nicht mehr eindeutig geklärt werden. Sicher ist nur, dass auch er selbst 1944 gefährdet war und deshalb in die Schweiz geflohen ist.

Insgesamt muss man festhalten, dass Furtwängler eine umstrittene Persönlichkeit war, in dessen Leben viele Entscheidungen kontrovers waren. Das "Faszinosum Furtwängler" [Gülke, 2002] besteht ganz offensichtlich aus diesen Widersprüchen. Riethmüllers [2006, 102] Urteil über Furtwängler, dass dieser "nicht nur das Beste, sondern auch ein treues Pferd im arischen Dirigentenstall" gewesen sei, ist zu kurz gegriffen. Zuckmayers Einschätzung zur Person Furtwänglers gibt das zwiespältige Bild, das man nach eingehender Betrachtung seiner Biographie von ihm bekommen hat, dagegen gut wieder:

"Wenn aber die Diskriminationen für die durch gleiche Kunstgesinnung Verbundenen immer ärger und hoffnungsloser, die Ehrungen und Ehrenstellungen für die eigne Person immer grösser werden, wird die Position des Gebliebenen immer fraglicher und immer mehr belastet. [...] Übrigens liegt es auch bis zum gewissen Grad in Furtwänglers persönlichem Charakter, sehr gern 'der Einzige' in seinem Gebiet und in seiner Welt zu sein."⁵²⁵ [Zuckmayer, 2002, 134 / 135]

Aber man muss auch klar stellen, dass es viele Künstler gab, die sich dem NS-Regime gegenüber wesentlich opportunistischer und zynischer verhalten haben als Furtwängler und die – im Gegensatz zu Furtwängler – aufgrund ihres Verhaltens in diesen zwölf Jahren nie ins Rampenlicht gerieten. Daher stellt sich heute – mehr als 50 Jahre nach dem Tod Furtwänglers – eigentlich nicht die Frage, warum er sich so verhalten hat, wie er es getan hat, sondern warum wir uns heute für diesen zwiespältigen Charakter so viel mehr interessieren als für die "gradlinigen" Opportunisten.

3.4.2.4. Fakten und Fiktion

Vor allem die im vorhergehenden Kapitel dargelegten Ereignisse der Jahre 1945 bis 1947 haben gezeigt, dass die Handlung des Spielfilms "Taking Sides" schlichtweg erfunden ist. Es gibt kein historisches Äquivalent zu Major Arnold oder Lt. Wills. Die Vernehmungen vor der eigentlichen Verhandlung hat es – vermutlich – auch nicht gegeben.⁵²⁶ Der Film ist also reine Fiktion. Daher erscheint es unsinnig, dem Film die historischen Fakten gegenüber stellen zu wollen.

523 Vgl. dazu explizit *Barenboim, 2002*.

524 Vgl. *Walton, 1996, 22*.

525 Vgl. zu diesem letztgenannten Charakterzug Furtwänglers auch *Kater, 1998, 376* und *Walton, 2004, 22ff.* – Zu einem ähnlichen Urteil wie Zuckmayer kommt auch *Kaiser, 2005, 193*.

526 Wie in der Biographie Furtwänglers in Kapitel 3.4.2.3.3 gesagt wurde, hat es nur ein Vorgespräch wenige Tage vor dem ersten Verhandlungstag (11.12.46) gegeben, vgl. *A Rep 243-01 Nr. 305*.

Allerdings gibt der Vergleich, der im Film in der Verhandlung genannten Fakten aus dem Leben Furtwänglers, Aufschluss darüber, wie im Film mit der Realität umgegangen wird. Zusätzlich ist die Argumentation Furtwänglers während der Verhandlung mit derjenigen im Film zu vergleichen. Auf diese Weise ist es möglich, die Person Wilhelm Furtwängler und ihren Charakter mit der im Film gleichnamigen Figur gegenüber zu stellen. Interessant ist auch hier wiederum die Frage, wie im Film mit den historischen Fakten umgegangen worden ist und wie sie verarbeitet wurden.

3.4.2.4.1. Vergleich der realen mit der fiktiven Verhandlung

Als Quelle werden die Unterlagen zu den beiden Verhandlungstagen und die im Vorfeld dazu gesammelten Materialien herangezogen. Gerade die Protokolle der Verhandlungen zeigen, welche Themen intensiv diskutiert worden sind. Im Vergleich mit den Themen der Vernehmungen im Film soll herausgearbeitet werden, wo die unterschiedlichen Gewichtungen liegen. Auf diese Weise kann man zu einer Antwort auf die Frage gelangen, in welchem Verhältnis Fakten und Fiktion zueinander stehen und wie Geschichte in diesem Fall inszeniert worden ist.

Der Film beginnt mit der Darstellung Furtwänglers während eines Konzerts in den letzten Kriegswochen oder Monaten: Furtwängler dirigiert hoch konzentriert und lässt sich auch nicht von dem einsetzenden Fliegeralarm irritieren. Erst als der Strom ausfällt wird das Konzert unterbrochen. In dieser Zwangspause bekommt Furtwängler Besuch von einem NS-Minister, der ihm dringend empfiehlt, Urlaub im Ausland zu machen [0:04:14ff.]. Diese Szene wird von Furtwängler in seiner ersten Vernehmung den filmischen Tatsachen übereinstimmend wiedergegeben: Reichsminister Speer habe ihn in einer Konzertunterbrechung aufgesucht und ihm empfohlen ins Ausland zu gehen [0:38:39ff.] Die Darstellung der Flucht bzw. der Warnung, die zur Flucht Furtwänglers führte, kann als erstes Beispiel dafür dienen, wie die Fakten für eine bessere, spannendere Darstellung im Spielfilm aufbereitet werden. Es stimmt, dass Furtwängler in einer Konzertunterbrechung von Albert Speer gewarnt worden ist, aber in seiner – Furtwänglers – Erinnerung sind es die Besuche der Hausärztin von Frau Himmler, Frau Dr. Richter, die ihn schlussendlich dazu bewogen haben, in die Schweiz zu fliehen.⁵²⁷ Hier wurde die Realität "aufgepusht": Aus der unbekannten Ärztin, die im Hause Himmler ein und aus ging und Furtwängler mehrmals im Geheimen über seine Situation informierte, wurde ein medientauglicher, ungleich dramatischerer Auftritt des Reichsministers Speer, der während eines Bombenangriffs Furtwängler in seinen Privaträumen aufsucht. Die Realität wurde durch eine Szene, die für den Auftakt eines Films wesentlich besser geeignet scheint,

⁵²⁷ Vgl. die Angaben in Kapitel 3.4.2.3.2. und die Aussagen Furtwänglers im Protokoll des zweiten Verhandlungstags (17.12.1946) auf Seite 160ff. (*OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2*). Auch in seinen eigenen Schriften zur Verteidigung bzw. Richtigstellung von Aussagen hat Furtwängler diese Aussage wiederholt, vgl. *A Rep 243-01 Nr 301*. Die Warnung von Speer erwähnt Furtwängler selbst nicht.

zwar nicht verfälscht, aber doch mit einer sehr pointierten Aussage versehen: Furtwänglers zwiespältige Beziehung zur oberen NS-Riege wird gleich zu Beginn des Films thematisiert. Durch diesen Vorspann gelingt zweierlei: Zum einen wird eine gewisse Spannung aufgebaut: Wie geht es weiter? Kann der Dirigent fliehen? Warum hat Furtwängler gezögert, dem Reichsminister die Hand zu geben? Dies sind die Fragen, die sich der Zuschauer unweigerlich stellen wird, auch weil die Handlung hier abrupt abbricht und an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit fortgesetzt wird. Andererseits wird die Figur Furtwängler als einer der Hauptcharaktere aufgebaut. Durch sein Verhalten während des Konzerts und in Gegenwart des NS-Reichsministers werden wichtige Charakterzüge Furtwänglers gezeigt: seine Hingabe zur Musik ebenso wie sein opportunes Verhalten. Beides ist für den weiteren Verlauf des Films von entscheidender Bedeutung.

Ein ähnliches Beispiel, in dem Fakten und Fiktion zugunsten eines dramatischeren Verlaufs der Handlung sogar verfälscht werden, ist die Aussage Major Arnolds, der Musikkritiker Edwin von der Nüll sei vor Stalingrad gefallen, weil Furtwängler dafür gesorgt habe, dass der Journalist nach einer missliebigen Kritik in die Wehrmacht eingezogen wurde [1:015:02ff.]. Auch hier zeigt sich, dass die Fakten geändert worden sind, um eine Aussage pointierter darstellen zu können: Die von Arnold im Spielfilm angesprochene "Wunderkritik" über Karajan wurde von Edwin von der Nüll 1938 verfasst. 1940 wurde der Musikkritiker in die "musikalische Wehrbetreuung der Luftwaffe" eingezogen. Er meldete sich dann in den letzten Kriegstagen 1945 als Freiwilliger und fiel während der "Endkampfes" um Berlin. Zur Zeit der Hauptverhandlung im Dezember 1946 galt Edwin von der Nüll als vermisst.⁵²⁸ In der Vernehmung wurde eindeutig festgestellt, dass Furtwängler zwar über diese in seinen Augen gelenkte Kritik von der Nülls erbost gewesen sei und seinen Ärger an entsprechenden Stellen kund tun wollte. Dass dies aber nicht in dem Rahmen und mit dem Erfolg geschah, wie Furtwängler es gerne gesehen hätte, wird im weiteren Verlauf der Vernehmung klar.⁵²⁹ Abschließend stellt der Vorsitzende Dr. Alex Vogel fest, dass

"dieser ganze Komplex, der uns im Anfang vermuten ließ, daß Sie in Ihrer Stellung als Leiter des Philharmonischen Orchesters, in Ihrer praktischen Stellung, Beziehungen und Verbindungen zum Propagandaministerium oder zum Minister selbst ausgenutzt haben, für bestimmte persönliche Zwecke, sich wohl durch Ihre Erklärungen und die Einvernehmung der von Ihnen genannten Zeugen geklärt hat."⁵³⁰

Der Film geht in der Darstellung dieses Sachverhalts – wie schon gesagt – wesentlich anders vor. Die Szene ist sehr kurz [1:15:02 – 1:16:43], vor allem im Gegensatz zum Protokoll der beiden

528 Vgl. *Haffner*, 2003, 262 und die Aussagen von Frau von der Nüll am zweiten Verhandlungstag auf Seite 41 (*OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2*).

529 Vgl. die Aussagen Furtwänglers im Protokoll des ersten Verhandlungstags (11.12.1946) auf *OMGUS AG 1949 / 88 / 3 Fiche 2 & 3, Seite 22 – 34* und des zweiten Verhandlungstags (17.12.1946) auf *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, Seite 4 – 108*.

530 *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, S. 108*.

Verhandlungstage.⁵³¹ Durch diese Kürze bekommt die Beschuldigung, Furtwängler habe den Tod von der Nulls zu verantworten, noch mehr Gewicht. Nicht zuletzt weil auch Furtwängler sichtlich erschrocken auf die Nachricht Major Arnolds reagiert, dass von der Null 1943 vor Stalingrad gefallen sei [1:15:45ff.]. Die Verfälschung der Fakten wurde in diesem Fall vorgenommen, um die Spannung der zweiten Vernehmung zu erhöhen. Hier wirft Major Arnold Furtwängler in knapp neun Minuten [1:12:29 – 1:21:48] sechs völlig verschiedene Anklagen vor, auf die Furtwängler nicht vorbereitet gewesen ist und auf die er daher nur sehr spontan reagieren kann. Diese Spontanität zeigt, dass seine Antworten wahr sind. Sie zeigen sowohl seine Überraschung als auch seine Verletzlichkeit und geben damit ein genaues Charakterbild des Dirigenten. Die einzelnen kleinen Themenabschnitte innerhalb dieser zweiten Vernehmung haben jeweils ihren eigenen Höhepunkt. Die Themen sind entsprechend ausgewählt und diesem Stakkato von Vorwürfen angepasst worden. Daher musste auch die Frage nach der Schuld Furtwänglers am Tod von der Nulls bzw. der Vorwurf, er habe seine Stellung bei Goebbels dazu genutzt, dass von der Null ausgeschaltet werde, ebenso schnell und kompromisslos abgehandelt werden, wie die anderen Punkte in dieser Vernehmung. Dieses Vorgehen hat aus dramaturgischer Sicht den Effekt, dass die Spannung erhöht und dadurch der Zuschauer weiter an das Geschehen gebunden.⁵³²

Im Film kommen in der zweiten Vernehmung Furtwänglers weitere Themen zu Sprache, die sich als Beispiel für einen anderen Umgang mit den Quellen anbieten. So beginnt Major Arnold seine Reihe von Anklagepunkten mit der Frage nach einem Geburtstagstelegramm, das Furtwängler Hitler geschickt haben soll [1:12:39ff.].⁵³³ Dieses Telegramm hat es, nach den Inhalten der Akten über die Entnazifizierung Furtwänglers zu urteilen, weder gegeben noch ist eine diesbezügliche konkrete Anschuldigung zu finden. Einzig der ehemalige GI Herbert S. Sonnenfeld berichtet in einem Leserbrief an die jüdische Exilzeitung "Aufbau" im Jahr 1947 von einem solchen Telegramm, welches er in einem deutschen Ministerium gefunden haben will.⁵³⁴ Prieberg [1986, 277] kommt nach eingehender Betrachtung zu dem Schluss, dass es sich um eine Fälschung handeln muss. Harwood nutzt hier also eine Quelle, von der er nicht weiß, ob sie gefälscht worden ist. Dieses wird dem Zuschauer aber verschwiegen. Er erfährt nur, dass das Telegramm noch nicht gefunden ist, Arnold es aber weiter suchen lässt, da er von seiner Existenz überzeugt ist. Die

531 Die Kritik von der Nulls wurde unter dem Aspekt der "Lenkung der Presse" an beiden Tagen verhandelt, vgl. *OMGUS AG 1949 / 88 / 3, Seite 22 – 34* und *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, S. 4 – 108*.

532 Ein weiteres Beispiel für eine Verfälschung von historischen Tatsachen ist die Aussage von Birger Dahlerus während der Nürnberger Prozesse. Im Film legt Lt. Wills Major Arnold einen Auszug aus dieser Aussage vor, in der Furtwängler entlastet wird [Filmminute 1:29:40ff.]. Diese Aussage konnte in den Protokollen des Nürnberger Prozesses nicht gefunden werden, vgl. *Nürnberger Prozess, Protokoll vom 85. Tag (19.3.1946), Bd. 9, S 107780*.

533 Diese Episode ist auch schon im ursprünglichen Bühnenstück enthalten, vgl. *Harwood, 1995, 35f. und 45f.*

534 Vgl. *Sonnenfeld, 1947*. – Hier stimmen Fakten und Fiktion wieder überein: Rode hat Major Arnold bei ihrem Treffen am See berichtet, dass er von einem GI gehört habe, der das besagte Telegramm in der Reichskanzlei gefunden habe [0:56:55ff.].

Reaktion Furtwänglers auf diesen Vorwurf hin ist der einzige Hinweis für die Zuschauer, dass es dieses Telegramm nicht gegeben hat: Furtwängler ist sichtlich irritiert und weist spontan den Vorwurf zurück. Er wird in halbgroßer Einstellungsgröße gezeigt, so dass seine Mimik sehr gut zu erkennen ist. Die Wahl der Einstellungsgröße zeigt, dass es sich um eine wichtige, aber keine entscheidende Situation in den Vernehmungen handelt, denn dann wäre – wie bei den anderen wichtigen Argumenten und Fakten – eine Großaufnahme gewählt worden, um Furtwänglers Reaktion zu zeigen. Im filmischen Kontext der zweiten Vernehmung kann festgestellt werden, dass ein Anlass gebraucht wurde, mit dem die Ausführungen Furtwänglers unterbrochen werden konnten. Darüber hinaus liegt die Vermutung nahe, dass eine Person wie Major Arnold durchaus in der Lage ist, ein nicht "wasserfestes" Argument ins Spiel zu bringen, um auf diese Weise zu testen, ob er den wunden Punkt des Befragten gefunden hat. Dies ist ein Vorgehen, dass in realen Verhandlungen oder Täterbefragungen auch in anderen Zusammenhängen sicher nicht unüblich ist.

Ein weiterer Vorwurf innerhalb dieser Filmsequenz lautet, dass Furtwängler das nationalsozialistische Deutschland auf seinen Auslandstourneen repräsentiert habe. Furtwängler weist diesen Vorwurf von sich und betont, dass er das Dritte Reich nie offiziell repräsentiert habe, sondern als Privatier Einladungen gefolgt sei. Auf Nachfragen Arnolds muss Furtwängler allerdings zugeben, dass er sich keine Gedanken darüber gemacht habe, ob seine diesbezügliche Einstellung auch im Ausland so aufgefasst worden ist [1:13:57ff.]. Eine ähnliche Situation hat es am ersten Verhandlungstag gegeben.⁵³⁵ Hier liegt der Schwerpunkt allerdings auf der Aussage Furtwänglers, dass er sich nicht als "political conductor" verstanden wissen wollte. Er habe gewusst, dass seine Arbeit von den Nationalsozialisten propagandistisch genutzt werde, aber er habe nichts dagegen unternehmen können. Es war seine Intention, das nicht-nationalsozialistische Deutschland zu repräsentieren und zu beweisen, "that art means more than politics". Hier ist ein Thema aus der realen Verhandlung übernommen und in seiner Aussage variiert worden. Im Unterschied zu den oben genannten Themen, bei denen die realen Ereignisse bewusst verändert worden sind, wurde hier nur der Schwerpunkt verschoben. Die von Harwood durchgeführten Veränderungen beruhen darüber hinaus auf Äußerungen Furtwänglers, die dieser in anderen Schriften bezüglich seiner Entnazifizierung gemacht hat.⁵³⁶ Es ist also eine weitere, andere Umgangsform mit den Quellen festzustellen: Ein Thema wird in seiner grundsätzlichen Aussage übernommen, aber darüber hinaus noch erweitert.⁵³⁷

535 Vgl. Protokoll des ersten Verhandlungstages, *OMGUS AG 1949 / 88 / 3, Fiche 2 & 3, S. 7*. Am Ende des zweiten Verhandlungstages kommt Furtwängler noch einmal auf dieses Thema zu sprechen, vgl. *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, Seite 155 – 157 und 227*.

536 Vgl. hierzu *A Rep 243-01 Nr. 301*, hier findet sich in zwei Schriften Furtwänglers die Argumentation, die auch im Film eingesetzt wurde.

Auch der vorletzte Aspekt dieser Vernehmung gibt weitere Auskunft über den Umgang mit den Quellen. Hier spricht Major Arnold das erste Mal über Furtwänglers Privatleben, insbesondere über seine unehelichen Kinder und sein Verhältnis zu Frauen [1:19:56ff.]. Dieser Punkt ist weder in der Hauptverhandlung noch in den dazugehörigen Akten zu finden. Er dürfte aber allen Beteiligten bekannt gewesen sein. So berichtet beispielsweise George Clare, dass Furtwängler nach der Verhandlung bemüht war, ein Treffen mit einer der Sekretärinnen des Prüfungsausschuss zu arrangieren.⁵³⁸ Warum Harwood diesen Aspekt in der Vernehmung Furtwänglers mit aufgenommen hat, ist reine Spekulation. Festzustellen ist, dass sich dieser Punkt sehr gut eignet, um die Art, wie Major Arnold Furtwängler in dieser Vernehmung behandelt, auf die Spitze zu treiben. Sowohl Arnold als auch Furtwängler offenbaren hier neue Charakterzüge, die vorher noch nicht präsent waren: Furtwängler, der kleinlaut und geschlagen zugibt, dass er Affären hatte, und Arnold, wie er mit einer gewissen Freude, fast triumphierend einen schwachen Punkt finden konnte, der ihm die gesuchten Ansatzpunkte für eine Schuld Furtwänglers liefern könnte. Dieser Ansatz läuft aber – zu Major Arnolds Missvergnügen – in die Leere: Seine darauf folgenden Fragen, ob Furtwängler private Geschenke Hitlers angenommen habe, verneint dieser konsequent und unmissverständlich [1:20:57ff.]. Es wird deutlich, dass Major Arnold Furtwängler auf dieser Ebene nicht in die Enge treiben kann. Die Frage nach Geschenken von Hitler und anderen NS-Ministern wird ebenfalls nicht in der realen Verhandlung gestellt, Furtwängler selbst berichtet von solchen Angeboten oder Geschenken in seinen Verteidigungsschriften.⁵³⁹ Die kategorische Verneinung dieses Punktes dient wiederum vor allem der Charakterisierung Furtwänglers: Es wird deutlich, dass er zwar menschliche Schwächen hat, aber deshalb noch lange nicht materielle Vorteile aus seiner Position zieht. Diese beiden letztgenannten Passagen aus dem Spielfilm zeigen, wie Harwood und Szabó die gesamte Quellenbasis genutzt haben, um die Charaktere präzise aufzubauen. Den Vernehmungen wurden Aspekte aus anderen Quellen zugefügt, um das Charakterbild Furtwänglers zu verfeinern. In den letztgenannten Fällen wurden die historischen Fakten nicht geändert.⁵⁴⁰

537 Ein weiteres Beispiel für diese Art der Nutzung von Quellen ist u.a. Furtwänglers Verweigerung den "Deutschen Gruß" zu leisten. Dies wurde im Film nur von den Zeugen Werner [Filmminute 0:16:58ff.], Schlee [Filmminute 0:18:19ff.] und Rode [Filmminute 0:25:36ff.] erwähnt, während es in der Realität aber am zweiten Verhandlungstag ausführlich von Furtwängler und dem Prüfungsausschuss diskutiert worden ist, vgl. *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, S. 210 – 212*.

538 Vgl. *Clare, 1990, 197f.*

539 Vgl. *A Rep 243-01 Nr 301*, hier berichtet Furtwängler z.B. in einer Schrift davon, dass Goebbels ihm ein "bombenfreies Refugium" zur Verfügung stellen wollte.

540 Weitere Beispiele für eine "gleichwertige" Nutzung von Quellen sind u.a. Furtwänglers Erläuterungen zu seiner Ernennung zum Preußischen Staatsrat [vgl. Filmminute 0:32:30ff. und das Protokoll des ersten Verhandlungstag, *OMGUS AG 1949 / 88 / 3 Fiche 2 & 3, Seite 2*] und zum Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer [vgl. Filmminute 0:33:15ff. und das Protokoll des ersten Verhandlungstag, *OMGUS AG 1949 / 88 / 3 Fiche 2 & 3, Seite 4*], der Art und Weise wie Furtwängler sich selbst zum Thema Rettung bzw. Hilfe für verfolgte Juden geäußert hat oder die Einbringung der vielen Briefe, die Furtwängler als Dank für diese Hilfe bekommen hat [vgl. Filmminute 0:37:22ff. und für die beiden letztgenannten Punkte die verschiedenen Aussagen am zweiten Verhandlungstag in

Als letzten Punkt bezüglich des Umgangs mit den Quellen muss hier noch das komplette Verschweigen von Fakten genannt werden, die also nicht im Film, aber in der realen Verhandlung oder in den dazugehörigen Akten aufgeführt werden. Die Rolle der Konzertdirektion Vedder beispielsweise, die in der realen Verhandlung gegen Furtwängler ausführlich diskutiert wird, kommt im Spielfilm nicht zur Sprache. Auch Furtwänglers Weigerung beim Philharmonikerfilm mitzuwirken wird im Film ebensowenig erwähnt wie seine Konzerte für das WHW oder die so genannten "Werkskonzerte".⁵⁴¹ Die Liste kann fortgesetzt werden.⁵⁴² Der einfache Grund für das Ignorieren dieser Fakten wird sein, dass ein Spielfilm eine begrenzte Länge von im Allgemeinen höchstens zwei Stunden hat. In den Protokollen wird die Dauer der beiden Verhandlungstage mit vier bzw. neun Stunden angegeben. Allein diese Zeitdiskrepanz zeigt, dass nur eine Auswahl aus dem vorliegenden Material getroffen werden konnte. Streiten lässt sich indes darüber, ob die "richtige" Auswahl getroffen wurde. Eine solche Diskussion wäre aber sehr subjektiv und soll deswegen hier nicht geführt werden.

Insgesamt ist festzustellen, dass die Quellen zur Entnazifizierung Furtwänglers auf drei verschiedene Weisen in den Film eingearbeitet worden sind. Zum einen sind hier diejenigen Fakten zu nennen, die nicht in der realen Verhandlung, aber im Film zur Sprache gekommen sind, zum zweiten diejenigen, die im Film verfälscht dargestellt werden, und zum dritten diejenigen, die sowohl im Film als auch in der Realität Erwähnung fanden. Letztgenannte können in ihrer Gewichtung in Film und Realität unterschiedlich sein. So werden einige Themen im Film intensiver diskutiert, während andere in der realen Verhandlung eine größere Gewichtung hatten als in der filmischen Bearbeitung. Darüber hinaus haben sich Harwood und Szabó die künstlerische Freiheit genommen einige wenige "Fakten" der Filmhandlung hinzuzufügen, die nicht der Realität, sondern ihrer Phantasie entwachsen sind.

Gerade diese "Fakten" sind in der Bewertung, ob ein Film authentisch mit der historischen Realität umgeht oder nicht, ebenso kritisch zu betrachten wie die Verfälschungen der historischen Realität. In allen Fällen kann hier konstatiert werden, dass durch die Verfälschungen keine Fakten umgedeutet wurden. Die Veränderungen wurden augenscheinlich allein aus dramaturgischen Gründen ausgeführt: So wurde die Warnung an Furtwängler vor seiner bevorstehenden Verhaftung

OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, S. 127ff.].

541 Zur Rolle der Konzertagentur Vedder vgl. die Aussagen am zweiten Verhandlungstag in *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, S. 52 – 71*. Zum Philharmonikerfilm vgl. die Aussagen am zweiten Verhandlungstag in *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, S. 28 – 30.*, Zu den WHW Konzerten vgl. die Aussagen am ersten Verhandlungstag in *OMGUS AG 1949 / 88 / 3 Fiche 2 & 3, S. 16*. Zu den Werkskonzerten vgl. die Aussagen in der Vorbesprechung der Hauptverhandlung am 9.12.1946 in *A Rep 243-01 Nr 305, Seite 7*.

542 Weitere Fakten, die im Film nicht genannt werden sind u.a. die Aufnahme Furtwänglers in die Ehrenlegion Frankreichs (vgl. *RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 88*), die Diskussion über sein musikalisches Repertoire bzw. seine Haltung zur modernen Musik (vgl. u.a. Protokoll des zweiten Verhandlungstags in *OMGUS 5 / 347 – 3 / 1, Fiches 1 & 2, Seite 33 – 38*) und die Beteiligung Furtwänglers am Mozartfest (vgl. *RKK 2703 / 0063 / 10, Blatt 30*).

aufregender gestaltet, als dies in der Realität vermutlich der Fall war. Gleiches gilt für die falsche Aussage Arnolds, dass Edwin von der Nüll vor Stalingrad gefallen sei, und für das rein fiktive Geburtstagstelegramm. Trotzdem muss gefragt werden, inwiefern solche Geschichtsfälschungen rechtens und notwendig sind. Hier liegt der entscheidende Unterschied zwischen historischen Abhandlungen, die eine korrekte Wiedergabe und Interpretation der Ereignisse anstreben, und einem Spielfilm, der in erster Linie unterhalten will. So sehr man sich daran stören kann, dass historisch verbürgte Fakten verändert bzw. gefälscht worden sind, so muss aber gerade in diesem Fall auch festgestellt werden, dass diese Veränderungen dem Sachverhalt keinen Schaden zufügen. Das vordergründige Thema des Films, nämlich die Darstellung des Verhaltens Furtwänglers während der NS-Zeit, wird durch diese Verfälschungen nicht ausschlaggebend manipuliert. Stattdessen gelingt es Harwood und Szabó, die Verfälschungen so zu gestalten und einzusetzen, dass sie die präzise Charakterisierung der Figuren unterstützen.

Auf diese Weise wurde eine Art "Meta-Biographie" geschaffen, die auf ausgewählten Fakten der realen Biographie Wilhelm Furtwänglers beruht und zusätzlich durch fiktive "Tatsachen" angereichert worden ist. Das bewusste Abweichen von den historischen Fakten hebt den Film auf eine Metaebene, die es ermöglicht, auch über das eigentliche, vordergründige Thema des Films hinaus weitere hintergründige Themen zu sehen. Die pointierte Ausgestaltung der Vernehmungen Furtwänglers zeigt auf dieser Metaebene eine Reflexion und auch eine Selbstreflexion über Verhaltensweisen, die von den Charakteren des Films nicht ausgesprochen wird, aber in der weiteren Interpretation des Films ganz offensichtlich zum Vorschein kommt.

Festzuhalten ist aber zunächst, dass in diesem Spielfilm mit einem anderen Wahrheitsbegriff gearbeitet wird als der, der in der Geschichtswissenschaft genutzt wird. Auf diese Weise wird zwar wie oben dargelegt in einem gewissen Sinne Geschichtsverfälschung betrieben, aber es eröffnet sich auch eine zusätzliche Reflexionsebene über den dargestellten Sachverhalt hinaus, der Denkanstöße ermöglicht, die ein rein wissenschaftlich ausgerichteter Text nicht anregen könnte.

3.4.2.4.2. Historisch-biographischer Ansatz: Wilhelm Furtwängler in Realität und Film

Die Figur Wilhelm Furtwängler ist ein weiterer Punkt, an dem die Authentizität dieses "wahren" Spielfilms analysiert werden kann. Auch wenn – wie schon gesagt – Harwood betont, dass "sein" Furtwängler nicht der realen Person entspricht, sondern nur an dieser angelehnt ist, so sollte doch untersucht werden, wo sich Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Charakteren finden lassen. Ein solcher historisch-biographischer Ansatz wird in der Filmanalyse vor allem bei rein biographischen Filmen angewandt, die die Lebensgeschichte eines Menschen nachzeichnen. Ein Film, der nur einen kurzen Ausschnitt aus dem Leben eines Menschen zur Diskussion stellt, eignet

sich daher nur bedingt für diesen Ansatz. Trotzdem soll anhand der vorhandenen Protokolle und Akten versucht werden, die charakterlichen Unterschiede zwischen dem fiktiven und dem realen Furtwängler darzustellen, so wie er sich vor dem Entnazifizierungsausschuss präsentiert hat. Der Charakter des realen Furtwängler wird wesentlich vielschichtiger gewesen sein, als er sich hier in diesen wenigen Tagen vor dem Entnazifizierungsausschuss offenbart hat.

Die Darstellung der Person Wilhelm Furtwängler im Film entspricht nicht ganz dem Charakterbild, das man vom realen Furtwängler bekommt, wenn man die Protokolle des Entnazifizierungsverfahrens gelesen hat. Hier zeigt sich ein Mensch, der eher risikofreudig veranlagt ist. Eine Situation, in der Furtwängler den Behörden gegenüber Zugeständnisse macht, wie sie im Film gezeigt wird, hat es in der Realität während der beiden Verhandlungstage nicht gegeben. Es ist sicherlich unbestreitbar, dass Furtwängler nicht verstanden hat, warum gerade er entnazifiziert werden musste,⁵⁴³ aber dieses Unverständnis zeigt sich in der Realität anders: Furtwängler ist empört, lässt seiner Wut freien Lauf und bewahrt dennoch seinen Humor.⁵⁴⁴

Übereinstimmend ist dagegen die Argumentation Furtwänglers, die dieser zu seiner Verteidigung vorbringt. Sämtliche wichtigen, charakteristischen Aussagen finden sich sowohl in den Akten des Entnazifizierungsprozesses als auch in den anderen Schriften Furtwänglers. So ähnelt beispielsweise die Antwort Furtwänglers am ersten Verhandlungstag auf die Frage nach seinem 1935 erreichten Kompromiss mit Goebbels⁵⁴⁵ den Ausführungen des fiktiven Furtwänglers zum selben Sachverhalt [0:34:38ff.]. Andere Formulierungen sind quasi im Wortlaut übernommen worden, wie z.B. Furtwänglers ungeheuerlichen Aussage, dass eine einzige Aufführung eines wahrhaft großen deutschen Musikwerkes aus sich heraus eine stärkere und wesenhaftere Verneinung des bösen Geistes von Buchenwald und Auschwitz sei, als es alle Worte je sein könnten.⁵⁴⁶ Dies zeugt vom intensiven Quellenstudium Harwoods.⁵⁴⁷

Abschließend ist zu konstatieren, dass nie vergessen werden darf, dass ein historischer Spielfilm nicht die historisch verbürgte Wahrheit darstellt, sondern immer eine Interpretation der dargestellten Ereignisse ist. Dies ist auch hier der Fall. Obwohl Harwood sehr sorgsam mit den historischen Fakten umgegangen ist, so hat er doch einige Veränderungen vorgenommen, die die historische Wahrheit verfälschen. Trotzdem bleibt der Film sehr nah an den rekonstruierbaren Fakten und Ereignissen und kann sich daher zurecht als auf einer wahren Begebenheit beruhend nennen. Auch

543 Vgl. z.B. das Protokoll der Vorbesprechung in *A Rep 243-01 Nr 305. S. 1.*

544 Vgl. z.B. das Protokoll des ersten Verhandlungstags in *OMGUS AG 1949 / 88 / 3 Fiche 2 & 3, S. 15.* Vgl. hierzu u.a. auch *Riess, 1953, 290f.*

545 Vgl. das Protokoll des ersten Verhandlungstags in *OMGUS AG 1949 / 88 / 3 Fiche 2 & 3, S. 14.*

546 Vgl. *Furtwängler, 1947 (1997, 24)* bzw. Filmminute 1:33:55.

547 Damit kann der von *Bösch, 2007, 25ff.* festgestellte Trend, dass Spielfilme mit NS-Thematik aus den 2000er Jahren quellenfundiert sind bzw. sein wollen, für diesen Spielfilm bestätigt werden.

die Witwe Elisabeth Furtwängler ist mit der Darstellung des fiktiven Furtwänglers zufrieden: die Figur im Film werde ihrem Mann gerecht, äußerte sie in einem Interview.⁵⁴⁸ In diesem Sinne ist der Film wesentlich mehr als ein "historisches Schauspiel" [Bösch, 1999, 205].

3.4.3. Historisch-biographischer Ansatz: István Szabó und der Künstler in der Diktatur

Beim historisch-biographischen Ansatz der Filminterpretation wird die Biographie meistens des Regisseurs als ein Mittel zum besseren Verständnis eines Spielfilms herangezogen.⁵⁴⁹ Im Folgenden soll versucht werden, diesen Ansatz auf den Spielfilm "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" anzuwenden. Es wird dafür die Biographie des Regisseurs István Szabó analysiert. Die folgenden Ausführungen legen keinen Wert auf Vollständigkeit oder Abgeschlossenheit, da für eine historisch-biographische Filminterpretation mehrere Filme als Sample zusammengefaßt werden sollten, um so personelle, strukturelle oder motivische Bezüge zwischen den Filmen oder spezifische Entwicklungslinien des Regisseurs erkennen zu können. Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Daher wird hier nur in groben Zügen am Beispiel der Interpretation dieses einen Spielfilms angedeutet, wie dieser Ansatz in der filmanalytischen Praxis aussehen könnte.

István Szabó wurde 1938 in Budapest geboren. Er arbeitete nach dem Abitur als Rundfunkreporter, bevor er 1956 ein Regiestudium an der Budapester Theater- und Filmkunst-Akademie begann. 1964 wurde er Mitglied der neu gegründeten Béla Balázs Studios. Im selben Jahr führte er bei seinem ersten Spielfilm Regie. In den 1960er und 1970er Jahren konnte er erste Erfolge in Ungarn feiern und zählte zur ungarischen "New Wave" [Cunningham, 2004, 101]. Den internationalen Durchbruch schaffte er in 1980er Jahren, besonders nachdem er 1982 für "Mephisto" den Oscar als "Bester fremdsprachiger Film" bekam. In den folgenden Jahren arbeitete

548 Vgl. *Achterhold, 2000*.

549 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.2.4.2.4. Selbstverständlich wäre es auch möglich, andere an der Produktion des Films beteiligten Personen für eine solche Analyse heranzuziehen. So ist Kameramann Lajos Koltai wie Szabó Ungar, er hat sowohl den Aufstand von 1956 als auch den Umbruch 1989 miterlebt. Die Biographie des Production Designers Ken Adam bietet auf ganz andere Weise interessante Ansatzpunkte: Adam ist Jude und gebürtiger Deutscher, er floh 1934 nach Großbritannien und hat sich vor allem als Szenenbildner für die ersten James Bond Filme einen Namen gemacht. "Die Arbeit an den Sets [für den Film "Taking Sides"] war für Ken Adam eine Arbeit an der eigenen Biographie." urteilt *Smolczyk, 2002, 223*. Auch in Ronald Harwoods Biographie lassen sich für den historisch-biographischen Ansatz einige interessante Punkte finden: er ist ebenfalls Jude, er wurde 1934 in Südafrika geboren und hat die dortige Politik der Apartheid miterlebt bis er 1951 mit seiner Familie nach Großbritannien zog. In seinen Bühnenstücken kommt immer wieder das Schicksal von Menschen zur Sprache, deren Verhalten nicht mit einem einfachen schwarz-weiß Schema bewertet werden kann. Harwood hat u.a. auch das Drehbuch zu Roman Polanskis Spielfilm "Der Pianist" (2002) und weitere Bühnenstücke über deutsche Musiker geschrieben, nämlich über Gustav Mahler "Mahler's Conversion" (Premiere 2001) und über Richard Strauss "Collaboration" (Premiere August 2008). Auch das Engagement des Produzenten Yves Pasquier an diesem Film hat eine interessante biographische Komponente: er ist mit Eva Wagner-Pasquier verheiratet, einer Urenkelin von Richard Wagner und seit 2008 Leiterin der Bayreuther Festspiele.

er immer häufiger im westlichen Ausland und wurde mit weiteren Preisen und Ehrungen ausgezeichnet. Szabó führt in seinen Filmen nicht nur Regie, sondern ist – bis auf wenige Ausnahmen – auch für das Drehbuch verantwortlich. Szabó gilt als eine Schlüsselfigur des ungarischen Films und als Aushängeschild der ungarischen Kultur vor allem im Ausland.⁵⁵⁰ Neben der Arbeit an seinen Filmen hat sich Szabó auch als Regisseur von Operninszenierungen einen Namen gemacht und lehrt als Gastdozent an den Filmhochschulen in London, Wien und Berlin.

Szabós Filme⁵⁵¹ kreisen thematisch vor allem um

"außergewöhnliche Menschen, Künstler oder Familien unter dem Druck totalitärer Macht, im Spannungsbogen zwischen Anpassung und Auflehnung, Kollaboration und Widerstand." [Mayer, 2003]

Mit "Mephisto" inszenierte er 1980 / 81 erstmals sein Lebensthema: Das Verhalten von Künstlern, die unter den Bedingungen von Diktaturen leben und arbeiten, und wie sich diese Künstler der Macht und ihren Verführungen mal mehr, aber meistens weniger bzw. gar nicht widersetzen. Dargestellt wird dieses Thema im Film "Mephisto" am Beispiel des fiktiven deutschen Schauspielers Hendrik Höfgen, der die ganz große Karriere anstrebt und dabei den Verführungen der Macht verfällt. Als Vorlage diente Szabó der gleichnamige Roman von Klaus Mann, der sich an dem Werdegang des deutschen Schauspielers Gustaf Gründgens orientiert. 1984 folgt mit "Oberst Redl" ein zweiter Film, der sich mit der gleichen Thematik beschäftigt: Der aus einfachen Verhältnissen stammende Geheimdienstchef Redl inszeniert einen Spionagefall, in dessen Stricke er sich selbst verfängt. Eine "düstere Geschichte um Macht und Verrat im k.u.k. Geheimdienst" [Jähner, 2006]. Auch der Film "Hanussen" von 1988 zeigt das Porträt eines karrieresüchtigen Opportunisten – in diesem Fall das des Hellsehers Eric Jan Hanussen während der 1930er Jahre in Deutschland.

Szabós zweiter thematisch immer wiederkehrender Schwerpunkt ist die Geschichte seines Heimatlandes Ungarn. In "Vater" (1966) setzt sich Szabó

"sehr intensiv mit dem ungarischen Aufstand und der Psychologie der Nachgeborenen und Überlebenden des [Zweiten Welt-] Krieges auseinander." [Theiß, 2003, 13]

Der Zusammenbruch des kommunistischen Regimes in Ungarn 1989 ist Thema des Films "Süße Emma, liebe Böbe" von 1992. Es werden vor allem mit die gesellschaftlichen Veränderungen, die der Umbruch nach sich zieht, thematisiert. In "Sunshine – Ein Hauch von Sonnenschein" (1999) erzählt Szabó die Geschichte einer jüdischen Familie aus Budapest von 1840 bis 1956 und ihren Versuchen, sich mit den jeweiligen Machthabern zu arrangieren. In diesem Film überschneiden sich

550 Vgl. dazu auch *Cunningham, 2004*, der die Geschichte Ungarns im 20. Jahrhundert aus der Perspektive von Film und Kino erzählt und immer wieder die herausragende Rolle István Szabós betont.

551 Ein Liste der wichtigsten Filme Szabós findet sich in der *Pressemappe der Alameda Film*, S. 12. Die im Folgenden angesprochenen Filme Szabós werden in *Theiß, 2003*, *Cunningham, 2004* und *Zielinska, 2005* besprochen.

die beiden Themen Szabós. Es wird die Geschichte Ungarns über drei Generationen hinweg erzählt und gezeigt, wie sich die Hauptakteure den jeweils unterschiedlichen Verführungen der Macht gegenüber verhalten.

Auch der Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" (2001) reiht sich in diese Folge von Spielfilmen mit Szabós bevorzugter Thematik ein. Einerseits behandelt er sehr ausführlich das Problem der Verstrickung eines Künstlers in ein totalitäres Regime, andererseits sieht Szabó selbst dies auch als ungarisches Thema. So berichtet er, dass viele Ungarn ihm nach der Premiere des Films gesagt hätten, dass

"das ein rein ungarischer Film sei, weil alle Probleme, die in diesem Film auftauchten, ungarische Probleme seien. Ich teile diese Ansicht." [Szabó in Theiß, 2003, 348]⁵⁵²

Auch die Person Furtwängler und seine Argumentation vor dem Entnazifizierungsausschuss dürfte Szabó entgegengekommen sein. Ähnlich wie Furtwängler äußerte sich auch Szabó in einem Interview auf die Frage, warum er Ungarn nie verlassen habe, mit der lapidaren Antwort, weil er Ungar und hier geboren sei.⁵⁵³

Szabós neuere Filme "Being Julia" (2004) und "Rokonok" (2006) befassen sich wieder mit dem Thema der Verführung von außergewöhnlichen Menschen: Im Falle der Schauspielerin Julia sind es die von ihr eingegangenen Kompromisse sowohl auf der privaten als auch beruflichen Ebene. Zielinska [2005, 6] sieht viele Parallelen zwischen diesem Film und "Mephisto", da auch hier der Mensch auf die Probe gestellt und die Notwendigkeit betont werde, seinen persönlichen Überzeugungen treu zu bleiben und seine Würde zu bewahren. "Rokonok" (deutscher Titel: "Verwandte") spielt wie auch "Being Julia" in den 1930er Jahren. Hier muss ein neu eingesetzter Staatsanwalt erkennen, dass ihm seine neue Position zweifelhafte "Freunde" bringt. Daher muss er sich entscheiden, welchen Weg er zwischen Korruption und Verantwortung gehen will – wiederum eine Variation von Szabós immer wiederkehrendem Thema über die Verstrickungen von Menschen in die Stränge totalitärer Systeme.

2006 wurde Szabó von seinem Lebensthema eingeholt: Eine ungarische Zeitung enthüllt, dass er wenige Monate nach der Niederschlagung des Ungarn-Aufstand 1956⁵⁵⁴ vom Inlandsgeheimdienst angeworben worden ist.⁵⁵⁵ Der damals 19jährige wurde nach dem Aufstand verhaftet und nur "unter der üblichen erpresserischen Auflage freigelassen" [Sandner, 2006], dass er Informationen über Professoren und Kommilitonen an der Theater- und Filmakademie in Budapest lieferte, wo er im

552 Vgl. auch die Äußerungen Szabós im Interview mit *TS*, 2001 und *Cunningham*, 2004, 158.

553 Vgl. die Aussage Szabós im Interview mit Boehm (*Haubenschild*, 2003, *Filmminute* 0:25:26ff.).

554 Zur Geschichte des Ungarn-Aufstand von 1956 vgl.: <http://www.ungarn1956.de/site/40208556/default.aspx>

555 Vgl. dazu auch die Berichte in der deutschen Tagespresse, z.B. *Jähner*, 2006, *Rodek*, 2006, *Sandner*, 2006, *Steinke* 2006, *Taszmann*, 2006, *Verseck*, 2006 oder dem Fernsehen, z.B. *Gaertner*, 2006 im kultur-Welt-Spiegel. Zur aktuellen Lage der Aufarbeitung der kommunistischen Diktatur in Ungarn vgl. *Eickhoff*, 2006.

selben Jahr das Regiestudium begann. In den Jahren von 1956 – 1963 soll Szabó Berichte über 48 Personen verfasst haben. Aber es scheint als habe Szabó "niemanden ans Messer geliefert" [Sandner, 2006], sondern vielmehr seine Berichte mit den Bspitzelten abgestimmt. Diese wussten also interessanterweise ganz offensichtlich von seiner Tätigkeit und sahen bisher keinen Grund sie publik zu machen. Die Reaktion auf die Enthüllungen spaltet Ungarn: So haben sich viele Künstler in einem offenen Brief mit Szabó solidarisiert, während in einem anderen offenen Brief Trauer darüber bekundet wird, dass sogar Intellektuelle zu Verrätern geworden seien.⁵⁵⁶

Szabó selbst hat sich zu diesen Vorwürfen bisher eher zurückhaltend geäußert. Seine erste Behauptung, er habe mit dieser Tätigkeit seinem Klassenkameraden Pál Gábor das Leben gerettet, hat er zurück gezogen⁵⁵⁷ und zugegeben, dass er nur sich selbst gerettet habe.⁵⁵⁸ Bemängelt wird in der Presse vor allem, dass sich Szabó bisher mit keinem Wort des Bedauerns über seine Spitzeltätigkeit geäußert habe:

"Schade ist nur, daß Szabo anders als in seinem Werk eine gewisse Ambivalenz vermissen läßt." [Taszmann, 2006]

Szabó würde stattdessen darauf hinweisen, dass gerade die jungen Leute keine Ahnung hätten, was in den Jahren 1956 und folgende, also zu Zeiten der Kádár-Diktatur in Ungarn wirklich geschehen sei.⁵⁵⁹

Diesen Hinweis hat Szabó in seinem Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" explizit in Szene gesetzt.⁵⁶⁰ Die eigens zu diesem Zweck eingeführte Figur des Oberst Dymshitz macht genau dieses Unwissen Major Arnold zum Vorwurf: Er habe nie in einer Diktatur gelebt und könne daher die Lebensumstände und notwendigen Kompromisse gar nicht beurteilen [1:02:56ff.]. Ob Szabó bei der "Erfindung" Oberst Dymshitz daran gedacht hat, dass dieser im Film dasselbe sagt, was er, Szabó, wenige Jahre später selbst zu Protokoll gibt, kann nur gemutmaßt werden. Die grundsätzliche inhaltliche Übereinstimmung zwischen diesen beiden Äußerungen ist allerdings sehr auffällig. Die Bedeutung der Figur des Oberst Dymshitz wird erst in diesem Zusammenhang deutlich. Dymshitz erklärt nämlich auch, wie eine Karriere in einem totalitären System verläuft und wie abhängig

556 Vgl. dazu die Ausführungen bei *Gaertner, 2006*, *Sandner, 2006*, *Steinke 2006*, *Verseck, 2006* und die deutschsprachige Zusammenfassung von zwei Artikeln aus ungarischen Tageszeitungen auf <http://www.perlentaucher.de/artikel/2916.html>.

557 Vgl. u.a. *Taszmann, 2006* und *Jähner, 2006*.

558 Vgl. u.a. *Rodek, 2006*, *Jähner, 2006*.

559 Vgl. *Taszmann, 2006*. In diesem Zusammenhang fragen sich gerade deutsche Journalisten, ob und inwiefern Vergangenheitsbewältigung in Ungarn überhaupt stattfindet. So weist *Taszmann, 2006* darauf hin, dass sich die jungen Filmemacher nach der Wende in Ungarn bisher kaum haben etablieren können und derzeit nicht bereit seien, namentlich mit ihren kritischen Äußerungen über Szabó in den deutschen Zeitungen genannt zu werden. Die Solidaritätserklärung der ungarischen Intellektuellen mit Szabó stößt *Rodek, 2006* negativ auf: "Eine erstaunliche Reaktion. Findet Aufarbeitung der Vergangenheit in Osteuropa tatsächlich statt, oder bekommen wir sie nur nicht mit?" *Follath / Kraske, 2006* berichten u.a., dass der Historiker András Gervai, der Szabós Spitzeltätigkeit aufgedeckt hat, als "Nestbeschmutzer" beschimpft wird.

560 Vgl. dazu Szabós Äußerungen im Interview mit *TS, 2001*.

Künstler von der Gunst der Parteioberen sind. Auf diese Weise wird Dymshitz zum Verteidiger von Szabós Handeln: durch ihn lässt Szabó die Zuschauer wissen, dass er 1956 – als er als informeller Mitarbeiter angeworben wurde – quasi gar keine andere Wahl hatte, als diesem Angebot zu zustimmen. Szabó selbst hat die Figur Dymshitz in einem Interview als eine Art alter ego seiner selbst bezeichnet: "Er stellt die Fragen, die ich gern gestellt hätte" [TS, 2001].

Auch die Figur Helmut Rode bekommt nach diesen Enthüllungen eine neue Konnotation, die in der filmimmanenten Figurenanalyse nicht ersichtlich war: Ebenso wie Rode saß auch Szabó einmal in diesem kleinen Ruderboot und musste sich für oder wider der Kollaboration mit den Herrschenden entscheiden [0:55:58ff.]. Das im Film "Taking Sides" gewählte Bild des Ruderboots auf einem See symbolisiert diese Situation hervorragend: Sowohl Szabó als auch Rode sind bei dieser Entscheidung allein. Es sind keine anderen Boote zu sehen, d.h. sie wissen nicht, ob auch andere Menschen eine ähnliche Entscheidung treffen müssen oder mussten. In diesem Moment müssen sie sich ausschließlich vor ihrem eigenen Gewissen verantworten. "Hilfestellung" gibt es nur von außen und zwar in Form eines Abgesandten der herrschenden Elite, der daran interessiert ist, einen neuen Informanten zu rekrutieren. Der Entscheidungsspielraum wird durch das kleine Ruderboot symbolisch dargestellt: Der Platz ist beengt, eine wirkliche Wahl gibt es nicht.

Es ist also festzustellen, dass sich die Filme Szabós thematisch ganz offensichtlich mehr mit seinem eigenen Leben beschäftigen, als dies bisher angenommen wurde. Daher wird jetzt in Bezug auf Szabós Werk auch die Frage gestellt, ob eine neue Bewertung gerade seiner Filme, die sich mit dem Thema des Verhältnisses der Intellektuellen und der Künstler zur Macht beschäftigen, notwendig geworden sei.⁵⁶¹ Die Enthüllung von Szabós Spitzeltätigkeit zeigt, dass er sein filmisches Lebensthema selbst erlebt hat. Auch er musste sich wie viele seiner Figuren mit den Lebensumständen in einer Diktatur auseinandersetzen und Kompromisse eingehen. Einer davon – vielleicht der erste – war die Bereitschaft für den Inlandsgeheimdienst zu arbeiten. Andere – vermutlich weniger folgenreiche – sind diesem ersten Kompromiss sicherlich gefolgt.⁵⁶² So kann man fragen, ob Szabós Filme nicht auch als seine persönliche Verarbeitung seiner eigenen Vergangenheit in Form einer "Art Selbsttherapie" [Follath / Kraske, 2006] zu sehen sind. Dann hätten die Filme sein Geständnis quasi vorweg genommen und erklären, warum sich Szabó immer wieder mit genau diesem Thema beschäftigt.⁵⁶³ Seine Filme über das Verhalten der Künstler in

561 Vgl. z.B. *Follath / Kraske, 2006, Midding, 2008, Rodek, 2006* oder *Jähner, 2006*, der fragt, ob man jetzt "Istvan Szabós Filme mit mehr Anteilnahme sehen" werde.

562 Vgl. dazu die Äußerung Szabós in einem Interview aus dem Jahr 2002: "Also, das ist die Mentalität, die ich liebe [die der Ungarn]. Und dazu gehört auch Kompromißbereitschaft. Ich liebe Kompromisse, hundert Kompromisse am Tag zeigen mir, daß ich lebe." (*Sandner, 2002a*). Vgl. auch die diesbezüglichen Aussagen im Interview mit Boehm (*Haubenschild, 2004, Filmminute 0:00:56ff.*).

563 Vgl. z.B. Szabós Aussage im Interview mit *Köhler, 2002* auf die Frage, warum er den Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" gemacht habe: "Für mich zählten zwei Interessen: erstens die moralischen Fragen, die der Film

Diktaturen sind dann spiegelbildlich auf ihn selbst gerichtet und zeigen, wie schwer es auch für ihn war, den Weg zwischen Macht, Kompromiss und Eingeständnis zu finden.

In einem Interview aus dem Jahre 2002 hat Szabó seine eigenen Erfahrungen mit dem ungarischen kommunistischen Regime wie folgt beschrieben:

"Wenn man unter einem autoritären Regime lebt, muß man wissen, wo die Grenzen sind, wie weit man mit Kompromissen gehen darf. Ich hatte Glück. Als ich anfang zu arbeiten, existierte in Ungarn schon das, was Gulasch-Kommunismus genannt wurde. Da war Kritik nicht nur erlaubt, sondern bisweilen sogar erwünscht."

"Heißt das, daß Sie von den Politikern auch benutzt wurden?"

"Damals habe ich das nicht so gesehen. Aber es war wohl so, daß wir Künstler auch eine gewisse liberale Alibi-Funktion erfüllten. [...] ⁵⁶⁴ Es ist ganz schwierig in solchen Situationen, solchen politischen Umständen wirklich klug zu handeln." [Szabó in Sandner, 2002a]

Szabó spricht in diesem Interview über seinen Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", aber es könnte die entscheidende Aussage über sein eigenes Leben sein, wie man heute weiß. Auch andere Aussagen Szabós bekommen nach Bekanntwerden seiner Spitzeltätigkeit ein neues Gewicht bzw. offenbaren ihre Zweideutigkeit. So fragte ihn Siegfried Tesche [2001] in einem Interview, ob es stimme,

"[...] dass Themen wie Schuld, Sühne und menschliche Verführbarkeit Sie besonders reizen?"

"Ja. Weil ich dies erlebt habe. Das ist die einzige Sache, die ich erzählen kann. [...]" ⁵⁶⁵

Ein anderes Beispiel einer im Nachhinein doppeldeutigen oder zumindest ambivalenten Äußerung findet sich im Interview mit Margret Köhler [2002]. Hier antwortet er auf die Frage, ob er Verständnis für Wilhelm Furtwängler entwickeln könne, folgendermaßen:

"Verständnis nicht, Gefühle wie Mitleid schon. Wenn ich manchmal meine Kollegen sehe und in den Spiegel schaue, dann denke ich oft, was ist mit uns geschehen, wohin driften wir? Wenn ich an meine Erfahrungen in der Diktatur Ungarns zurückdenke, sehe ich die Sache anders." [Szabó in Köhler, 2002]

Welche Erfahrungen Szabó hiermit genau meint, wird im Interview nicht weiter erörtert. ⁵⁶⁶ Im selben Interview sagt Szabó etwas später:

aufwirft, nämlich die nach Mitverantwortung und Mitläufertum, zweitens wollte ich schon immer mal einen kammerspielartigen Film machen, bei dem ich nur auf die Gesichter und die sich darin spiegelnden Emotionen achten muss. [...]"

564 Szabó erzählt hier ausführlich, wie er sich auf einem westeuropäischen Filmfestival in den 1960er Jahren kritisch über Zensur und Meinungsfreiheit in Ungarn geäußert habe und nach seiner Rückkehr nach Budapest zum Leiter der Filmhauptverwaltung geladen worden sei, der ihm sagte, dass er seinen – Szabós – Mut sehr schätze und er das nächste Mal ruhig noch etwas mutiger sein solle. Szabó habe sich danach gefragt, was er falsch gemacht habe. Vgl. Sandner, 2002a. Eine ähnliche Begebenheit erzählt Szabó im Interview mit Boehm im Jahr 2004, vgl. Haubenschild, 2004, *Filmminute* 0:01:15ff.

565 Ein ähnliche Antwort gibt Szabó auf fast dieselbe Frage in Theiß, 2003, 347 und im Interview mit Boehm (Haubenschild, 2004). Vgl. auch die in Follath, Kraske, 2006 zitierten Aussagen Szabós aus älteren Interviews.

566 Ähnlich äußert sich Szabó im Interview mit Theiß, 2003, 347.

"Auch ein Künstler muß sich Fragen nach der moralischen Vereinnahmung stellen und nach der Distanz. Aber wer ist dazu schon fähig? Diese Menschen sind so überzeugt von sich und so narzistisch. [sic!] Die Sucht nach Macht ist größer als Moral. Deshalb besteht zwischen Künstlern und Politikern oft eine gegenseitige Verführbarkeit und Abhängigkeit. Der eine benutzt den anderen für die Durchsetzung seiner persönlich motivierten Ziele."

Dieses Urteil über Künstler kann offensichtlich auch auf ihn selbst übertragen werden. 1956 war Szabó noch kein anerkannter Künstler, sondern stand ganz am Anfang einer Ausbildung mit einer ungewissen Karriere. Die "Sucht nach Macht", die Szabó oben anspricht, ist aber sicherlich schon vorhanden gewesen, sonst hätte er sich nicht dem Auswahlverfahren um die wenigen Plätze an der Filmakademie gestellt. Sicherlich ist dies eine Interpretation von Szabós Aussagen, die erst nach den Enthüllungen seiner Spitzeltätigkeit in den Bereich des Möglichen rücken, vorher wurden sie als Aussagen über andere Künstler gewertet.

In einer Pressekonferenz hat Szabó angekündigt, über seinen eigenen Fall einen Film drehen zu wollen.⁵⁶⁷ Man darf gespannt sein, wie er sich selbst darstellt und ob er einen Weg findet, sich mit filmischen Mitteln überzeugend mit seiner eigenen Vergangenheit auseinander zu setzen.

Auch auf einer motivischen Ebene lassen sich Bezüge zwischen einzelnen Filmen Szabós finden: so z.B. die Straßenbahn als Ort der Begegnung und des Neuanfangs. Für Szabó ist die Straßenbahn, in diesem Fall die Budapester Straßenbahn ein Teil seiner Kindheit.⁵⁶⁸ Im Film "Vater" schiebt Takós Vater eine Straßenbahn an, die mit vielen Suchanzeigen beklebt ist. Sie wird hier in doppelter Weise symbolisch eingesetzt: als Ort des Wiedersehens und des Neuanfangs. Die Straßenbahn und ihre Fahrgäste versinnbildlichen Ungarn selbst, "ein Land im historischen Taumel zwischen Enthusiasmus, Illusion und Verdrängung" [Basgier, 2002]. In "Sunshine – Ein Hauch von Sonnenschein" wird die Straßenbahn als ein Ort der Begegnung dargestellt. Auch in "Taking Sides" spielt eine Straßenbahn eine wichtige Rolle: Wilhelm Furtwängler wird auf der Fahrt durch das zerstörte Berlin zu seiner ersten Vernehmung in einer überfüllten Straßenbahn gezeigt. Furtwängler steht; es wird ihm ein Platz angeboten, den er dankend ablehnt. "Er will es sich nicht bequem machen in dieser neuen Zeit, besser gesagt: er darf es nicht. Noch nicht" [Basgier, 2002]. Die Straßenbahn ist hier ebenfalls als Symbol des Neuanfangs zu sehen: "manche sind bereits wieder im Besitz eines Fensterplatzes, manche werden nie einen kriegen" [Basgier, 2002]. Furtwängler besteht durch seine Geste darauf, dass er erst entnazifiziert und rehabilitiert werden möchte, bevor er wieder auf einem Fensterplatz Platz nehmen will.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass der historisch-biographische Ansatz im Fall des Regisseurs István Szabó sehr vielversprechende erste Ergebnisse liefert. Es wäre jetzt notwendig, ein aussagekräftiges Sample zu erstellen und mit seiner Hilfe weitere Bezüge auf der inhaltlichen,

⁵⁶⁷ Vgl. *Taszmann, 2006*.

⁵⁶⁸ Vgl. Aussage im Interview mit *Theiß, 2003, 335*. Vgl. dazu auch *Kaestner, 2003*.

motivischen oder biographischen Ebene zu finden. Besonders ertragreich dürfte die Analyse seiner Spielfilme in Bezug zu seinem eigenen Leben sein. Die Enthüllungen seiner Spitzeltätigkeit werfen ein neues Licht gerade auf diejenigen Filme, die sich mit der Frage der Verstrickungen von Künstlern in totalitären Regimen befassen. Interessant wäre auch zu überprüfen, ob sich noch mehr wiederholende Motive in verschiedenen Filmen finden lassen. Das Motiv der "displaced persons" oder Orte, wie es im Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" in der Analyse aufgezeigt worden ist, könnte auch in anderen Filmen genutzt worden sein, da es thematisch in mehreren seiner Filme um entwurzelte Menschen geht.

3.4.4. Historisch-politischer Kontext

3.4.4.1. Rezeption: Die zeitgenössische Filmkritik

Wie in Kapitel 2 ausgeführt, eignen sich Filmkritiken und -rezensionen gut, um die "öffentliche" Meinung über einen Film zu konstruieren. Gerade wenn die empirischen Methoden der Rezeptionsforschung nicht angewandt werden können, ist die Analyse der Filmkritiken die einzige Möglichkeit, diesbezügliche Informationen zu erhalten.

Bei der Auswahl der Filmkritiken gilt es ein aussagefähiges Sample zu erstellen, das einerseits groß genug ist, um das Spektrum an Meinungen abzudecken und andererseits auf solidem, zuverlässigem Material beruht. In diesem Fall wurde entschieden, die Filmkritiken der großen deutschsprachigen Tageszeitungen⁵⁶⁹ und Wochenmagazine⁵⁷⁰ heranzuziehen. Des Weiteren wurden die Filmkritiken von speziellen Filmzeitschriften⁵⁷¹ ausgewählt. Um das Bild abzurunden, wurde für den Bundesstart des Films zusätzlich auf größere regionale Zeitungen⁵⁷², den Bayerischen Rundfunk und weitere, seriöse Online Ressourcen⁵⁷³ zurückgegriffen, um ein differenziertes Meinungsbild zu erhalten. Insgesamt wurden 43 deutschsprachige Filmkritiken und vier explizite Filmmusikkritiken

569 Folgende Tageszeitungen wurden ausgewählt: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), Süddeutsche Zeitung (SZ), Die Welt / Welt am Sonntag, Frankfurter Rundschau (FR) und taz – Die Tageszeitung.

570 Folgende Wochenmagazine wurden ausgewählt: Der Spiegel und Spiegel Online, Stern, Bunte, und Focus – Das Magazin.

571 Folgende Filmzeitschriften wurden ausgewählt: film-dienst, epd film, filmzeitschrift.de – Zeitschrift für Film und andere Künste, Filmecho, Blickpunkt:Film und kinofenster.

572 Folgende regionale Tageszeitungen wurden ausgewählt: Berliner Zeitung, Echo-Online (gemeinsame Internetausgabe sechs regionaler Tageszeitungen aus dem Raum Südhessen), Hamburger Abendblatt, Kölner Stadtanzeiger, Frankfurter Neue Presse, Nürnberger Zeitung, Nürnberger Nachrichten, Rhein Zeitung, Schwäbisches Tagblatt, Stuttgarter Nachrichten, Stuttgarter Zeitung, Tagesspiegel und Tagesspiegel Online. Diese Zeitungen sind zufällig bzw. nach ihrer Erreichbarkeit ausgewählt worden. Die Recherche hat gezeigt, dass viele Rezensenten ihre Texte an mehrere Zeitungen verkaufen und sich daher Rezensionen wiederholten bzw. nur mit geringfügigen Änderungen in einer anderen Zeitung wiederabgedruckt wurden. Hier wurde versucht, jeweils den ausführlichsten bzw. den zuerst erschienenen Text zu finden.

573 Folgende Online Magazine wurden ausgewählt: KlassikAkzente, Neue Musikzeitung, Filmmusik2000.

ausgewertet. Des Weiteren wurden 36 Filmkritiken aus den USA mit dem Ziel untersucht, ob der Film hier anders bewertet wurde oder nicht.

3.4.4.1.1. Filmkritik in Deutschland

Die deutschsprachigen Filmkritiken über den Film "Taking Sides" sind in drei Zeiträumen erschienen. So publizierte das Wochenmagazin "Der Spiegel" eine Filmbesprechung nach der Weltpremiere in Toronto, Kanada, im September 2001.⁵⁷⁴ Im Februar 2002 wurde der Film auf der Berlinale vorgestellt.⁵⁷⁵ Er lief dort zwar außerhalb des Wettbewerbs, zog aber das Interesse mehrerer Rezensenten auf sich. Der deutschlandweite Start des Films in den Kinos erfolgte dann am 7. März 2002.⁵⁷⁶ Aufgrund dieser zeitlichen Folge ist davon auszugehen, dass die Filmkritiker, die die Filme häufig in Vorpremierungen sehen können, nicht ohne Vorwissen und ggf. mit einem gewissen (Vor-) Urteil den Film zur Kenntnis genommen haben.

Die Filmkritiken geben alle in unterschiedlicher Präzision den Inhalt des Filmes wieder. Auffällig ist, dass die Kritiken zum bundesweiten Kinostart wesentlich kürzer sind als diejenigen, die während der Berlinale erschienen. Es ist zu vermuten, dass erstere im Feuilleton der Tageszeitungen platziert waren und mit dem dort vorhandenen Platz auskommen mussten, während für die Filmkritiken der Berlinale häufig Sonderseiten zur Verfügung standen. Viele Kritiken sind bebildert worden, sie zeigen meistens Szenen aus dem Film mit Harvey Keitel als Major Steve Arnold und Stellan Skarsgård als Wilhelm Furtwängler. Der Film ist sowohl in den großen deutschen Tageszeitungen als auch in den großen wöchentlich erscheinenden Magazinen besprochen worden. Kleinere bzw. regional geprägte Tageszeitungen griffen entweder auf die Kritiken der Pressedienste zurück⁵⁷⁷ oder haben ebenfalls eigene Kritiken in Auftrag gegeben.⁵⁷⁸

574 Widmann, 2001. Auch in der Filmzeitschrift *Blickpunkt:Film* erschien eine kurze Rezension in der Rubrik "Preview" im Herbst 2001, vgl. *TS*, 2001a.

575 Vgl. hierzu die Filmkritiken im Rahmen der Berlinale in der *FAZ* von Sandner, 2002, im *Spiegel Online* von Moles Kaupp, 2002, im *Filmforum* von Noack, 2002, im *Filmecho* von Dockhorn, 2002, im *Tagesspiegel* von Karasek, 2002 und Oloew, 2002 und 2002a und in der *SZ* von Schreiber, 2002. Weiterhin in den zweiwöchentlich erscheinenden Zeitschriften *epd film* von Kanthak, 2002 und *film-dienst* von Gerle, 2002.

576 Vgl. hierzu die Filmkritiken des Bayerischen Rundfunks Online (*Suchsland*, 2002), in der *Berliner Zeitung* (namenlos vom 7.3.2002 und Speicher, 2002), im Magazin "Bunte" (Seitz, 2002), in der *FAZ* (Koch, 2002, Sandern, 2002a und Göckenjan, 2002), in der *FR* (Haybrock), in der *Frankfurter Neuen Presse* (MS, 2002), im *Focus Magazin* (Kniebe, 2002), im *Hamburger Abendblatt* (Söring, 2002 und True, 2002), der Zeitschrift "kinofenster" (Kleber, 2002), im *Kölner Stadtanzeiger* (Desalm, 2002), in *Echo Online* (Breckner, 2002], in den *Nürnberger Nachrichten* (Rauh, 2002) und der *Nürnberger Zeitung* (Dotterweich, 2002), in der *Rhein-Zeitung* (Hübner, 2002 und Claus, 2002), im *Schwäbischen Tagblatt* (Ertle, 2002), im *Spiegel Online* (Müller, 2002), im Magazin "stern" (Schönfeld, 2002), in den *Stuttgarter Nachrichten* (Basgier, 2002) und der *Stuttgarter Zeitung* (Fiedler, 2002), in der *SZ* (Pflaum, 2002, und das Interview mit Harvey Keitel (Kniebe, 2002a)), im *Berliner Tagesspiegel* (kd, 2002), in der *taz* (namenlos vom 7.3.2002 und Schweitzerhof, 2002), in der *Welt* (Brug, 2002) und in der *Welt am Sonntag* (Brüggemann, 2002).

577 So z.B. die "Rhein Zeitung" oder die "Rheinische Post", die beide die Besprechung von Wolfgang Hübner, 2002 von der *Associated Press Germany* nutzten.

578 So z.B. die beiden *Nürnberger Zeitungen*, vgl. *Dotterweich*, 2002 und *Rauh*, 2002.

Bevor auf die Filmkritiken im einzelnen eingegangen wird, sollen hier einige grundsätzliche Anmerkungen vorweg geschickt werden. Wie immer bei Bewertungen ist es unwahrscheinlich, dass Einigkeit besteht. Die Filmkritiken zu "Taking Sides" sind hier keine Ausnahme, die Urteile der Kritiker reichen vom "Verriss der Woche"⁵⁷⁹, "mutlos" [Brug, 2002] und "oberflächlich" [Gerle, 2002] positiver werdend über "sehenswert" [Hübner, 2002] und "eindringlich" [Sandner, 2002], der Beschreibung als "feiner, kleiner Film" [Ertle, 2002], "packendes Kammerspiel" [Breckner, 2002] bzw. "spannende Geschichtsstunde über Anstand und Moral" [Schönfeld, 2002] mit "leider einem etwas didaktischen Touch" [Dotterweich, 2002] bis zu hin zur Charakterisierung als "spannendes, auch emotional bewegendes Polit-Drama" [Claus, 2002] und der Titulation als "Höhepunkt der Berlinale" [Moles Kaupp, 2002].

Im Folgenden sollen zwei ausführliche Filmkritiken exemplarisch wiedergegeben werden, um die Bandbreite zu zeigen, wie unterschiedlich eine Filmkritik an den zu besprechenden Film herangehen kann. Danach werden alle vorhandenen Kritiken themenbezogen ausgewertet.

Zur Weltpremiere in Kanada erschien im Spiegel eine Filmbesprechung von Carlos Widmann [2001], der den Film ein "Lehrstück über Kunst und Moral" nennt. Die sehr lange und ausführliche Rezension, die auch die historischen Fakten und damit die Story des Films darlegt, geht sogar über diesen Rahmen hinaus: Es werden Details genannt, die nicht im Film angesprochen werden,⁵⁸⁰ und Beispiele von anderen deutschen Intellektuellen und Künstlern und deren Verhalten während der NS-Zeit gebracht.⁵⁸¹ Widmann [2001, 230] spricht von einem fulminanten Film, der das "Duell [...] zwischen Sieger und Besiegtem, Kommisskopf und Künstler" darstelle. Die entscheidende Frage über die von Furtwängler angestrebte Trennung von Kunst und Politik beantwortet Widmann [2001, 234] mit einer Gegenfrage: "Aber dürfte seine [Furtwänglers] 'Eroica' nicht verschieden gewirkt haben, je nachdem, ob Pastor Niemöller oder ein SS-Scherge ihr lauschte?" Viel Platz räumt Widmann [2001, 234] in der Besprechung der Darstellung der gegensätzlichen Positionen von Furtwängler und Arnold ein. Er weist auf die diesem Gegensatz zugrunde liegenden unterschiedlichen Kulturen der beiden Protagonisten hin:

"In Arnold wird eher eine Geisteshaltung porträtiert: die aggressive Ignoranz, mit der in Amerika über Kollaboration im Nazi-beherrschten Europa geurteilt wurde."

Als Gegenpol zur Haltung des Amerikaners habe Szabó die Figur des russischen Oberst Dymshitz eingefügt. Auch die anderen Nebenfiguren sorgen dafür, dass der Film kein "verkapptes Zwei-Personen-Stück" mehr ist und befreien ihn "aus der Vergangenheitsfalle" [Widmann, 2001, 234].
Ein Künstlerdrama, das keinen eindeutigen Sieger benenne, stelle auf dem von Mainstreamfilmen

579 Name der Rubrik in der "Welt am Sonntag", in der die Filmkritik von *Brüggemann, 2002* erschien.

580 Wie z.B. die Herkunft von Furtwänglers Narbe am rechten Mundwinkel, die kein Schmiss ist, sondern von einem Unfall im Kindesalter herrührt. Vgl. *Widmann, 2001, 232*.

581 So verweist *Widmann, 2001, 232* auf Leo Blech, Otto Klemperer und Thomas Mann.

aus Hollywood bestimmten Markt "fast eine Provokation" dar [Widmann, 2001, 234]. Über die Kulisse verliert Widmann [2001, 230] nur wenige Worte: Sie beschwöre die Berliner Zeitenwende mit knappen Bildern. Dafür werden die Schauspieler eingehender beurteilt. Harvey Keitel

"liefert brillant die Charakterstudie eines amerikanischen Kulturbanausen, der Furtwängler mit lauerndem Unverständnis umkreist" [Widmann, 2001, 232],

aber auch selbst verwundbar ist: Er erwacht schreiend aus einem Alptraum, der ihn nach dem Anblick der Leichenberge von Bergen-Belsen verfolgt.⁵⁸² Szabó habe für seine Vorliebe, Gesichter in Großaufnahme sprechen zu lassen, die entsprechenden Gesichter gefunden. Auch über die persönliche Beziehung Szabós zu diesem Film und seinem Thema berichtet Widmann [2001, 234]:

"Als Ungar und ehemaliger Ostblock-Untertan sieht István Szabó die Frage der Emigration aus totalitären Ländern anders als mancher westliche Antifaschist."

Szabó halte sich an Themen von europäischem Ernst und sehe Europa als ein lebendiges Museum. "Lauter Verlierer stehen darin herum. Unsere Helden" wird Szabó von Widmann [2001, 234] zitiert.

Ganz anders beurteilt Frank Noack [2002] in dem Online Magazin "filmzeitschrift.de – Zeitschrift für Film und andere Künste" den Film. Noack beginnt seine Rezension mit der Feststellung, dass die eigentlich interessanten Geschichten über die Verstrickungen von Künstlern in die nationalsozialistische Politik diejenigen seien, in denen die Künstler eine "Charakterprobe"⁵⁸³ zu bestehen hatten, obwohl sie weder politisch noch rassistisch verfolgt wurden. Denn gerade hier stelle sich die Frage, "wer wirft schon freiwillig seinen gut bezahlten Job hin, wenn er nicht hinausgedrängt wird?" Der "einäugige König" auf diesem Gebiet sei István Szabó, der sich schon 1981 in "Mephisto" mit diesem Thema auseinandersetzte. Aber ähnlich wie "Mephisto", so vermag auch "Taking Sides" sein Potential nicht richtig auszuschöpfen: Das Problem sei die literarische Vorlage, von der sich Szabó im Falle von "Taking Sides" zu sehr distanziert habe. Im Folgenden gibt Noack die Handlung des Films präzise und kommentierend wieder.⁵⁸⁴ Er spricht als einziger der hier untersuchten Filmkritiken das Problem der Sprache in diesem Film an. Die Komparsen reden in ihrer eigenen Sprache, die Hauptdarsteller jedoch Englisch: "Der Russe Dymshitz redet den Deutschen Furtwängler auf Englisch an, was soll das?"⁵⁸⁵ Bedauernd findet Noack auch die

582 Vgl. *Widmann, 2001, 234*. Darüber hinaus beurteilt Widmann die Leistung folgender Schauspieler: Skarsgård schaffe es, die eigentlich sehr passive Furtwängler-Rolle "überraschend intensiv zum Leben" (*Widmann, 2001, 232*) zu erwecken und Ulrich Tukur gebe den "perfekten Wendehals und Denunzianten" (*Widmann, 2001, 234*).

583 *Noack, 2002*. Die folgenden Zitate stammen alle aus diesem Artikel. Da dieser keine Seitenangaben hat, wird in diesem Absatz auf eine explizite Nennung des Ursprungsorts der folgenden Zitate zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet.

584 So sei die Unterbrechung des Beethoven-Konzerts zu Beginn des Films "nicht gerade originell" (*Noack, 2002*). Und Szabó habe bei dem Versuch, typische Charaktere zu schaffen, "etwas zu tief in die Klischeekiste [gegriffen]. Der alkohol- und kulturliebende Russe auf der einen Seite, auf der anderen Seite der unkultivierte, kaugummikauende Amerikaner". Die Vernehmung der Musiker der Philharmonie werde von einem "running gag" begleitet: alle fragen, ob Emmi Straube die Tochter des großen Patrioten Straube sei.

585 Bzw. in der Synchronisation Deutsch. Hier ergibt sich dann ein anderes Problem: warum sprechen die Amerikaner und Briten untereinander Deutsch, während die Franzosen weiterhin Französisch miteinander reden? Vgl. dazu

Vernachlässigung der Nebenfiguren und dass die Amerikaner zu schlecht wegkommen würden. Harvey Keitel liefere eine "Knallcharge" ab, sein Vorgesetzter sei noch schlimmer. "In Szabós Welt gibt es keine sensiblen Amerikaner, nur Militaristen von der übelsten Sorte," urteilt Noack. Weiterhin ist Noack einer der wenigen Filmkritiker, die einen Bezug zur Gegenwart herstellen: Die Ignoranz der Figuren, inklusive ihrer Selbstgerechtigkeit sei aktuell, da wir in einer "Diktatur der Ahnungslosen" leben würden. Was zähle, sei eine Meinung zu haben, und diese kund zu tun, egal ob man über das Thema Ahnung habe oder nicht. Bezüglich der Vernehmungen Furtwänglers fragt sich Noack, warum uns solche wichtigen Unterhaltungen kalt lassen. Er sieht die Schuld in der Regie: Es werden zu lange zu kleine Menschen in riesigen Räumen gezeigt. Szabó verfare "halbherzig", er mache die Vorlage weder völlig vergessen noch betone er bewusst das Theaterhafte. Die beeindruckenden Trümmerlandschaften der Außenaufnahmen werden zu wenig genutzt und die Farbgebung sei störend. Der Film habe "alle Schwächen einer Medium-Budget-Produktion, er ist weder Spektakel noch ein dichtes Kammerspiel". Insgesamt sei der Film aber empfehlenswert, weil er interessante Fragen aufwerfe, z.B. warum Künstler, die während der NS-Zeit ihrer Arbeit nachgegangen sind, diskreditiert werden, Handwerker, die dasselbe taten, aber nicht. Diese Fragen werden aber nicht beantwortet. So kommt Noack zu dem Schluss, dass "Taking Sides" "einer jener vielversprechenden Filme [ist], die nicht einen Bruchteil ihrer Versprechen einlösen".

Die unbeantworteten Fragen des Films sind in anderen Filmkritiken ebenfalls angesprochen. Allerdings wird diese Tatsache unterschiedlich bewertet. Kanthak [2002] und Suchsland [2002] kommen übereinstimmend mit Noack [2002] zum Schluss, dass Szabó die Zuschauer mit diesen Fragen allein lasse. Dagegen weisen Seitz [2002] und True [2002] übereinstimmend darauf hin, dass der Film vor allem die Frage stelle: "Wie hätte ich mich verhalten?" Diese Lesart bestätigen Harvey Keitel und István Szabó in verschiedenen Interviews.⁵⁸⁶ Und auch Kleber [2002] sieht den Zuschauer in der Pflicht: Dadurch, dass der Film einfache Antworten auf komplexe Fragen verweigere, wird das Publikum zum Schiedsrichter bestellt und müsse sich eine eigene Meinung bilden.⁵⁸⁷

Dies ist ein weiterer Streitpunkt der Kritiker: Kann sich das Publikum eine eigene Meinung bilden oder wird es darin vom Film bzw. seinem Regisseur beeinflusst? Während beispielsweise Pflaum [2002] explizit betont, dass Szabó Furtwängler "weder exkulpieren noch verurteilen" will und sich daher nicht die Position eines Richters anmaßt,⁵⁸⁸ vertreten andere Kritiker eine gegenteilige

Kapitel 3.2.3.4.4.

586 Vgl. das Interview mit Keitel bei *Kniebe, 2002a* bzw. das mit Szabó in *Blickpunkt:Film, 2001*. Vergleichbar sieht dies *Oloew, 2002a*: für ihn ist es vor allem die Frage, "ob unsere Erklärungsmuster ausreichen, um das zu beschreiben, was wir erfahren," die im Film gestellt wird und exemplarisch von Major Arnold beantwortet wird.

587 Ähnlich *Dotterweich, 2002*.

Meinung.⁵⁸⁹ Suchsland [2002] sieht allein schon den Charakter Major Arnolds als Entlastung für Furtwängler an. Nach Müller [2002] "verläßt der Spielleiter früh die neutrale Ecke" während des "zähen Ringens seiner Protagonisten". Es werde, so meint Göckenjan [2002], dem Zuschauer nahe gelegt, mit dem sensiblen Künstler zu sympathisieren und Major Arnold zu verachten. Gerle [2002] sieht gar "suggestive Energien", die Szabó verwendet, um Furtwängler rein zu waschen. Insbesondere der Schluss des Films mit der Originalaufnahme von einem Furtwängler Konzert aus den 1940er Jahren signalisiere auch "dem letzten Zweifler, dass der Musiker ein zu Unrecht Beschuldigter war und einem überehrgeizigen 'Staatsanwalt' zum Opfer gefallen ist" [Gerle, 2002].

In der von Gerle angesprochenen Schlusszene gibt Furtwängler nach einem Konzert NS-Reichsminister Goebbels die Hand und hält in selbiger danach "nachdrücklich" [Moles Kaupp, 2002] sein Taschentuch. Wenn diese Geste in den Filmkritiken angesprochen wird, so besteht fast Einigkeit darüber, dass sie eher für Furtwängler zu deuten sei. True [2002] sieht hierin schlicht und einfach den "Ekel" Furtwänglers vor den Nazis. Fiedler [2002] beschreibt Furtwängler als "fast scheu", er agiere mit skeptischer Distanz, erwidere den Hitlergruß nicht und wirke dabei "hypernervös". Das Filmdokument diene somit der Urteilsbildung des Zuschauers.⁵⁹⁰ Es fasst nach Dotterweich [2002] "wie ein Schlußakkord in ihrer Vieldeutigkeit den Film zusammen." Allein Schweitzerhof [2002] fragt sich, ob aus dieser Geste auf die Rolle Furtwänglers im Faschismus gefolgert werden könne. Schweitzerhof weist explizit darauf hin, wie wichtig, zum Teil sogar entscheidend diese Äußerlichkeiten sowohl für die Politik als auch für die Kultur sind und stellt abschließend die provokative Frage:

"Was würden wir über die Geste mit dem Taschentuch denken, wenn nicht Goebbels, sondern Rita Hayworth Furtwängler die Hand geschüttelt hätte? Der Alte sei ganz schön ins Schwitzen gekommen."

Und Karasek [2002] betont, dass hier

"einmal, ein einziges Mal [...] mit filmischen Mitteln erzählt [wird] und nicht mit filmischen Klischees. [...] ein Bild, vieldeutig, rätselhaft, die Fantasie des Zuschauers einladend, statt sie effektiv niederknuppeln."

Auch der Einsatz der anderen Filmdokumente im Film wird unterschiedlich bewertet. Für Sandner [2002] dienen sie als (neutrales) "Anschauungsmaterial", Ertle [2002] sieht ihre Funktion darin, die Position Arnolds zu stärken. Insbesondere die Dokumentaraufnahmen von der Befreiung des KZ Bergen-Belsen würden "für Brüche in der melodramatischen Glätte" [Müller, 2002] sorgen. Immer

588 Ähnlich die namenlose Filmkritik in der *Berliner Zeitung*, 2002: "Der Regisseur Szabó bleibt selbst neutral." Auch der Kritiker *TS*, 2001a in der Zeitschrift *Blickpunkt:Film* sieht dies so. *Moles Kaupp*, 2002 meint, der Film nenne keinen moralischen Sieger. *Kniebe*, 2002 schreibt, dass Szabó versuche, die Zuschauer nicht zu beeinflussen. Und *Schreiber*, 2002 formuliert "Kein Pardon für Künstler."

589 Neben den nachfolgend im Text aufgeführten Kritiken, sind noch *Basgier*, 2002, *Ertle*, 2002 und *Sandner*, 2002 zu nennen, die eine Stellungnahme Szabós zugunsten Furtwänglers sehen.

590 Vgl. auch *Gerle*, 2002 und *Rauh*, 2002.

wieder wird auch darauf hingewiesen, dass der Film keine Dokumentation dessen sei, was im Rahmen der Entnazifizierung Furtwänglers wirklich passierte, obwohl der Film auf alliierten Protokollen und privaten Notizen Furtwänglers beruhe.⁵⁹¹

Diese hatte Ronald Harwood schon für die Realisation des Bühnenstücks herangezogen, welches als Vorlage für das Drehbuch diente. Daher stellt sich die Frage, wie diese Umsetzung zu bewerten ist. Wie oben schon gezeigt, sieht Noack [2002] ein Problem des Films darin, dass er zu viel Distanz zur literarischen Vorlage hat. Brüggemann [2002] meint, Szabó habe den "Plot nun für das Kino zur Moralkeule aufgeblasen" und Karasek [2002] spricht von wirksamem, aber leeren "Dialog-Gefechtstheater". Auch Haybrock [2002] urteilt, dass man dem Film die theatralische Herkunft anmerkt, da die Dialoge "gelegentlich papieren, ihr Vortrag deklamatorisch" wirken. Der Film sei "nicht einfach abgefilmtes Theater", aber er setze auf die "Theatralik des Abgefilmten", urteilt Basgier [2002] und fährt fort, dass gerade die theatralische Inszenierung das Publikum dazu zwingen, sich auf die Handlung zu konzentrieren.⁵⁹² Schweitzerhof [2002] weist auf einen Verfremdungseffekt hin, der sich durch das Beibehalten der "versierte[n] Mechanik" der Vorlage einstellt: Das Gerede über Kunst und ihren Missbrauch durch "die böse Politik klingt auf einmal seltsam hohl." Einig sind sich die meisten Kritiker, dass die "Kammerspielstruktur" [Schweitzerhof, 2002] beibehalten worden sei bzw. Szabó "das Kammerspiel zum Kammerfilm gewandelt" [Ertle, 2002] habe.⁵⁹³ Die neu eingefügten kleineren Figuren und die Nebenhandlung befreien den Film aus der "Vergangenheitsfalle" [Widmann, 2001].⁵⁹⁴ Insgesamt sei die Umsetzung "beeindruckend" [Moles Kaupp, 2002] zu nennen: Szabó habe einen "opulent ausgestatteten Kinofilm" [Göckenjan, 2002] produziert.

Zu einem solchen gehört natürlich auch die entsprechende Mise en scène. Gerade die zum Drehbuch hinzugefügten Szenen außerhalb des Büros Major Arnolds spalten die Meinungen der Kritiker: Noack [2002] spricht von beeindruckenden Trümmerlandschaften,⁵⁹⁵ die allerdings zu wenig genutzt worden seien. Der Hintergrund komme den zeitgenössischen Dokumentarfilmen und Wochenschau-Berichten "verblüffend" nahe, befindet Fiedler [2002]. Der positiv hervorgehobene Verzicht auf "cineastischen Schnickschnack" [Moles Kaupp, 2002]⁵⁹⁶ wird von anderen Kritikern negativ beurteilt. So z.B. Dotterweich [2002], die die Außenszenen "seltsam steril" und "in ihrer Beliebigkeit völlig überflüssig" nennt.⁵⁹⁷ Kanthak [2002] spricht von billig anmutenden Kulissen.

591 Vgl. z.B. *Claus, 2002, Haybrock, 2002* und *Schönfeld, 2002*.

592 Diese spezielle Art der Umsetzung von Bühnenstück zu Drehbuch wird auch von *Kleber, 2002* begrüßt.

593 Vgl. auch *Hübner, 2002, Müller, 2002, MS, 2002* und *Suchsland, 2002*.

594 Vgl. auch *Pflaum, 2002* und *kd, 2002*.

595 Ähnlich *Desalm, 2002*.

596 Vgl. auch *Widmann, 2001*.

597 Ähnlich *Brug, 2002*.

Die "Brisanz des Stoffes" [Kanthak, 2002] stecke allein in den Worten und in den Gesichtern der Schauspieler.⁵⁹⁸ So gelinge die "Zuspitzung kontroverser moralischer Standpunkte auch durch die Kameraführung, die fast peinigend auf die Gesichter in Großaufnahmen gerichtet ist", konstatiert beispielsweise Sandner [2002]. Einzig Noack [2002] und Basgier [2002] sehen dies anders. Während Ersterer die Großaufnahmen gar nicht wahrnimmt und kritisiert, dass man zu lange kleine Menschen verloren in großen Räumen sehen würde, nennt Basgier [2002] diese Vorliebe Szabós eine "uninspirierte Flucht", die die Schwächen der Inszenierung überspielen soll.

Die Kritiker sind auch nicht über die schauspielerischen Leistungen der Darsteller einer Meinung. Die Bandbreite der Bewertungen kann besonders gut am Beispiel von Harvey Keitel in der Rolle von Major Steve Arnold aufgezeigt werden:⁵⁹⁹ Keitel "modelliert den kleinkarierten Prinzipienreiter zum überdimensionalen Monster mit Gestapo-Allüren" [Müller, 2002]. Er liefere einen "brillanten Major" [Schönfeld, 2002] und stelle ihn "glänzend" [Hübner, 2002] dar. Diese Rolle sei die "konsequente Weiterentwicklung" Keitels [Oloew, 2002], besonders da er "die schrägen Figuren, die neurotischen Außenseiter, stets in befremdlichen Situationen" liebt [Koch, 2002]. Nicht ganz so überschwänglich bewertet Desalm [2002] die Leistung Keitels: Er "macht seine Sache gut", ist die lapidare Aussage. Noack [2002] geht noch einen Schritt weiter und nennt Keitel in seiner Rolle als Major Arnold eine "Knallcharge". Auch Göckenjan [2002] meint, dass Keitel hier "die unpassendste Vorstellung seiner Filmkarriere" abliefern.

Ein weiterer, in vielen Filmkritiken angesprochener Aspekt ist die Thematik des Films und ihr Stellenwert im gesamten Filmschaffen István Szabós. Übereinstimmend einig sind sich alle Kritiker, dass die Thematik "Wie leben Künstler in Diktaturen?" Szabós "Lebensthema" [Schreiber, 2002] sei.⁶⁰⁰ Viele weisen darüber hinaus auf die Biographie Szabós hin, der diese Erfahrungen am eigenen Leib machen musste.⁶⁰¹ So sei Szabó zum "Spezialist[en] für die differenzierte Darstellung doppelbödiger Charaktere geworden, die in politische Verwicklungen geraten" sind [Hübner, 2002].⁶⁰²

598 Vgl. hierzu Claus, 2002, Ertle, 2002 und Sandner, 2002.

599 Bewertungen Keitels finden sich u.a. bei Desalm, 2002, Fiedler, 2002, Göckenjan, 2002, Hübner, 2002, Kanthak, 2002, kd, 2002, Koch, 2002, Müller, 2002, Noack, 2002, Oloew, 2002, Sandner, 2002, Schreiber, 2002, Schweitzerhof, 2002, Schönfeld, 2002 und Widmann, 2001. In folgenden Kritiken wird auf die schauspielerische Leistung Stellan Skarsgårds als Wilhelm Furtwängler Bezug genommen: Desalm, 2002, Fiedler, 2002, Hübner, 2002, Kanthak, 2002, Moles Kaupp, 2002, Müller, 2002, Pflaum, 2002, Sandner, 2002, Schreiber, 2002, Schweitzerhof, 2002, Speicher, 2002, TS, 2001a und Widmann, 2001. Auf die Nebenfiguren wird nur selten verwiesen, neben Widmann, 2001 hebt beispielsweise Kanthak, 2002 die schauspielerischen Qualitäten Armin Rohdes hervor und Hübner, 2002 pauschalisiert, dass alle Nebenfiguren gut geschauspielert seien.

600 Vgl. z.B. Brug, 2002, Claus, 2002, Breckner, 2002, Dockhorn, 2002, Ertle, 2002, Fiedler, 2002, Gerle, 2002, Karasek, 2002, Kniebe, 2002, Moles Kaupp, 2002, Noack, 2002, Schweitzerhof, 2002, Schönfeld, 2002, Söring, 2002, Suchsland, 2002 und TS, 2001a. Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 3.4.3.

601 So z.B. Claus, 2002, Pflaum, 2002, Karasek, 2002, Oloew, 2002a, Seitz, 2002, Speicher, 2002 und Widmann, 2001.

602 Ähnlich Basgier, 2002 und Fiedler, 2002.

In diesem Zusammenhang wird auch auf andere Künstler verwiesen, die sich ähnlich opportunistisch verhalten haben.⁶⁰³ Es wird gefragt, warum gerade das Verhalten von Künstlern so kritisch hinterfragt werde⁶⁰⁴ bzw. ob es unter den Bedingungen eines totalitären Staates "richtig und falsch" [Schreiber, 2002] in dieser Hinsicht überhaupt geben können. Gerle [2002] weist auf eine weitere Nuance hin: Der Film drücke sich um die Frage, inwieweit sich Künstler überhaupt bewusst mit Politik auseinandersetzen wollen und sollen. Dotterweich [2002] führt diesen Gedanken weiter: Der Film zeige, wie eine unpolitische Figur für Propagandazwecke genutzt und so durch passives Verhalten schuldig werden könne.⁶⁰⁵

Solche und ähnliche Anmerkungen zeigen, wie die im Spielfilm behandelte Thematik in der Gegenwart tagespolitische Aktualität erlangen kann.⁶⁰⁶ So vermutet True [2002], dass Major Arnold die Frage, wie er an Stelle Furtwänglers gehandelt hätte, gar nicht erst in den Sinn gekommen sei:

"Er hat den Krieg gewonnen, also ist er im Recht. Ein Gedankengang, der auch aus dem Amerika des Jahres 2002 stammen könnte."

Auch Kleber [2002] weist auf die Relevanz hin, die der Film "Taking Sides" vor allem deswegen habe, weil er daran erinnere, wie Künstler heute in den totalitären oder unterdrückenden Staaten wie China, Nordkorea, Kuba oder dem Iran leben. Vor allem Major Arnold vertrete eine Position, die

"de facto längst die moderne Politik beherrscht: Wer Teil eines Staates ist, der von einem verbrecherischen Regime beherrscht wird, wer dieses nicht stürzen kann und trotzdem im Land bleibt, qualifiziert sich automatisch als potentieller Kollateralschaden. Eine Logik, die auf dieser Ebene abstrakt erscheint, für manchen afghanischen Bauern aber gerade Realität wurde. Die Fragen des Films, erkennt man am Ende, sind aktuell, tödlich aktuell." [Kniebe, 2002]

Gerade bezüglich dieser Aktualität fragt sich der Filmkritiker mit dem Kürzel "kd" im Berliner Tagesspiegel [2002] nach den Verrissen auf der Berlinale:

"Darf man einen Film, der ein Wetterleuchten auslöst an den Rändern des Bewußtseins, überflüssig nennen?"

Als letzter Punkt in dieser Presseschau sollen die Meinungen zur Musik des Films dargelegt werden. In einem Film über einen Dirigenten und Komponisten sollte die Musik nicht nur eine besondere Rolle spielen, sondern auch in den Filmkritiken beachtet werden. Dies ist aber kaum der Fall: Von den 43 untersuchten Filmkritiken äußern sich nur fünf explizit zur Musik im Film.⁶⁰⁷ Und von diesen fünf kommentieren vier fast ausschließlich die Tatsache, dass Daniel Barenboim

603 So weist *Widmann, 2001* auf Leo Blech und Otto Klemperer hin, *Gerle, 2002* auf Leni Riefenstahl und *Noack, 2002* auf Zarah Leander, Hans Moser, Marika Röck und Heinz Rühmann.

604 Vgl. z.B. *Hübner, 2002*, *Noack, 2002* oder *Speicher, 2002*.

605 Ähnlich *Müller, 2002*: Szabó nimmt Furtwängler "als Fallstudie für den Grenzübergang zwischen Opposition und Kollaboration, zwischen stillem Protest und stillschweigender Akzeptanz."

606 Neben den im Text genannten Filmkritikern, sprechen auch *Noack, 2002* und *Rauh, 2002* die Aktualität des Filmes an.

607 *Breckner, 2002*, *Brug, 2002*, *Moles Kaupp, 2002*, *Schreiber, 2002* und *Widmann, 2001*, 232.

"etwas für einen Kapellmeister von Weltruhm wohl Einmaliges getan [hat]: Mit Kopfhörern trat er vor seine Staatskapelle und dirigierte eine alte Furtwängler-Aufnahme von Beethovens Fünfter (Juni 1943) nach – Takt für Takt. Aufgenommen wurde aber digital, mit der Klangfülle, die in einem großen Filmtheater erwartet wird." [Widmann, 2001, 232]

Diese Tatsache wird eher als Anekdote am Rand gesehen. Nur Brug [2002] fragt, warum

"muss in einem Film über einen fiktiven Wilhelm Furtwängler schon zu Anfang dessen musikalische Interpretation nur nachgemacht sein, weil dem Dolby-Surround-Publikum keine alte Tonaufnahme zumutbar ist? [...] Und dabei will Istvan Szabós 'Taking Sides – Der Fall Furtwängler' eben diesen authentisch aufrollen."

Dieser Kritikpunkt werde wohl nur von Musikliebhabern und denjenigen verstanden, die glauben, dass im Kino die Wahrheit gezeigt werde.

Einzig Schreiber [2002] weist auf eine mögliche Funktion der klassischen Musik im Film hin. Er hört Beethovens Symphonie Nr. 5 immer wieder "schicksalhaft" klopfen:

"Sie verkündet den Ingrim, die Wut über die Nazi-Täter, die Entschlossenheit, den Nazi-Opfern Gerechtigkeit wiederfahren [sic!] zu lassen. Kein Pardon für Künstler."

Widmann [2001, 232] deutet die Jazz und Swing Musik als Zeichen der eingetretenen Zeitenwende.

Weitere Filmmusikkritiken findet man bei der expliziten Suche nach dem Soundtrack des Films und diesbezüglichen Besprechungen.⁶⁰⁸ Hier wird auch der Film als solcher kurz angesprochen, aber das Hauptaugenmerk liegt auf der Musik bzw. dem Soundtrack des Films. Im Gegensatz zu den oben genannten Filmkritiken wird die Aufnahme von Barenboim und der Staatskapelle Berlin hier eher als "ungewöhnlicher Interpretationsakt" [KlassikAkzente, 2002] gesehen, der dem Zuhörer einen direkten Vergleich mit der Aufnahme von Furtwängler aus dem Jahr 1943 bietet, die ebenfalls auf der CD enthalten ist.⁶⁰⁹ Die Soundtrack-Kritiken beschäftigen sich mehr mit dem "kruden Stil-Mix" [Rotthaler, 2002] der CD, nämlich der Kombination von Klassik und zeitgenössischer Swing-Musik:

"Ganz im Gegensatz zu diesen Denkmälern abendländischer, europäischer Kultur stehen auf der CD etliche Stücke populärer amerikanischer Musikkultur." [Kirschner, 2002]

So "sitzt der Soundtrack ein wenig zwischen den Stühlen" [Rumpf, 2002]. Diese Erkenntnis lässt Rumpf fragen, wer diesen Soundtrack kaufen solle, da sich Klassik- bzw. Swingliebhaber eher den jeweils entsprechenden CDs zuwenden werden. In KlassikAkzente [2002] wird dieses Problem nicht gesehen, hier wird betont, dass der Soundtrack des Films "mehr als nur eine Zusammenstellung berühmter Archivaufnahmen" und somit "ein Verweis auf ein Kapitel Kulturgeschichte zwischen Identität und Zerstörung, Menschsein und Gewissen" ist. Die offenen

608 Namenlose Kritik in "KlassikAkzente", 2002, Kirschner, 2002, Rotthaler, 2002 und Rumpf, 2002.

609 Vgl. Kirschner, 2002 und Rumpf, 2002.

Fragen des Films lassen sich problemlos und verallgemeinernd auf die Musik übertragen. So fragt Kirschner [2002] abschließend in seiner Besprechung der Filmmusik:

"Wird Musik faschistisch oder stalinistisch, wenn sie im totalitären Raum gespielt wird?
Ist Musik antisemitisch, wenn sie von bekennenden Judenhassern wie Richard Wagner
oder Hans Pfitzner stammt?"

Ein abschließendes Fazit über diese vielfältigen Meinungen und Urteile zu ziehen fällt relativ schwer, da diese im Spektrum von ganz schlecht bis sehr gut erfolgten. Dies zeigt vor allem wie unterschiedlich die Erwartungen der Menschen sind, wenn sie einen Film ansehen, und wie sehr nicht nur die Filmkritiker, sondern auch das normale Publikum von Actionfilmen á la Hollywood beeinflusst sind, so dass Filme mit weniger aktiver Handlung einen schweren Stand auf dem aktuellen Markt haben. "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" zeichnet sich eben nicht dadurch aus, dass viel passiert. Ganz im Gegenteil findet die Spannung in den Dialogen statt, die nicht nur gesehen, sondern auch gehört werden wollen. Erst dann öffnet sich der Film dem Zuschauer und präsentiert seine Interpretationsmöglichkeiten und die Bezüge zur Gegenwart.

3.4.4.1.2. Filmkritik in den USA

In den USA kam der Film "Taking Sides" mit zweijähriger "Verspätung" im Herbst 2003 in die Kinos. Dies ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass es europäische Produktionen an sich schwer haben, in amerikanischen Kinos aufgeführt zu werden, und Filme, die nicht dem Mainstream entsprechen, noch seltener gezeigt werden. Als Grund, warum "Taking Sides" doch gezeigt wurde, nennt Schaefer [2003] die Auszeichnung Ronald Harwoods mit dem Oscar für das beste Drehbuch für den Film "Der Pianist" (Regie Roman Polanski, 2002) im Frühjahr 2003. Im anschließenden Hype wurde nicht nur der ausgezeichnete Film gezeigt, sondern auch andere Werke, die mit diesem Film in engem Kontakt stehen. Vorher lief der Film nur auf einigen Filmfestivals und in verschiedenen Universitäten.⁶¹⁰

Ausgewertet wurden 35 Filmkritiken, die aus der USA-weiten Tagespresse stammen.⁶¹¹ Diese Kritiken wurden zwischen Ende August 2003 und März 2004 publiziert, je nach Premierentermin in

610 Vgl. die Aussage Szabós im Interview mit *Sandner, 2002a* und die Angaben bei *Rickey, 2003*.

611 Folgende Zeitungen und Filmkritiken wurden ausgewertet: New York Times (*Eichler, 2003* und *Holden, 2003*), New York Post (*Lehmann, 2003*), New York Sun (*Bowman, 2003*), Washington Post (*O'Sullivan, 2004*), Philadelphia Inquirer (*Rea, 2004* und *Rickey, 2003*), Chicago Sun-Times (*Ebert, 2003*), Chicago Tribune (*Wilmington, 2003*), Los Angeles Times (*Thomas, 2003*), Seattle Post Intelligencer (*Arnold, 2003*), Seattle Times (*Macdonald, 2003*), Miami Herald (*Barber, 2003*), St. Louis Post (*Barnes, 2003*), Denver Post (*Booth, 2003*), Star Ledger (*Campbell, 2003*), Milwaukee Journal Sentinel (*Doro, 2004*), San Diego Union (*Elliott, 2003*), Telegramm&Gazette (*Keogh, 2004*), Tulsa World (*King, 2004*), Buffalo News (*Kunz, 2004*), San Francisco Chronicle (*LaSalle, 2003*), Detroit Free Press (*Lawson, 2003*), San Jose Mercury News (*Lovell, 2003*), The Oregonian (*Morgan, 2003*), The Boston Globe (*Morris, 2003*), Boston Herald (*Schaefer, 2003*), Contra Costa Times (*Pols, 2003*), News&Record (*Roberts, 2004*), Atlanta Journal-Constitution (*Ruhe, 2004*), Plain Dealer (*Salisbury, 2004*), Sarasota Herald-Tribune (*Schurr, 2003*), Wisconsin State Journal (*Thomas, 2004*), Virginian Pilot (*Vincent, 2003*) und Forward (*Weinreich, 2003*).

den verschiedenen Regionen der USA. Darüber hinaus liegt noch die Rezension aus der Zeitschrift "Variety" vor, die den Film schon im September 2001 nach seiner Weltpremiere in Kanada bespricht.⁶¹²

Insgesamt wird der Film sehr zwiespältig gesehen. Die Urteile der US-amerikanischen Filmkritiker fallen genauso vielfältig aus wie die der deutschen Kollegen. Die Spannweite reicht hier von "disappointment" [Bowman, 2003] über "schematic" [Rea, 2004], "mighty didactic" [Schurr, 2003] und "histrionic" [Barnes, 2003] bis hin zu "potent and timely" [Schaefer, 2003], "powerful, [...] thought provoking" [Salisbury, 2004], "an intellectual exercise" [O'Sullivan, 2004], "enormously compelling and provocative" [Doro, 2004] und "remarkable, challenging" [Thomas, 2003]. Die positiv konnotierten Kritiken überwiegen eindeutig. In vielen Rezensionen wird hervorgehoben, dass es sich nicht um "leichte Kost" im Sinne eines Hollywood Mainstreamfilms, sondern um einen problemorientierten Film handelt.⁶¹³ In diesem Zusammenhang weisen viele Kritiker darauf hin, dass es sich bei diesem Film um eine auf Tatsachen beruhende Geschichte handelt.⁶¹⁴ Einzig Eichler [2003] betont, der Film

"is concerned not so much with documentary accuracy as with recapturing the spirit of a potent historical moment."⁶¹⁵

Die Frage nach der Schuld bzw. Unschuld oder Mitschuld Furtwänglers wird häufig im Sinne der Filmemacher verallgemeinernd gestellt, nämlich bezüglich der grundsätzlichen Möglichkeit, Kunst und Politik zu trennen, und der Verantwortung des einzelnen in der Gesellschaft, in der er lebt.⁶¹⁶ Die Antworten zeigen, wie variationsreich der Film interpretiert werden kann. Während King [2003] von einer Realisierung "in stark blacks and whites, without any taxing shades of gray" spricht, konstatiert Pols [2003],

"the movie has many merits, though, including the way it makes us question what is truly right and wrong in the face of intense, life-threatening pressure."

Einzig Ebert [2003] bemerkt kritisch, dass der Film Antworten auf die von ihm aufgeworfenen Fragen verweigert und nicht eindeutig Stellung bezieht.⁶¹⁷ Genau dieses wird von anderen wiederum begrüßt:⁶¹⁸

"The film's power lies in the way it forces the audience to render its own verdict" [Keogh, 2004].

612 Elley, 2001.

613 Vgl. z.B. Keogh, 2004, King, 2003, Lehmann, 2003, Lawson, 2003, Macdonald, 2003 und Roberts, 2004.

614 Vgl. z.B. Keogh, 2004, Macdonald, 2003, Rea, 2004, Roberts, 2004, Salisbury, 2004 und Schurr, 2003.

615 Die Kritik von Eichler, 2003 ist auch insofern außergewöhnlich, als dass sie die Biographie Furtwänglers vom Film losgelöst darlegt und Furtwänglers Entscheidung nicht zu emigrieren mit der von Thomas Mann vergleicht.

616 Vgl. u.a. Keogh, 2004 und King, 2003. O'Sullivan, 2004 sieht die Strafbarkeit (culpability) als das zentrale Thema des Films.

617 Vgl. auch Lehmann, 2003.

618 Vgl. auch Barber, 2003.

Die Übertragung des konkreten Falles Furtwängler auf eine mehr abstrakte Ebene, nämlich der Frage nach der moralischen Verantwortung von Künstlern in totalitären Systemen, wird ebenfalls diskutiert.⁶¹⁹ Ruhe [2004] erkennt, dass totalitäre Regime "a nasty way of turning everyone into a pawn" haben, aber er fragt sich, ob man 60 Jahre nach dem Geschehen immer noch mit Furtwängler sympathisieren könne. Vincent [2003] geht noch einen Schritt weiter und stellt

"the great questions of guilt of the past century: Are we at fault for the society in which we live? Could we have done more to change that society? Or are we trapped by fate into the existence given us?"

Auch Elley [2001] resümiert, dass der Film "evolves into a commentary on something very different", nämlich wie Künstler "are brutalized by regimes of all colors, and how art and its purveyors are never accorded their due respect." Auffällig ist, dass in vielen Kritiken diese Abstraktion nur bezüglich Deutschlands bzw. der Deutschen, ihrer Vergangenheit und ihr Verhältnis zur (klassischen) Musik gesehen wird.⁶²⁰

Eine Übertragung der im Film diskutierten Probleme auf die Gegenwart und damit die Herstellung von aktuellen Bezügen ist selten. Für King [2003] hört sich die Frage nach der "mysterious philosophical" Trennung von Kunst und Politik heute genauso aktuell an, wie sie es in der Nachkriegszeit in Deutschland war.⁶²¹ Schaefer [2003] weist darauf hin, dass gerade beim heutigen "political climate in which celebrities who speak out are lambasted, the film's issues are particularly relevant." Salisbury [2004] geht noch einen Schritt weiter, indem er das Thema des Films direkt in Bezug zur aktuellen amerikanischen Politik setzt und sich fragt, ob "the American military, then and now, [is able] to respect the arts and culture of a foreign country." Einzig Thomas [2004] spricht einen aktuellen Krisenherd direkt an: Die neue irakische Regierung werde sicherlich viele vergleichbare Fälle zu lösen haben. Im Unterschied zu den – ebenfalls wenigen – deutschen Filmkritiken, die einen thematischen Bezug zur Gegenwart ausgemacht haben, fällt bei den US-amerikanischen Kritiken auf, dass sie eher allgemein gehalten sind und kaum konkrete Bezugspunkte setzen. Das Vorurteil, die USA sei sich selbst meistens genug, denke sehr egozentrisch und schaue selten über die Landesgrenzen hinaus, wird hier bestätigt.

Auch die Bewertung von Harvey Keitels schauspielerischer Leistung bestätigt diesen Eindruck. Die Rolle des Major Arnolds ist die einzige wirklich US-amerikanische Rolle des Films.⁶²² Keitel

619 Vgl. z.B. *Arnold, 2003* und *Vincent, 2003*. Ein Verweis auf andere Künstler und ihr Verhalten in einem totalitären System wird nicht vorgenommen, einzig *Keogh, 2004* verweist auf Leni Riefenstahl.

620 Vgl. z.B. *Roberts, 2004*, die direkt nach dem Wissen der Deutschen bezüglich der Massenvernichtung der Juden fragt, oder *Barber, 2003*, die auf das oft "misunderstood symbiotic attachment of the German people to their musicians" hinweist; etwas allgemeiner formuliert dies *Kunz, 2004*. Die Musik im Film wird darüber hinaus von *Arnold, 2003*, *Barber, 2003*, *Bowman, 2003*, *Campbell, 2003*, *Kunz, 2004* und *Salisbury, 2004* kommentiert.

621 Ähnlich *Lehmann, 2003*.

622 Die Figur des Lt. Wills ist zwar auch ein Amerikaner, aber deutscher Abstammung, und darüber hinaus eine wesentlich kleinere Rolle als die des Majors. Dementsprechend selten wurde sie bzw. ihr Darsteller Moritz Bleibtreu kritisch betrachtet, vgl. z.B. *Bowman, 2003*.

steht quasi stellvertretend für die gesamte Nation als amerikanischer Sieger des Zweiten Weltkriegs. Und als solcher hat er sich entsprechend zu präsentieren, so können die vielen schlechten Urteile zu seiner Rolle interpretiert werden.⁶²³ Denn Major Arnold ist nämlich nicht der typische, weltoffene, loyale, über alle Selbstzweifel erhabene, verständige und kultivierte Militär, wie er von den US-amerikanischen Kritikern gerne gesehen worden wäre. Stattdessen wird hier ein Mann gezeigt, der außerhalb der militärischen Hierarchie steht, von einem dubiosen General einen ebenso dubiosen Auftrag erhält, diesen so zu sagen mit aller Gewalt erfüllen will und sich damit selbst dem Vergleich mit der deutschen Gestapo stellen muss. Dieses Bild passt ganz offensichtlich nicht in die Vorstellung vieler US-amerikanischer Filmkritiker. Nur so ist der krasse Unterschied zwischen den sehr positiven⁶²⁴ und sehr negativen Bewertungen von Keitels schauspielerischer Leistung zu erklären. Gerade der Hinweis auf Keitels frühere Rolle als "Bad Lieutenant" im gleichnamigen Film (Regie Abel Ferrara, 1992) deutet in diese Richtung:⁶²⁵ hier spielt Keitel einen skrupellosen und korrupten Polizisten, der seinen Lebensstil erst aufgrund der Untersuchungen im Fall der Vergewaltigung einer jungen Nonne zu hinterfragen beginnt. Der große Unterschied zwischen diesen beiden Rollen ist, dass Major Arnold im Gegensatz zum "Bad Lieutenant" keine charakterliche Entwicklung durchläuft.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bewertung nicht der schauspielerischen Leistung Keitels, sondern der Rolle Major Arnolds im gesamten Film. Hier wird trotz aller Kritik immer wieder betont, dass Arnold auf richtigen Seite stehe oder es schwer falle, nicht mit ihm und seiner Argumentation zu sympathisieren.⁶²⁶ Den Filmkritikern scheint der Widerspruch nicht aufzufallen oder aber sie nehmen ihn bewusst in Kauf, um so der Rolle Major Arnolds wenigstens etwas Gutes abzugewinnen.

Dagegen wird die schauspielerische Leistung von Stellan Skarsgård wesentlich seltener beurteilt, aber wenn, dann ausschließlich positiv.⁶²⁷ Interessanterweise wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Skarsgård dem echten Furtwängler so gar nicht ähnlich sehe, aber trotzdem die Rolle gut spiele.⁶²⁸ Dieser Aspekt ist in den deutschsprachigen Kritiken kaum zur Sprache gekommen.

623 Vgl. u.a. *Bowman, 2003, Booth, 2003, Elliott, 2003, Ebert, 2003, LaSalle, 2003, Rea, 2004* und *Schurr, 2003*.

624 Vgl. u.a. *Arnold, 2003, Holden, 2003, King, 2003, Lovell, 2003, Morgan, 2003, Ruhe, 2004, Salisbury, 2004* und *Thomas, 2003*.

625 Vgl. u.a. *Booth, 2003, Elliott, 2003* und *Rea, 2004*.

626 Vgl. z.B. *Arnold, 2003, Bowman, 2003, Kunz, 2004* und *Macdonald, 2003*. Auch Szabó berichtet davon, dass in Diskussionen nach Aufführungen des Films in Universitäten die Studierenden und Professoren der Meinung waren, dass sich Major Arnold richtig verhalten und seinen Job getan habe, vgl. *Sandner, 2002a*. Im Gegensatz dazu z.B. *Doro, 2004* und *Pols, 2003*.

627 Vgl. *Arnold, 2003, Barnes, 2003, Ebert, 2003, Holden, 2003, Morgan, 2003, King, 2003, Rea, 2004, Ruhe, 2004, Salisbury, 2004* und *Thomas, 2003*.

628 Vgl. u.a. *Holden, 2003*.

Die Umsetzung des Stückes von der Theaterfassung zum Drehbuch wird von den meisten US-amerikanischen Filmkritikern positiv gesehen, auch wenn man dem Film seine Herkunft durchaus anmerken könne.⁶²⁹ So urteilt z.B. Wilmington [2003], der Film sei ein "magnificent piece of theater-as-cinema" und O'Sullivan [2004] merkt an, dass der Film auch den Titel "Talking Sides" hätte tragen können,

"since the voluble stage play-turned film [...] consists largely of a series of dramatic – but not particularly cinematic – sit-down interviews."

Ronald Harwood habe, so führt O'Sullivan weiter aus, sein Bühnenstück in ein Drehbuch umgeschrieben, ohne den speziellen Anforderungen eines Films genügend Aufmerksamkeit zu schenken. Aber gerade dies unterstütze die Aussage des Films. Lawson [2003] sieht hierin sogar seine besondere Kraft.

Festzustellen ist weiterhin, dass der Regisseur István Szabó in den USA eher unbekannt zu sein scheint. Wenn auf einen seiner vorherigen Filme hingewiesen wird, dann fast ausschließlich auf seinen Oscar-prämierten Film "Mephisto".⁶³⁰ Dementsprechend selten sind Verweise auf Szabós filmschaffendes Lebensthema, nämlich dem Verhalten von Künstlern in totalitären Systemen,⁶³¹ wie z.B. die Anmerkung von Lovell [2003]:

"Szabo's life mission: to give a face to the egoist, the self-deceiver who believed he was serving 'the greater good' by playing God-given talent, even if it meant ignoring government round ups and genocide."

Viel häufiger wird dagegen betont, wie sensibel Szabó speziell für das Thema des Films "Taking Sides" sein müsse, da er selbst in einem kommunistischen Staat gelebt und gearbeitet habe.⁶³²

In diesem Zusammenhang erscheint auch die Bewertung der Filmkritiker bezüglich einer Stellungnahme Szabós aussagekräftig. Aufgrund der oben zitierten und anderer ähnlicher Aussagen ist anzunehmen, dass eine Mehrheit der Filmkritiker davon ausgeht, dass Szabós persönliche Meinung zum Leben und Arbeiten in totalitären Systemen in diesen Film eingeflossen sein könnte. Die Urteile der Filmkritiker, ob der Film Partei ergreift oder nicht, halten sich aber überraschend in der Waage. So betonen z.B. Keogh [2003] und King [2003], dass die Stärke des Films insbesondere darin liegt, dass sich die Zuschauer ihre eigene Meinung bilden müssen und sich – so meint Morris [2003] – selbst "debating with the screen" wiederfinden würden.⁶³³ Dagegen steht z.B. die Meinung

629 Vgl. z.B. Barber, 2003, Holden, 2003, King, 2003, Lawson, 2003, Lehmann, 2003, O'Sullivan, 2004, Schurr, 2003, Thomas, 2003, Thomas, 2004, Vincent, 2003 und Wilmington, 2003.

630 Vgl. z.B. Barnes, 2003, Campbell, 2003, King, 2003, Lovell, 2003, Morris, 2003, Rickey, 2003, Schaefer, 2003, Schurr, 2003 und Vincent, 2003. Seltener wird zusätzlich auf Szabós Filme "Sunshine" (1999), "Hanussen" (1988) oder "Oberst Redl" (1985) verwiesen, vgl. z.B. Lovell, 2003 oder Schaefer, 2003.

631 Vgl. z.B. Barnes, 2003, Lovell, 2003 und Morris, 2003.

632 Vgl. z.B. Schaefer, 2003 und Ebert, 2003.

633 Vgl. zu dieser Meinung auch Arnold, 2003, Barber, 2003, LaSalle, 2003, Lehmann, 2003, Lovell, 2003, Schaefer, 2003, Thomas, 2003 und Vincent, 2003.

von Bowman [2003], der betont, "the whole scenario has been rigged for the great conductor to win."⁶³⁴ Auffällig ist hier, dass mit einer Ausnahme alle Kritiker die Sympathie des Films auf der Seite von Furtwängler sehen und nicht bei Major Arnold.⁶³⁵ Die schon erwähnte kritische Haltung zur Figur Major Arnolds und der damit verbundenen schauspielerischen Leistung von Harvey Keitel tritt auch hier wieder zu Tage, so kommt z.B. Schurr [2003] zu dem Schluss,

"for Keitel to play it [seine Rolle] so crudely over-the-top that audiences have no choice but to sympathize with, well, the alleged Nazi sympathizer."⁶³⁶

Auch das der Spielfilmhandlung nachfolgende zeitgenössische Filmdokument, in dem ein Händedruck Furtwänglers mit Goebbels gezeigt wird, wird – übereinstimmend mit der Meinung der deutschen Filmkritikern – als Grund für eine Parteinahme zugunsten Furtwänglers gesehen.⁶³⁷

Und ebenso wie in den deutschen Filmkritiken wird das gerade erwähnte Filmdokument am Ende der Handlung besonders bewertet. Auf seine exponierte Stellung weist Kunz [2004] hin: "Make sure you catch the newsreel at the end [...] It holds a clue." Diese Äußerung zeigt, wie ungewöhnlich es ist, einen Spielfilm mit einer zeitgenössischen Originalaufnahme zu beenden. Aber einzig Wilmington [2003] sieht hierin eine bewusste Stellungnahme Szabós für Furtwängler. Lovell [2003] dagegen betont, dass diese Geste nicht unbedingt für eine Parteinahme zugunsten Furtwänglers zu interpretieren ist:

"Szabó repeats the gesture in slow motion to sew new seeds of doubt. Or is it to remind us that in times of upheaval such subtle gestures are an affront?"⁶³⁸

Gleichzeitig wird darauf hingewiesen, wie zwiespältig diese Geste zu deuten ist: "[it] could cause some viewers to reevaluate the conclusion to which they've been led" [Lawson, 2003]. Und ebenso wie in den deutschen Filmkritiken findet sich hier eine Stellungnahme, die auf die filmische Aussagekraft dieses Filmausschnitts hinweist:

"There's only one moment of revelation and that comes by way of archival footage, [...] The truth is in Furtwangler's face, a mask of placidness just barely concealing a hint of fear and an ocean of contempt, a desire to remain reserved and a determination not to give offense. The tension is unbearable." [LaSalle, 2003]

Es lässt sich festhalten, dass die deutschen und US-amerikanischen Filmkritiken stark miteinander übereinstimmen. Einzig in der Bewertung der schauspielerischen Leistung von Harvey Keitel und der Bewertung der Rolle Major Arnold unterscheidet sich das Meinungsbild. Hier wird deutlich, dass sich das historische Bild, welches die US-Amerikaner von sich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg haben, von dem der Deutschen unterscheidet. Die US-Amerikaner gehen weniger kritisch

634 Auch *Barnes, 2003, Doro, 2004, Ebert, 2003, Elley, 2003, Kunz, 2004, Lawson, 2003, Pols, 2003, Roberts, 2004, Schurr, 2003* und *Thomas, 2004* sehen eine Parteinahme zugunsten Furtwänglers.

635 Diese Ausnahme ist *Elliott, 2003*. Nicht ganz eindeutig äußert sich *Arnold, 2003*.

636 Dieselbe Meinung haben auch u.a. *Barnes, 2003, Doro, 2004, Ebert, 2003* und *Pols, 2003*.

637 Vgl. u.a. *Ebert, 2003, Elley, 2003, Kunz, 2004* und *Lawson, 2003*. Anderer Meinung ist *Lovell, 2003*.

638 Ähnlich *Ebert, 2003, Lawson, 2003* und *O'Sullivan, 2004*.

mit der Rolle eines negativ gezeichneten Militärs um als die Deutschen. Ein weiterer Unterschied zeigt sich in der Übertragung des Themas des Films auf die Gegenwart: In den US-amerikanischen Filmkritiken wird seltener ein übergreifender Bezug zur aktuellen politischen Lage gesehen als in den deutschen Filmkritiken.

3.4.4.1.3. Filmkritik aus historischer Perspektive

Abschließend soll noch auf eine Besonderheit hingewiesen werden. In der Zeitschrift "American Historical Review" werden seit einigen Jahren Spielfilme besprochen. Schon in der Dezember Ausgabe des Jahres 2001, also nach der Weltpremiere von "Taking Sides" in Kanada und knapp zwei Jahre vor dem offiziellen Kinostart in den USA, wurde hier eine Filmkritik von Catherine Portuges veröffentlicht.

Portuges [2001] nennt den Film "deeply moving and dramatically effective". Nach einer kurzen Einführung ins Thema folgt eine Inhaltsangabe. Nach Portuges werden im Spielfilm, besonders in den einzelnen Vernehmungen, verschiedene Perspektiven bezüglich der Frage eröffnet, ob Furtwängler eher eine Schachfigur des Regimes war oder den Nationalismus mit seiner Musik unterstützt habe, und ob sein fehlgeschlagener Versuch, sich dem Regime offen zu widersetzen, gleichbedeutend mit einer Unterstützung desselben zu sehen ist. Schlussendlich gehe es um "the problem of an individual's responsibility within a totalitarian regime." Szabó stelle diese Fragen, beantworte sie aber nicht, weil die Antwort je nach Perspektive anders ausfalle:

"To the Germans [...] Furtwängler was a demigod; to Arnold, he is rather a duplicitous, cowardly Nazi."

Portuges hebt vor allem die *Mise en scène* hervor, die an die zeitgenössischen Dokumentaraufnahmen der Alliierten erinnere. Die Wahl von "authentic locations" wie beispielsweise dem Treppenhaus des Bodemuseums unterstreichen das Gefühl von "displacement", welches das Leben in Berlin in der direkten Nachkriegszeit beherrscht habe. Auch die damals herrschende Internationalität habe Szabó beachtet, in dem er die einzelnen Rollen mit Schauspielern unterschiedlicher Nationalitäten besetzt habe. Vor allem Harvey Keitel und Stellan Skarsgård würden in ihren Rollen überzeugen. Gerade in den Vernehmungen Furtwänglers entstehe ein

"hypnotically compelling scenario [that] avoids the limitations of circumscribed period drama by examining with great subtlety the colliding moral and ethical positions represented in the conflict between the American officer and his adversary, enabling the viewer to appreciate the contemporary dimensions of that historical moment." [Portuges, 2001]

Die Kameraführung betone die Argumente der einzelnen Parteien: Großaufnahmen zeigen präzise die Mimik der Schauspieler, Weitwinkelaufnahmen stellen die Verbindung zur Außenwelt her. Als Fazit kommt Portuges zu folgendem Schluss:

"The film's singular achievement lies in its presentation of two kinds of human behavior, both claiming higher moral principles. [...] By evoking sympathy and antipathy simultaneously, *Taking Sides* delivers a distinctive form of truth, discovered by the audience through tension and doubt, perplexity and reflection, and by integrating historical understanding with contemporary reality."

Diese Filmkritik ist ein Beispiel für eine differenzierte Sicht auf den Film, die Möglichkeit der unterschiedlichen Bewertung eines Problems wird nicht nur in Betracht gezogen, sondern auch formuliert. Die Lösung auf die vielen Fragen liegt nicht darin, dass sie beantwortet werden, sondern dass dem Zuschauer aufgezeigt wird, wie eine Antwort aussehen könnte.

Einzig die in der Kritik genannten historischen Fakten lassen zu wünschen übrig. Entgegen der Darstellung von Portuges ist Furtwängler nach seiner Entnazifizierung in die USA eingeladen worden. Ihm wurde hierfür ein Visum ausgestellt. Die Konzertreise ist dann aber auf seinen Wunsch hin abgesagt worden, weil er nicht zum Politikum werden wollte. Eine weitere Einladung folgte wenige Jahre später, diese musste Furtwängler aber aus Gesundheitsgründen absagen.⁶³⁹ Solche Fehler sollten in einer "historischen Filmkritik" nicht vorkommen.

3.4.4.2. Sozio-kultureller Kontext

Eine historische Filmanalyse zeichnet sich dadurch aus, dass nicht nur der Film als solcher interpretiert wird, sondern dass auch der historisch-politische Kontext, in dem der Film handelt, untersucht wird. Hier handelt es sich primär um die Jahre direkt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, also der direkten Nachkriegszeit in Deutschland 1945 – 1947. Diese Jahre sind vor allem durch zerstörte Familienverhältnisse, durch den täglichen Überlebenskampf, durch Entwurzelung und Vertreibung und auch durch den beginnenden Wiederaufbau und der Entnazifizierung gekennzeichnet. Gerade die beiden letztgenannten Punkte werden in diesem Film thematisiert.

3.4.4.2.1. Zeitgenössische Perspektive: Die Darstellung der Nachkriegszeit und der Entnazifizierung

Das alltägliche Leben im Nachkriegs-Berlin wird im Allgemeinen durch Mangel und Improvisation charakterisiert. Auch in diesem Film wird diesbezüglich keine Ausnahme gemacht. Allerdings ist diese Frage nicht von handlungstragender Bedeutung, deswegen sind Informationen über den Alltag in der Nachkriegszeit nur auf einer sekundären Ebene vorhanden und aus den Filmbildern heraus zu destillieren.

⁶³⁹ Vgl. die Angaben in Kapitel 3.4.2.3.4.

Ein Beispiel für Information auf einer solchen sekundären Ebene wäre die Kleidung der handelnden Personen. Im ersten Teil des Films fällt auf, wie kalt es im dargestellten Winter in Berlin gewesen sein muss. Die Menschen tragen ihre Wintermäntel auch innerhalb der Gebäude. So rasiert sich Major Arnold beispielsweise in seiner Privatunterkunft mit umgehängtem Mantel [0:08:12ff.]⁶⁴⁰ – ein Zeichen für defekte Heizungen bzw. fehlende Kohle, die wiederum das Provisorium betonen, in dem die Menschen derzeit lebten.

Wie die Menschen zu dieser Zeit ihr Leben organisieren wird nicht gezeigt. Es werden nur einige wenige indirekte Hinweise gegeben. Furtwängler beispielsweise sagt, dass er von "dem Edelmut von Freunden" lebt und kein eigenes Einkommen hat [0:38:10]. Auch der Musiker Helmut Rode scheint noch keine Arbeit gefunden zu haben, da er auf das Angebot Arnolds eingeht, ihm Informationen über Furtwängler zukommen zu lassen und dafür als Reinigungskraft im Büro des Majors arbeiten kann [0:55:58ff.]. Im Wald werden im Hintergrund Menschen gezeigt, die Holz und Pilze sammeln [0:57:44ff.]. Vor allem das Holz zum Heizen war wichtig, da Kohle und anderes Heizmaterial in Berlin nicht ausreichend zur Verfügung stand.

Der Schwarzmarkt ist ein weiterer Hinweis auf die zeitgenössischen Lebensverhältnisse. Emmi Straube geht dorthin, um Schallplatten und ein Grammophon für Major Arnold zu erwerben [0:13:00ff. und 1:07:09ff.]. In diesen Szenen wird die Vielfältigkeit des Angebots präsentiert: Haushaltsgeräte, Porzellan, Steingut, Schallplatten, Bücher, Schnaps, alles mögliche wird versucht zu verkaufen oder in Lebensmittel, warme Kleidung, Heizmaterial oder Zigaretten zu tauschen. Unter einer Brücke hängt eine weitere zeittypische Besonderheit: ein Brett mit Such- und Vermisstenanzeigen.

Der Schwarzmarkt ist die einzige Art "Wirtschaft", die gezeigt wird. Wo, wie und welche Lebensmittel mit welcher "Währung" "gekauft" werden, wird nicht gezeigt. Ebenso wenig werden Lebensmittelkarten als damalige schmale Überlebensgrundlage genannt. Einen Hinweis darauf, dass die Ernährung zu dieser Zeit nicht ausreichte, gibt die Szene, in der Major Arnold Emmi Straube einen Apfel schenkt bzw. quasi im Vorbeigehen in die Hand drückt und in der folgenden Einstellung ihr erfreutes Gesicht gezeigt wird [0:23:36ff.]. Man kann davon ausgehen, dass Äpfel in Berlin im dargestellten Winter 1945 / 46 kaum vorhanden und somit eine seltene Delikatesse waren. Im Gegensatz dazu steht der reich gedeckte Tisch, zu dem Oberst Dymshitz Major Arnold eingeladen hat [1:00:45ff.]. Gerade diese Szene ist ein Zeichen dafür, dass grundsätzlich genügend Lebensmittel für die Angehörigen der Siegermächte vorhanden waren, aber eben nicht für alle Menschen. Für die meisten Städter war "Hamstern" die Überlebensstrategie.

⁶⁴⁰ Auch im neu bezogenen Büro Major Arnolds sind alle Personen auch innerhalb des Gebäudes mit einem Mantel bekleidet. Man erfährt, dass die Heizung defekt ist, aber bald repariert sein soll [0:09:40ff.], ein für diese Jahre vermutlich normaler Zustand, vor allem da Brennstoffe und Heizmaterial fehlen.

Die Trümmer der zerstörten Häuser sind durch den Blick durch die Bürofenster permanent präsent. Sie werden auch in den meisten der Filmsequenzen, die nicht in Major Arnolds Büro spielen, wenigstens im Hintergrund gezeigt. So ist beispielsweise in einer Schwarzmarktszene im Hintergrund der zerstörte Reichstag zu sehen [0:13:00ff.]. Auf dem Weg zu seiner ersten Vernehmung fährt Furtwängler mit der Straßenbahn durch die Straßen Berlins, die von Trümmern gesäumt sind [0:28:29ff.].

Es wird darüber hinaus aber auch der Wille der Menschen wieder ein normales Leben zu führen, also mehr als nur überleben zu wollen, gezeigt. Ein Konzert findet beispielsweise in einer zerstörten Kirche statt, in der die Musiker vor dem beginnenden Regen nur durch eine Plane geschützt sind und die Zuhörer Regenschirme mitgebracht haben [0:45:24ff.]. Auch ein Café findet sich in einem zerstörten Haus [1:00:05ff.].

Dass sich die Stadt im Umbau und Wiederaufbau befindet, zeigen einige andere Szenen des Films: So wird von dem Gebäude, in dem Major Arnold sein Büro beziehen wird, ein Reichsadler demontiert und danach die amerikanische Flagge gehisst [0:08:45ff.].⁶⁴¹ Der Fortschritt des Wiederaufbaus ist durch die Restaurierung einer Reiterstatue in der Vorhalle des Bürogebäudes während des gesamten Films zu beobachten. Zu Beginn des Filmes ist nur eine Art Mausoleum zu sehen, am Ende erstrahlt der Glanz eines prächtigen Reiterstandbildes des "Großen Kurfürsten" Friedrich Wilhelm I., dessen Bild von der Kamera gehalten wird, während die Stimme Major Arnolds im Off zu hören ist, die über den Verlauf der Entnazifizierung und des Weiteren Lebens von Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan berichtet. Diese Kombination von Bild und Ton ist ein deutlicher Hinweis auf die Wiederkehr alter bürgerlicher Werte.⁶⁴²

Eine andere zeittypische Besonderheit zeigt sich in den Szenen im US-Offiziers Club: Das Fraternalisierungsverbot der Militärbehörden wird nicht beachtet. Es ist, wie viele zeitgenössische Biographen berichten, auch kaum möglich gewesen, einen immerwährenden Abstand zur deutschen Bevölkerung einzuhalten.⁶⁴³ Schon allein durch die Beschäftigung deutscher Frauen beispielsweise als Putzfrauen oder Sekretärinnen in den Büros der verschiedenen Militäradministrationen ist ein gegenseitiges Kennenlernen der alliierten Soldaten und der Deutschen selbstverständlich. Dass sich aus dem reinen Arbeitsverhältnis Freundschaften entwickeln, ist nicht weiter verwunderlich.

Zwei Dinge sind an den Szenen, die in der Öffentlichkeit spielen, auffällig: Zum einen werden nur sehr wenige junge, deutsche Männer gezeigt. Dies könnte unter den damaligen Bedingungen durchaus normal gewesen, da viele deutsche Soldaten in Internierungslagern, in Kriegsgefangenschaft oder gefallen waren. Zum anderen werden keine kriegsversehrten oder

641 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 3.2.3.1.2.

642 Vgl. hierzu auch die genaueren Ausführungen in Kapitel 3.2.3.1.6.

643 Vgl. z.B. *Clare, 1990, 68ff.*

behinderten Menschen gezeigt, ebenso wenig wie Obdachlose oder Bettler. Dieses Bild entsprach nicht der damaligen Realität. Ganz im Gegenteil ist anzunehmen, dass es sehr viele verletzte ehemalige Soldaten und auch Zivilisten gegeben haben muss.

Die Internationalität Berlins als Viersektorenstadt in der Nachkriegszeit wird dagegen durch die Besetzung der verschiedenen Rollen im Film sehr gut dargestellt. Jede der vier Nationalitäten ist durch einen Schauspieler vertreten. Die Akzente, mit denen jeweils deutsch gesprochen wird, sind aber nur in der Originalfassung zu hören. Durch die Synchronisierung ins Deutsche ist ein Teil davon verloren gegangen.⁶⁴⁴

Auch die Probleme der aktuellen Politik im besetzten Berlin werden peripher im Spielfilm angesprochen. So fragt Major Arnold Lt. Wills, ob dieser der Meinung sei, dass "die Briten ihren Schatz" – gemeint ist das Hinkelarchiv – mit ihren Verbündeten teilen werden [0:24:13ff.]. Die Zusammenarbeit zwischen den Besatzungsmächten scheint nicht so unproblematisch gewesen zu sein, wie man meinen könnte. So wird auch Furtwänglers Entnazifizierung in Österreich von den alliierten Behörden in Berlin, speziell den US-Amerikanern nicht anerkannt [0:32:19ff.].⁶⁴⁵

Ein anderes großes Thema wird ebenfalls ganz nebenbei angesprochen: die so genannte "Beutekunst" und ihre Rückführung an die ursprünglichen Besitzer. Oberst Dymshitz trifft Major Arnold das erste Mal am Rande einer solcher Konferenz, in der die Alliierten darüber verhandeln und beraten, woher einzelne Kunstwerke stammen. Eine solche Szene wird kurz eingeblendet, bevor Major Arnold (und die Zuschauer) von Lt. Wills darüber aufgeklärt werden, welchen Hintergrund dieses Zusammentreffen hat [0:20:35ff.].⁶⁴⁶

Alles in allem kann gesagt werden, dass Teile des Lebens im Nachkriegsdeutschland durchaus realistisch dargestellt werden. Besonders die *Mise en scène* in den Szenen, die nicht im Büro Major Arnolds spielen, legt dieses durchaus anschaulich dar. Andere Bereiche des Alltags in der direkten Nachkriegszeit werden nur sehr unzureichend bzw. gar nicht dargestellt, obwohl sie damals lebensbestimmend waren, wie z.B. der Mangel an Kohle, das Überleben mit Hilfe von Lebensmittelkarten oder die Bedeutung der "Zigarettenwährung". Gerade für historisch nicht informierte Zuschauer besteht die Gefahr, dass sie ein falsches bzw. unzureichendes Bild von der Lebenssituation der Berliner in der Nachkriegszeit erhalten, weil nur Angestellte der alliierten Besatzungstruppen oder privilegierte Deutsche gezeigt werden, die nicht hungern müssen und in einer nicht zerstörten, sondern voll eingerichteten Wohnung leben. Die wenigen Hinweise auf das problematische Leben in Berlin in den Jahren 1945 bis 1947 werden nur am Rande bzw. im

644 Vgl. dazu Kapitel 3.2.3.4.4.

645 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 3.4.2.3.3.

646 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 3.2.3.2.5.3.

Hintergrund gezeigt. Der Zuschauer muss genau hinschauen, um diese rein visuellen Informationen zu erhalten.

Hier wäre es wünschenswert gewesen, wenn der Spielfilm einige präzisere, offensichtlichere Hinweise bezüglich der Lebensbedingungen in der damaligen Zeit gegeben hätte. Insbesondere das Verhalten von Emmi Straube und Helmut Rode hätte so noch eine weitere Konnotation bekommen können.

Der zweite in diesem Film behandelte zeitgenössische Aspekt ist die Entnazifizierung. Der Film handelt allerdings nicht von der Entnazifizierung selbst, sondern von einer Voruntersuchung im Rahmen der Entnazifizierung zu einem speziellen Fall. Daher wird über das eigentliche, allgemeine Verfahren der Entnazifizierung nichts gesagt. Es fällt schwer von diesem einen speziellen Fall auf andere Fälle zu schließen. Einzig der Hinweis auf die schon erfolgte Entnazifizierung von Herbert von Karajan gibt Auskunft darüber, dass diese Verfahren – vor allem für Prominente – grundsätzlich auch anders ablaufen konnten.⁶⁴⁷

Der Vorgang der Entnazifizierung war von denjenigen Personen abhängig, die mit dem jeweiligen Fall betraut worden sind, nämlich den Mitgliedern der Ausschüsse und Spruchkammern. Dies führte dazu, dass mit unterschiedlichen Maßstäben gemessen wurde, wie zum einen am Beispiel der problemlosen und erfolgreichen Entnazifizierung Karajans gezeigt wird, obwohl er zweifaches Parteimitglied war, und zum anderen durch den Hinweis, dass Furtwängler in Österreich schon entnazifiziert worden war. Im Film werden ausschließlich die Probleme gezeigt, die Furtwängler in der Voruntersuchung zu seinem Entnazifizierungsprozess in Berlin hatte, und die – so legt es der Plot nahe – nur deshalb so groß waren, weil an seiner Person ein Exempel statuiert werden sollte [0:06:28ff.].

Darüber hinaus wird gezeigt, dass sich auch die Alliierten problematischer Methoden bedienten, um für sie hilfreiche Informationen zu erhalten. Die "Verfahrensabsprache", die Major Arnold mit Helmut Rode trifft, war sicherlich nicht im Sinne der Entnazifizierung, aber andererseits wahrscheinlich auch nicht unübliche Praxis. Diese Situation zeigt zweierlei: zum einen, dass die Alliierten auch nur Menschen waren, die auch auf leicht illegale Mittel zurückgriffen, um Fakten geliefert zu bekommen; zum anderen, dass viele Deutsche mit den Alliierten genauso kollaborierten wie mit den Nazis.

Dass die Entnazifizierung im Laufe der Jahre immer mehr zu einem Verfahren wird, in dem vor allem so genannte "Persilscheine" ausgegeben werden, wird in diesem Film nicht angesprochen, da diese Entwicklung schon außerhalb des zeitlichen Rahmens des Spielfilms liegt. Auch die Handlung

647 In Filmminute 0:38:10ff. fragt Furtwängler, warum Karajan schon entnazifiziert worden ist und er nicht.

selbst legt es nicht nahe, dass dieser Aspekt im Plot zur Sprache kommt, da es hier um einen einzigen speziellen Fall geht und nicht um eine größere Anzahl von Entnazifizierungsverfahren.

Insgesamt kann also festgehalten werden, dass das komplexe Thema "Entnazifizierung" in diesem Film nur sehr begrenzt dargestellt wird. Dieser Aspekt der deutschen Nachkriegszeit wird nur sehr oberflächlich bzw. auf diesen einen speziellen Fall ausgerichtet behandelt.

3.4.4.2.2. Bezug zur aktuellen historischen Forschung:⁶⁴⁸ Mitläufertum von Prominenten im Dritten Reich

Bei der Analyse eines Spielfilms als kulturhistorische Quelle darf die historische Perspektive nicht fehlen. Folgt man den Überlegungen Böschs,⁶⁴⁹ so lässt sich feststellen, dass der Spielfilm im Trend der zeitgenössischen historischen Forschung liegt: Der Film spielt in der alten Metropole Berlin, er konzentriert sich auf den Bereich der Elite bzw. der Elitenbildung und auf die Verfolgung der Juden. Auch das von Bösch [2007, 24] ausgemachte "Leitmotiv der Filme", nämlich "die Frage nach der individuellen moralischen Bewährung im Nationalsozialismus", wird hier thematisiert. In diesem speziellen Fall stellt sich die Frage, inwiefern der Spielfilm die Rolle und Bedeutung der Künstlereliten (personifiziert in der Figur Wilhelm Furtwängler) im Dritten Reich der Forschungslage entsprechend darstellt und wie mit dem Phänomen des Mitläufers umgegangen wird. Beide Themen kulminieren in der Frage nach dem Mitläufertum von Prominenten.⁶⁵⁰

Angesiedelt ist dieser Themenkomplex in der Zeitgeschichte, die nach Hans Rothfels als die "Epoche der Mitlebenden und ihre wissenschaftliche Behandlung" verstanden wird [Rothfels, 1953, 2]. Allerdings verliert die Epoche des Nationalsozialismus derzeit durch den "Abschied von der Zeitgenossenschaft" (Norbert Frei) ihre Bedeutung als zentrales Thema der deutschen Zeitgeschichtsforschung. Demgegenüber steht das Bemühen der Erforschung des Nationalsozialismus weiterhin eine exponierte Position zu sichern. Hiervon zeugen neuere Versuche, das Konzept einer "Geschichte des 20. Jahrhunderts" [Sandkühler, 2000, 119] zu etablieren.⁶⁵¹ Daher dominiert das Thema Nationalsozialismus und seine Aufarbeitung durch die Wissenschaften und die Mittel der Kunst trotz schwindender Zeitgenossenschaft nach wie vor die

648 Ein anderer als der hier vorgestellte Bezug zur aktuellen historischen Forschung wäre die Debatte um die Vergangenheitsbewältigung der NS-Zeit, vgl. zu diesem Ansatz die Überlegungen von *Lindeiner-Strásy, 2008* zum Film "Taking Sides", dem gleichnamigen Bühnenstück, dem Roman "Mephisto" von Klaus Mann und dem ebenfalls gleichnamigen Spielfilm "Mephisto" [R: István Szabó, 1981]. Diese Auswahl ließe sich in zwei Richtungen erweitern: entweder durch die Einbeziehung weiterer Filme des Regisseurs Szabó oder weiterer Filme mit derselben Thematik anderer Regisseure.

649 Vgl. *Bösch, 2007, 22ff.*

650 Dieses Interesse hat Szabó (in *Köhler, 2006*) selbst als einen Grund dafür angegeben, warum er den Film gemacht habe.

651 Vgl. *Peter / Schröder, 1994, 15ff., Sandkühler, 2000* und *Frei, 2002.*

bundesdeutsche Erinnerungskultur.⁶⁵² Das öffentliche Interesse an dem instrumentell-kognitiven Handlungsfeld (Wahrheit) und dem politisch-moralischen Handlungsfeld (Gerechtigkeit)⁶⁵³ sowie der damit verbundenen Vergangenheitspolitik⁶⁵⁴ ist ungebrochen.

In diesem Spannungsfeld zwischen "Wahrheit" und "Gerechtigkeit" agiert auch der hier zu interpretierende Spielfilm. Major Arnolds Ziel ist es die "Wahrheit" herauszufinden. Diese "Wahrheit" meint er allerdings schon vor Beginn der Vernehmungen zu kennen: Furtwänglers Verstrickungen in die Machenschaften der Nationalsozialisten. Während der Vernehmungen wird deutlich, dass es diese einfache "Wahrheit" – zumindest im Fall Furtwängler – nicht gibt. Daher ist es auch schwierig, der "Wahrheit" eine "Gerechtigkeit" folgen zu lassen. Regisseur und Drehbuchautor verweigern eine solche "Gerechtigkeit" ausdrücklich: Die erzählte Geschichte endet – untypisch für einen Spielfilm – ohne Lösung des aufgebauten Konflikts. Stattdessen werden die historischen Fakten über den im Film fiktiv dargestellten Fall genannt und ein Filmdokument gezeigt, welches Wilhelm Furtwängler zeigt, wie er nach einem Konzert Goebbels die Hand gibt und danach ein Taschentuch von der einen in die andere Hand wechselt und selbiges "knetet". Die Geste wird in der Literatur zum Film vorwiegend als der Versuch seine Hände zu säubern beschrieben.⁶⁵⁵

Über den Wahrheitsgehalt des Films soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Dies erübrigt sich schon allein deswegen, weil weder der Film noch das dem Film zugrunde liegende Bühnenstück für sich beanspruchen, die Wahrheit darstellen zu wollen. Ziel des Films ist es, am Beispiel der historischen Figur Wilhelm Furtwängler zu zeigen, wie schwer es ist, "die" oder "eine" Wahrheit herauszufinden und dass vieles im Ermessensspielraum des Einzelnen, in der persönlichen Interpretation der bekannten Fakten und im historischen Vorwissen desjenigen liegt, der eine solche Entscheidung treffen soll.

Weitaus interessanter ist die Frage, welches Bild von den verschiedenen "Parteien" vermittelt wird und ob dieses historisch korrekt dargestellt ist oder eher einem der gängigen Klischees entspricht. Ist Emmi Straube, die aus einer angesehenen, bürgerlichen Familie stammt und deren Vater ein ranghoher Offizier war, eine typische Deutsche? Entspricht es dem Bild eines typischen Mitläufers, seine Meinung und sein Verhalten zu ändern, wenn er zu der Erkenntnis gekommen ist, dass das "Ziel" nicht mehr erreicht werden kann, so wie es Emmi Straubes Vater tat, der kurz vor Kriegsende

652 Erinnerungskultur wird in diesem Zusammenhang als der ständig veränderliche Zusammenhang von Kommunikation, Erinnern und Medien verstanden, vgl. *Assmann, 1994, 114f.*

653 Vgl. *Reichel, 1995, 13 – 47.*

654 Vgl. *Frei, 1996.*

655 Vgl. *Theiß, 2003, 303f.* Gerade die deutschen Filmkritiker deuten diese Szene zugunsten Furtwänglers, vgl. *Dotterweich, 2002, Fiedler, 2002, Gerle, 2002, Moles Kaupp, 2002, Rauh, 2002* und *True, 2002*. Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 3.4.4.1.

begriff, dass der Krieg nicht mehr zu gewinnen war und sich deshalb einem Komplott gegen Hitler anschloss?⁶⁵⁶

Kann man Emmi Straube glauben, wenn sie behauptet, dass viele Deutsche (unter ihnen auch Wilhelm Furtwängler) vom Holocaust nichts gewusst haben [1:24:54ff.]? Zieht man die neuere Literatur zu diesem Thema zu Rate, so wird in Schätzungen "von mindestens 20 bis 25 Millionen 'wissenden' Deutschen" [Bajohr / Pohl, 2006, 9] ausgegangen. Diese Zahl wird sich niemals präzise belegen lassen können. In Zeitzeugeninterviews wird allerdings deutlich, dass ein latentes Wissen über die Judenvernichtung in der gesamten Bevölkerung vorhanden war und sehr viele Deutsche über bestimmte einzelne Ereignisse informiert waren.⁶⁵⁷ Mit dem heutigen Kenntnisstand über die Ausmaße des Holocaust und über das Verhalten der Deutschen während der NS-Diktatur bekommt die Frage Major Arnolds, warum denn die Juden gerettet werden mussten, wenn doch niemand etwas gewusst habe [1:25:12], noch mehr Gewicht.

Mit dieser Frage Arnolds scheint mir auch der Forschungsstand über das Mitläufertum in Deutschland während der zwölf Jahre NS-Diktatur richtig zusammengefasst: Keiner will etwas gewusst haben⁶⁵⁸, aber alle haben im Zweifelsfall dem einen oder anderen Verfolgten geholfen. Genaue Einblicke in das alltägliche Verhalten der Deutschen während dieser Zeit versuchen verschiedene Forschungsprojekte zu geben, die sich in Zeitzeugen- oder Generationen übergreifenden Interviews dem Thema nähern.⁶⁵⁹ Hierbei stoßen die Forscher vor allem auf das Phänomen des selektiven Vergessens bzw. einer verlogenen und verdrängten Erinnerung: Problematische Ereignisse in der eigenen Vergangenheit werden ausgeblendet, bestimmte Sachverhalte will man einfach "nicht wahr haben" und verdrängt sie erfolgreich. Ein Beispiel für ein solches Verhalten gibt Emmi Straube: Sie kann sich nicht vorstellen, dass ihr Idol Wilhelm Furtwängler von der Vernichtungsmaschinerie der Nazis gewusst haben könnte [1:24:54ff.].

Um dieses Phänomen erklären zu können, weisen Welzer / Moller / Tschuggnall [2002, 9] auf den Unterschied "zwischen kognitivem Geschichtswissen und emotionalen Vorstellungen über die Vergangenheit", dem Geschichtsbewusstsein, hin. Ersteres beschreibt das Wissen über die Vergangenheit wie es in Schule und Massenmedien vermittelt wird, ein so genanntes

656 Womit der Akt des Widerstandes nicht, wie Major Arnold es Furtwängler vorhält, mit dem Wissen über dem Holocaust zu erklären ist, sondern mit der Überlegung eines Militärs, der versucht zu retten, was noch zu retten ist, in diesem Fall vermutlich eine bessere Ausgangslage für Waffenstillstandsverhandlungen [1:36:29ff.].

657 Vgl. u.a. Meyer, 1997, Benz / Distel, 2001 und Welzer / Moller / Tschuggnall, 2002. Vgl. zu diesem Thema auch die Literatur, die im Verlauf der so genannten "Goldhagen-Debatte" publiziert worden ist (u.a. zusammenfassend Pohl, 1997, und darauf aufbauend aus sozialpsychologischer Sicht Welzer, 2005). Einen Forschungsüberblick gibt Longerich, 2006, 10 – 21.

658 Vgl. hierzu vor allem das Fazit von Longerich, 2006, 313ff.

659 Vgl. u.a. das Forschungsprojekt "Tradierung von Geschichtsbewußtsein" am Psychologischen Institut der Universität Hannover, in dem danach gefragt wird, wie die Erinnerung an die NS-Vergangenheit innerhalb von Familien weitergegeben wird, oder das Projekt "Geschichte und Erinnerung" an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg i.Br., in dem Deutsche befragt werden, die sich für Hitler und die Ziele der NSDAP ausgesprochen haben.

"wissensbasiertes 'Lexikon'", letzteres "ein weiteres, emotional bedeutenderes Referenzsystem für die Interpretation dieser Vergangenheit," [Welzer / Moller / Tschuggnall, 2002, 10] das durch Erzählungen von Zeitgenossen, vor allem aus der Verwandtschaft, geprägt ist. Nach Welzer / Moller / Tschuggnall [2002, 13] ist es eben dieses Geschichtsbewusstsein, das darüber entscheidet, "wie das gelernte Geschichtswissen gedeutet und gebraucht wird." Gerade die Ergebnisse der Projektgruppe um Welzer belegen u.a. die stetige Aktualisierung und damit die ständige Veränderung der Erinnerungen und die selektive Erinnerung des Einzelnen, die bevorzugt das eigene Leiden und das persönliche Engagement in den Vordergrund stellt. Mit dieser Erkenntnis im Hintergrund liegt es jetzt auch an der kulturhistorischen Forschung, die Erinnerung an die NS-Vergangenheit in kollektiven Biographien der Mitläufer festzuhalten, bevor diese ganz durch die Darstellung in den Medien geprägt wird.⁶⁶⁰ Der Schlüssel zum Verständnis des Nationalsozialismus liegt vermutlich in den Biographien der ganz normalen Deutschen, die während der NS-Diktatur ihr Leben fortgesetzt haben und dabei die "Veränderungen" durchaus mitbekommen, aber ignoriert haben.⁶⁶¹

Victoria Barnett hebt in ihrer Untersuchung über die deutschen "Bystanders" ein besonderes Indiz hervor, dass für Mitläufer allgemein geradezu charakteristisch scheint: die Gleichgültigkeit gegenüber dessen, was außerhalb des privaten Lebens passiert.⁶⁶² Diese Gleichgültigkeit verbunden mit einer ausgeprägten Egozentrik scheint vor allem bei der deutschen Künstlerelite vorherrschend gewesen zu sein, die nach 1933 nicht emigrierten und während der NS-Diktatur ihre Karrieren erfolgreich fortgesetzt haben.⁶⁶³

Gerade Furtwängler ist für diese Art des Umgangs mit der NS-Zeit ein gutes Beispiel, obwohl er erwiesenermaßen einigen jüdischen Musikern das Leben gerettet hat. Denn vermutlich war es gerade diese gewisse Gleichgültigkeit, die es Furtwängler ermöglichte, sowohl Verfolgten zu helfen als auch weiterhin seine vermeintlich apolitische Haltung beizubehalten, indem er von sich behauptete, Kunst und Politik immer sorgsam voneinander getrennt gehalten zu haben.

660 *Sandkühler, 2000, 122ff.* nennt noch im Jahr 2000 als ein Desiderat der Zeitgeschichtsforschung das Fehlen von kollektiven Täterbiographien. Diese Forschungslücke wird derzeit geschlossen, vgl. z.B. die verschiedenen Aufsätze in *Paul, 2002*, die jeweils eine andere Tätergruppe untersuchen. Die "Täterzentriertheit" ist derzeit noch typisch für die deutsche Zeitgeschichte, der Blick der Forschung hat sich noch nicht auf die Mitläufer ausgeweitet.

661 Teilaspekte, ob es sich beim NS um eine Konsensdiktatur gehandelt hat, werden bei *Gellately, 2002* und *Aly, 2005* behandelt.

662 Vgl. *Barnett, 2000, 117ff.*

663 Vgl. z.B. *Rathkolb, 1991* über Richard Strauss (179 – 193) und Herbert von Karajan (203 – 220), es werden weiterhin neben anderen die Fälle der Dirigenten Karl Böhm (99ff.), Hans Knappertsbusch und Clemens Krauss (106ff.) sowie der Schauspieler bzw. Intendanten Gustaf Gründgens (135ff.), Heinz Hilpert (146ff.) und Walter Bruno Iltz (162ff.) dargelegt. Weiterhin vgl. den Aufsatz von Jens Malte Fischer über Hans Pfitzner [in *Kater / Riehmüller, 2004, 75 – 89*] und die den gesamten Aufsatzband einleitenden Anmerkungen Michael Katers zu seinen Forschungen über Carl Orff [in *Kater / Riehmüller, 2004, 12f.*].

Die Einbeziehung der aktuellen Forschung bezüglich der Frage des Verhaltens der Deutschen während des Dritten Reiches und des Mitläufertums in die Filminterpretation hat gezeigt, dass die im Spielfilm dargestellten Deutschen jeweils eine typische Rolle repräsentieren: So stellt Rode den typischen "Wendehals" dar, der egoistisch die vermeintlich jeweils beste Position wählt, während Emmi Straube als Beispiel für eine "gute" Deutsche gelten kann: Ihr Vater war an einen Komplott gegen Hitler beteiligt, sie selbst hat deswegen einige Zeit in einem Konzentrationslager verbracht. Sie ist auch diejenige in der Personenkonstellation des Films, die offen und entschuldigend die immer noch gängige Meinung ausspricht, dass nicht alle Deutsche von der Massenvernichtung der Juden gewusst haben, aber keine Antwort auf Major Arnolds Frage weiß, warum denn dann überhaupt Juden gerettet werden mussten bzw. warum viele meinten, Juden retten zu müssen und dies auch getan haben [1:25:12ff.].

Die aktuelle Forschung hat gezeigt, dass eine solche Haltung geradezu typisch für den normalen Deutschen gewesen sein muss. Auch Wilhelm Furtwänglers Verhalten ist ein solches Beispiel. Durch seine elitäre Erziehung und seine Egozentrik wird ihm selbst kaum aufgefallen sein, dass er sich quasi in einer eigenen, abgeschlossenen Welt bewegt, die nicht mit den Realitäten übereinstimmt. Dass er aber zumindest eine Ahnung von dem gehabt haben muss, was außerhalb "seiner Welt" vorstatten ging, belegt sein Verhalten gegenüber Verfolgten, denen er geholfen hat. So gesehen kann auch Furtwängler als ein typischer Mitläufer gesehen werden.

3.4.5. Filmhistorischer Kontext

In der Untersuchung des filmhistorischen Kontextes wird der Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" im Folgenden zunächst einem Genre zugeordnet. Im zweiten Teil dieses Kapitels wird den filmischen Traditionslinien, in denen der Film steht, nachgegangen.

3.4.5.1. Genrezuordnung

In den populären TV-Programmzeitschriften und vergleichbaren Filmzeitschriften bzw. Onlinedatenbanken wird das Genre dieses Films im Allgemeinen als "Drama" angegeben.⁶⁶⁴ Dieses Filmgenre wird in der Literatur aber nicht aufgeführt und damit auch nicht definiert.⁶⁶⁵ Das

664 Vgl. u.a. die Angaben auf den Webseiten der TV-Programmzeitschriften Prisma (http://www.prisma-online.de/tv/film.html?mid=2001_taking_sides_der_fall_furtwaengler), TV Spielfilm (http://www.tvspielfilm.de/filmlexikon/?type=filmdetail&film_id=458917) und TV Movie (http://www.tvmovie.de/Detailansicht_Kinofilm.83.0.html?&detail=1521796). Vgl. ebenfalls u.a. die Onlinedatenbanken IMDB (<http://german.imdb.com/title/tt0260414/>) und "Filme von A bis Z" (<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?sucheNach=titel&wert=516250>).

665 Vgl. u.a. die Liste der zehn wichtigsten Genre bei *Faulstich, 2002, 30ff.* Es werden folgende Genres aufgeführt: Western, Kriminalfilm, Melodrama, Science-Fiction Film, Abenteuerfilm, Horrorfilm, Thriller, Komödie, Musikfilm und der Erotikfilm.

Filmgenre "Drama" ist trotzdem ein durchaus weit verbreitetes Genre. Es findet sich in den Genrespezifizierungen z.B. von TV-Programmzeitschriften häufig. Hierbei ist allerdings auffällig wie unterschiedlich die Filme sind, die unter diesem Genrebegriff zusammengefasst werden.⁶⁶⁶

Das Filmgenre "Drama" ist vom klassischen griechischen Drama herzuleiten. Es konzentriert sich daher auf Charakterstudien und Handlungen, die nicht von Action geprägt sind, sondern eher ernste Thematiken zur Sprache bringen. Die Figuren werden im Gegensatz zu Actionfilmen präzise gezeichnet. Häufig wird ein tagespolitisch aktuelles Problem thematisiert und auf einer persönlichen Ebene (ggf. kontrovers) diskutiert. Es werden Lösungen gesucht und – meistens – auch gefunden. Die Darstellungen von besonderen Lebenssituationen sind ebenfalls Thema des Dramas. Das Genre Drama lässt sich in viele Subgenres unterteilen, die dem Medienkonsumenten im Allgemeinen geläufiger sind: Melodrama, Jugenddrama etc. Auch die Grenzen zum Historienfilm, Thriller oder Monumentalfilm sind je nach Gestaltung der erzählten Geschichte oft fließend.

Der Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" kann durchaus als Drama bezeichnet werden. Die grundlegenden Merkmale wie ernste Thematik und präzise Zeichnung der Charaktere sind in jedem Fall erfüllt, wie die vorangegangene Filmanalyse gezeigt hat. Aber eine solche Eingliederung scheint doch sehr oberflächlich zu sein, vor allem im Hinblick auf die zahllosen schon lange existierenden Subgenres.

Das Justizdrama ist eines von vielen Subgenres des Dramas.⁶⁶⁷ In den Filmen dieses Genres wird die juristische Auseinandersetzung mit einem zuvor begangenen (möglichen) Verbrechen und die Urteilsfindung filmisch dargestellt. Es werden Menschen vorgestellt, die für ihr eigenes Handeln verantwortlich sind und nicht nur mit dem Schicksal hadern. Die dramatische Form der Tragödie ist hier eine von mehreren Möglichkeiten der konkreten Ausgestaltung. Dieses Genre wird auch "Gerichtsfilm" oder – auf Englisch – "court room drama" genannt. In Deutschland ist dieses Genre eher selten anzutreffen, da es hier Schwierigkeiten gibt, den Gerichtsfilm gegenüber anderen verwandten Genres abzugrenzen. Gründe hierfür liegen u.a. in der – im Verhältnis zum US-amerikanischen Strafprozess – "ungleich geringeren 'dramatischen' Ergiebigkeit des deutschen Strafprozesses"⁶⁶⁸ [Drexler, 1999, 388].

666 So listet z.B. die IMDB folgende doch sehr unterschiedliche Filme als die Top Ten Dramen auf: The Godfather (R.: Francis Ford Coppola, 1972), The Shawshank Redemption (deutscher Titel: "Die Verurteilten", R.: Frank Darabont, 1994), The Godfather: Part II (R.: Francis Ford Coppola, 1974), Shichinin no samurai (deutscher Titel: "Die sieben Samurai", R.: Akira Kurosawa, 1954), Pulp Fiction (R.: Quentin Tarantino, 1994), Casablanca (R.: Michael Curtiz, 1942), Schindler's List (R.: Steven Spielberg, 1993), One Flew Over the Cuckoo's Nest (R.: Milos Forman, 1975), 12 Angry Men (R.: Sidney Lumet, 1957) und Sanshō dayū (deutscher Titel: "Sansho Dayu – Ein Leben ohne Freiheit", R.: Kenji Mizoguchi, 1954), vgl. <http://www.imdb.com/Sections/Genres/Drama/>.

667 Vgl. Kuzina, 2000, 13. Kuzina, 2000, 71ff. untersucht hier auch die Subgenres des Genres "Gerichtsfilm".

668 Zu den Unterschieden zwischen dem deutschen und dem amerikanischen Prozesstypen vgl. Machura, 1998, 2 und Loewy, 2003, 141ff.

Die Charakterisierung des Films "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" als Justizdrama oder Gerichtsfilm ist in einigen Filmkritiken vorgenommen worden.⁶⁶⁹ Um diese Genreeinordnung überprüfen zu können, sollen im Folgenden das Genre "Gerichtsfilm" definiert und seine Besonderheiten und Merkmale vorgestellt werden, bevor danach darüber entschieden wird, ob diese Spezifikation zutreffend ist oder nicht.

Drexler [1999, 388] definiert den deutschen Gerichtsfilm folgendermaßen:

Ein "Spielfilm, in dem ein Verbrechen nicht unter primär kriminalistischen, sondern unter strafrechtlichen Gesichtspunkten thematisiert wird, mithin der Strafprozeß selbst als zentrales Element der Konfliktkonstruktion und Konfliktlösung fungiert. Der Schwerpunkt wird demnach auf der juristischen Problematik und dem Strafverfahren des Gesamtprozesses liegen, wobei die Gerichtsszene, anders als im US-amerikanischen *courtroom drama*, nicht notwendig eine zentrale Funktion hat."

Dies sieht Kuzina [1999, 453] im Hinblick auf amerikanische Versionen dieses Genres völlig anders: Ein Gerichtsfilm definiert sich seiner Ansicht nach dadurch, dass

"die Filmdramatik primär aus Gerichtsszenen erwächst, die den systembedingten Gegensatz zwischen Ankläger und Verteidiger deutlich erkennen lassen. Dreh- und Angelpunkt der Filmdramatik ist in diesen Fällen das Strafverfahrenssystem der widerstreitenden Parteien, die jeweils einen diametralen Standpunkt vertreten und die Wahrheit für sich beanspruchen."

Das Genre "Gerichtsfilm" ist in den USA sehr lebendig, viele Filme lassen sich eindeutig diesem Genre zu ordnen.⁶⁷⁰ Diese anhaltende Popularität sieht Drexler [1999, 388 (Hervorhebungen im Original)]

"in der rechtskulturellen Bedeutung und in der Verfahrensspezifik des US-amerikanischen Strafprozesses begründet. Das *trial by jury* gehört wie die Verfassung, das Schulgebet, das Flaggenzeremoniell und die Inauguration des Präsidenten zum Kernbestand der US-amerikanischen *civil religion* und des nationalen Selbstverständnisses.⁶⁷¹ Die 'dramatischen' Elemente des *jury*-Verfahrens – vor allem die durch das adversarische Prinzip des Prozeßrechts bedingte Verfahrensspezifik (aggressives Kreuzverhör, Zeugenvernehmung, Beweisaufnahme, Schlagabtausch zwischen den Vertretern von *prosecution* und *defense*) – erklären die Attraktivität, die der US-amerikanische Strafprozeß für Literatur, Filmemacher, Journalisten und neuerdings für das Fernsehen (*Court TV*) besitzt."

Gerade die Verfilmung von realen und fiktionalen Strafverfahren ist nach Kuzina [1999, 470] ein uramerikanisches Phänomen, weil die Menschen dort daran gewöhnt seien, Prozessübertragungen und -verfilmungen zu ihrem Amüsement zu konsumieren. Kuzina sieht zwei grundlegende Varianten des US-amerikanischen Gerichtsfilms: zum einen die authentischen ("true crime") und

669 Vgl. *Basgier, 2002, Berliner Zeitung, 2002, Schaefer, 2003, Schweitzerhof, 2002 und TS, 2002.*

670 Nach *Kuzina, 1999, 451* werden aber auch in den USA viele Gerichtsfilme irrtümlich dem Genre Kriminalfilm oder dem Genre Literaturverfilmungen zugeordnet. *Laster, 2000* hat eine Bibliographie mit 190 Titeln für Court Room Dramas erstellt.

671 *Clover, 1998, 264ff.* weist darauf hin, dass die Existenz der Jury selbst nie hinterfragt wird. Interessanterweise werde die Jury aber nur sehr selten gezeigt, eine der wenigen Ausnahme ist der Film "12 Angry Men" (Dt. Titel "Die zwölf Geschworenen", R.: Sidney Lumet, 1957).

zum anderen die problem-orientierten Filme ("social issue").⁶⁷² Loewy [2003, 142] weist darauf hin, dass das Geschehen im Gerichtssaal meistens als "soziales" Drama inszeniert werde, welches in die "fiktionale" Wirklichkeit des Gerichtsfilms umgewandelt werden müsse. Hierbei müssen zwei Standards beachtet werden: die rechtlichen der Realität und die der narrativen Logik in der Fiktion.

Als Motive und Strukturelemente des Gerichtsfilms nennt Drexler [1999, 396] die

"Erzeugung von Spannung durch widersprüchliche Zeugenaussagen und Gutachteräußerungen, die verzögerte Ankunft eines Entlastungszeugen, die Verwendung der Parallelmontage zur Erhöhung der Spannung und der psychologischen Vertiefung und der Erklärung von Handlungsmotiven, die dramatische Wende im Prozeßverlauf durch das Erscheinen eines Zeugen, das offene Ende des Prozesses mit seinen 'justizkritischen' Elementen [...]."

Dagegen sieht er einen Film, der mit dem Urteilsspruch endet und damit kein offenes Ende hat, nicht in dieser Kontinuität, sondern als Bruch mit den Darstellungskonventionen.⁶⁷³ Als bedeutsam weist Kuzina [1999, 469] die Authentizitätsattribute eines Gerichtsfilms aus, die die Verarbeitung eines realen Falles mit sich bringt oder aber durch z.B. der Verwendung tatsächlich vorkommender Personennamen und Ortsangaben vorgetäuscht werden können. Bei "spielfilmähnliche[n] Dramatisierungen von Rechtsfällen" darf der Realitätsgehalt dagegen nicht sehr hoch angesetzt werden, da sich schon allein durch die Auswahl der Schauspieler, durch Kameraperspektive, Beleuchtung, musikalische Untermalung etc. eine Verzerrung der Realität ergebe.

Clover⁶⁷⁴ betont vor allem die Rolle des Zuschauers beim "court room drama". Sie unterscheidet hier zwei Situationen: zum einen diejenigen Filme, in denen das Publikum mehr weiß als die Jury, und zum anderen Filme, die entweder keine Lösung bieten oder in denen am Ende ein Urteil gefällt wird. Das Publikum werde vor allem durch die Kameraführung angesprochen, durch sie kann es mit der Jury gleichgesetzt werden.

Typisch für einen Gerichtsfilm ist vor allem der zweigliedrige Aufbau. Neben dem offiziellen Verfahren, also dem Plot, gibt es ein inoffizielles Thema des Films:

"In the overwhelming majority of trial movies, from the beginning of cinema, the unofficial trail turns on an aspect of the legal system. Is the system fair across various social differences – class, race, and gender? Can it be corrupted? Does money buy people off? Are lawyers human? Should the death penalty exist? Can the system really get at the

672 Vgl. Kuzina, 1999, 451 – 452. "True crime" Filme sind eng mit dem Dokumentarspiel (Doku-Drama) verwandt. Viele "True crime" Filme sind auch eher als Kriminalfilme zu definieren, da sie nur kurze Gerichtsszenen haben, vgl. Kuzina, 1999, 451. Beide Varianten haben nach Kuzina ihre Existenz vor allem dem Fernsehen zu verdanken haben, da Fernsehfilme dazu prädestiniert seien auch Probleme abseits des Mainstreams aufzugreifen. Loewy, 2003, 143 hat für seine Studie über die Verarbeitung des Holocaust in Gerichtsfilmen festgestellt, dass die Filme auch einer Reihe anderer Genres zugeordnet werden könnten und sie sich nur in einem Punkt sehr ähneln, nämlich der Art und Weise wie die Gerichtssituation visualisiert wird.

673 Vgl. Drexler, 1999, 398 und Loewy, 2003, 140. Vgl. auch Machura / Ulbrich, 2002, 3 – 4, die am Beispiel des Films "Witness for the Prosecution" (deutscher Titel: "Zeugin der Anklage", R.: Billy Wilder, 1957) die Merkmale eines Gerichtsfilms aufzeigen.

674 Vgl. Clover, 1998, 257ff. und 263f.

truth? Can it distinguish between technical justice and real justice? Does it convict innocent people? Does it too often acquit the guilty?" [Clover, 1998, 264]

Gerichtsfilme sind in dieser Hinsicht immer auch soziale Dramen: Es findet eine Begegnung zwischen Individuen und der Gesellschaft – vertreten durch die Judikative – statt, da die "Antagonisten im Gerichtssaal zugleich Repräsentanten der Gesellschaft" [Loewy, 2003, 143] sind.

Die ausführliche Definition des Genres "Gerichtsfilm" hat gezeigt, dass "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" in vielen Punkten als typisches Justizdrama gesehen werden kann. Es steht in der Tradition der amerikanischen "court room dramas", wobei der Schwerpunkt nicht in einer wirklichen Gerichtsszene, sondern in der vorbereitenden Untersuchung zu einem Prozess liegt. Diese Voruntersuchung hat aber die Dramatik einer "richtigen" Verhandlung. Auch das von Loewy [2003, 143] erwähnte sich immer gleichende Setting eines Gerichtsfilms findet sich hier wieder: Furtwängler und die anderen Musiker sitzen Major Arnold gegenüber, zu ihrer rechten sitzt ein weiterer "Gerichtsbeamter" – Lt. Wills. In der Sprache des Gerichtsfilms wären die Musiker als Zeugen zu sehen, die Nebenschauplätze außerhalb des Büros des Majors dienen der Sammlung von Beweisen. Auch die von Drexler genannten typischen Strukturelemente eines Gerichtsfilms finden sich im diesem Spielfilm wieder: widersprüchliche Zeugenaussagen,⁶⁷⁵ die Suche nach Entlastungszeugen⁶⁷⁶ und das gewissermaßen offene Ende bzw. ausbleibende Urteil.⁶⁷⁷ Die von Kuzina erwähnten Authentizitätsattribute wie bekannte Namen und der Verweis auf "eine wahre Geschichte" sind in diesem Film ebenso vorhanden wie die Notwendigkeit genau diesen vermeintlichen Fakten einer kritischen Prüfung zu unterziehen und damit herauszuarbeiten, wie hoch der Realitätsgehalt wirklich angesetzt werden darf.⁶⁷⁸

Insbesondere das Nichtvorhandensein einer Jury spielt im Film "Taking Sides" eine besondere Rolle. Schon allein durch den Titel werden die Zuschauer in die Position eines Geschworenen gebracht: Sie sollen zu dem hier präsentierten Fall Stellung beziehen, sich ein Urteil bilden. Durch die vielen Großaufnahmen wird jeder einzelne Zuschauer sehr nah an das Geschehen heran geführt. Die Kamera zeigt das Büro des Majors vornehmlich aus einer immer wiederkehrenden Perspektive (nämlich von der Mitte des Raumes aus auf die Fensterfront blickend), so dass man fast meinen

675 Z.B. sagt Rode aus, dass Furtwängler ein Geburtstagstelegramm an Hitler geschrieben habe [0:56:55ff.], dieses verneint Furtwängler vehement [1:12:39ff.].

676 Vgl. Filmminute 1:00:05ff.: hier trifft sich Lt. Wills mit einigen Musikern der Berliner Philharmonie, um die Suche nach Entlastungszeugen für Furtwängler zu organisieren.

677 Die eigentliche Filmhandlung endet mit dem Telefonat Major Arnolds mit seinem Auftraggeber General Wallace, in dem Arnold diesem mitteilt, dass er Furtwängler zumindest das Leben schwer machen könne und er einen Journalisten kennen würde, der schreibe, was man ihm sage [1:38:30ff.]. Danach werden die historischen Fakten über Furtwänglers weiteres Leben berichtet. Aus dem Off ist die Stimme Major Arnolds zu hören, so dass es dem nicht-informierten Zuschauer erscheinen muss, als habe Arnold diesen Prozess und die nachfolgenden Ereignisse nicht nur miterlebt, sondern an ihnen auch partizipiert. Trotzdem hat der Film insofern ein offenes Ende, als dass der Zuschauer explizit dazu aufgerufen wird, sich selbst eine Meinung zu bilden.

678 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 3.4.2.

könnte, am anderen Ende des Raumes sei die Bank der Geschworenen, aus deren Blickwinkel die Vernehmungen gezeigt werden.

Als letztes Kriterium eines Gerichtsfilms soll noch die doppelte Thematik angesprochen werden. Auch hier zeigt sich eine Übereinstimmung: Die Geschichte des Films behandelt die Vorbereitungen für das Entnazifizierungsverfahren von Wilhelm Furtwängler nach dem Zweiten Weltkrieg. Das "inoffizielle Thema" aber weist weit darüber hinaus: Es wird die Frage nach dem Verhalten von Künstlern in Diktaturen gestellt und nach der Definition von "Kultur". Auch der Aspekt der Nutzung von illegitimen Mitteln zum Erreichen des gesteckten – eigentlich guten – Ziels wird hier als Frage aufgeworfen. Alles in allem sind dies genügend Aspekte, die die Urteilsfindung des Zuschauers nicht gerade erleichtern werden. Das Publikum wird sich in den einzelnen Figuren und deren Argumentationen wiederfinden, darüber hinaus werden ggf. weitere Positionen eingenommen, die im Film nicht zur Sprache gekommen bzw. nicht in einer Figur realisiert worden sind. Hier zeigt sich die Weite, die eine Interpretation des Geschehens einnehmen kann. Der Film wird auf zwei Ebenen zum Spiegel der Gesellschaft: Er zeigt sowohl den zeitgenössischen als auch den heutigen gespaltenen Umgang mit den Themen des Films.

Genau hier wird auch deutlich, dass bei der Einordnung des Spielfilms zu einem Genre noch weitere Aspekte zu beachten sind. Das Thema des Films liegt in der Vergangenheit. Es wird ein Ereignis dargestellt, das sich an einer realen Begebenheit orientiert. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, handelt es sich also um das Genre "Historienfilm" bzw. "Historischer Spielfilm".

Ein Historienfilm definiert sich durch eine Handlung, die in der Vergangenheit spielt und die auf einem Ereignis beruht, das historisch überliefert ist.⁶⁷⁹ Es treten Figuren auf, die den Zuschauern die Vergangenheit vergegenwärtigen. Dies geschieht nicht nur durch die präsentierte Geschichte im Film, sondern auch durch zeitgenössisches Zeitkolorit in der Ausstattung des Films wie z.B. durch Kostüme, Innenarchitektur, Requisiten und eine zeitgenössische Sprache. Nur so kann der Film die notwendige Glaubwürdigkeit beim Publikum erreichen. Aber:

"Entscheidend für den H[istorienfilm] ist nicht die historische Treue, sondern die Fülle der Details und die Stimmigkeit seines Entwurfs, die Vergangenheit signalisieren können."
[Rother, 1997a, 149]

Daher wird die ästhetische Qualität als wesentlich wichtiger erachtet als das detailgenaue Nachstellen der Vergangenheit. Die Darstellung der Vergangenheit kann in Form der schon

⁶⁷⁹ D.h. die Figuren in einem Historienfilm können alle fiktiv sein, nur der Kern der erzählten Geschichte muss historisch belegt sein. Dies unterscheidet den Historienfilm von Filmen, die zwar eine Geschichte in der Vergangenheit erzählen, deren Ursprung aber eher mystisch ist. Ein solcher Film wäre dem Genre des Fantasyfilms zuzuordnen. Auch die so genannten Monumental- oder Antikfilme beruhen eher auf Sagen oder Mythen und konstituieren daher ein eigenes Genre. Beruht der Bezug zur Vergangenheit ausschließlich auf der *Mise en scène* so spricht man von "Kostümfilmern" (Englisch "period picture" oder "costume drama"). Vgl. hierzu *Rother, 1997a, 149* und *Hayward, 2001, 75*. Einen kurzen Überblick über die Entwicklung und aktuelle Stellung der Historienfilme gibt *Landy, 2001, 7ff.* Eine kurze Definition des Historienfilms gibt *Hayward, 2001, 185*.

genannten Vergegenwärtigung oder aber durch eine Verfremdung erreicht werden.⁶⁸⁰ Dies alles führt zu anhaltenden Klagen aus den Reihen der Historiker über einen sehr freizügigen und damit nicht korrekten Umgang mit der Geschichte.⁶⁸¹ Hierbei wird – wie oben schon ausgeführt – übersehen, dass es sich auch bei einem "historischen Schauspiel" [Bösch, 1999, 205] um ein Produkt der Unterhaltungsindustrie handelt. Sehr gute historische Spielfilme zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine reflektierte Position gegenüber der in ihnen dargestellten historischen Geschichte einnehmen. Dies sollte vor allem bei Filmen der Fall sein, die sich mit (nationen-) prägenden Ereignissen befassen und somit zur kollektiven Erinnerung einer Gruppe von Menschen beitragen.⁶⁸²

Vergleicht man nun die Besonderheiten des Genre "Historienfilm" mit dem hier untersuchten Spielfilm "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" so fällt auf, dass die Zuordnung zu diesem Genre ebenso möglich ist wie zum Genre "Gerichtsfilm". Die Filmhandlung beruht im Kern auf einer historischen Begebenheit. Die Gegenwart der filmischen Realität wird dem Zuschauer durch zeitgenössisches Kolorit präsentiert. Durch die sehr unterschiedlichen Charaktere des Films nimmt er eine durchaus als reflektiert zu bezeichnende Stellung gegenüber seiner Geschichte ein: Verschiedene Positionen werden deutlich gemacht, so dass die Themen des Films nicht nur im Film zur Sprache kommen, sondern auch beim Publikum für weitere Diskussionen sorgen können. Dies wird insbesondere durch das quasi-offene Ende erreicht.

Ein abschließendes Urteil über die Genrezugehörigkeit des Spielfilms "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" zu treffen, ist schwierig und davon abhängig, wie der Film schwerpunktmäßig gesehen wird: entweder als Geschichte eines historischen Ereignisses, dass – so wie es erzählt wird – zwar nicht stattgefunden hat, aber durchaus hätte stattfinden können und daher im Kern "wahr" ist oder eben in der Tradition des Gerichtsfilms, in dem eine Vernehmung gezeigt wird, die auf mehreren Ebenen zu lesen ist: Auf der filmimmanente Ebene wird die Voruntersuchung des Entnazifizierungsprozesses von Wilhelm Furtwängler dargestellt, auf den abstrakten Metaebenen des Films werden Fragen nach der Beurteilung individuellen Handelns gestellt (sowohl das von Furtwängler als auch das von Major Arnold) und autobiographische Aspekte aus dem Leben des Regisseurs deutlich. Eine Zuordnung zu beiden Genres ist möglich, aber nicht ohne Kompromisse: "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" ist kein wirkliches Justizdrama, weil der Prozess als solcher nicht gezeigt wird, sondern nur vorbereitende Vernehmungen und das Sammeln von Material. Trotzdem erinnert die Form der Darstellung an eine Verhandlung vor Gericht. Es ist auch kein

680 Vgl. *Rother, 1997a, 150*. Rother nennt hier auch Beispiele für die verschiedenen Arten der Umsetzung.

681 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 1.2.

682 Vgl. hierzu *Landy, 2001, 7f*. Vgl. hierzu beispielhaft die Revolutionsfilme Eisensteins (vor allem der Film "Oktober" von 1928, in dem der – erfundene – Sturm auf das Winterpalais dargestellt wird), in denen Ereignisse aus der Russischen Revolution nachstellt worden sind, die aber in der kollektiven Erinnerung als "wahr" galten und zum Teil heute noch gelten.

reiner Historienfilm, da das dargestellte Ereignis in dieser Form nicht stattgefunden hat. Einzig die Person Wilhelm Furtwängler und viele seiner Argumente sind real, alles andere, vor allem die weiteren Figuren, sind frei erfunden, also Fiktion. Daher scheint hier, wie so häufig, die Zuordnung zu einem neuen Subgenres angebracht: das "historische Justizdrama" oder – je nach Betonung – das "historisch-juristische Drama".⁶⁸³

3.4.5.2. Filmhistorische Traditionslinien

Der Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" steht – wie die Genrezuordnung gezeigt hat – in der Tradition von (historischen) Justizdramen, die sich vor allem dadurch auszeichnen, dass sie die verschiedenen Sichten eines Sachverhalts darstellen. Als ein berühmtes Beispiel dieses Genres sei "Rashômon" (Regie Akira Kurosawa, 1950) genannt. Hier wird vor dem alten Stadttor in strömenden Regen der Fall einer Vergewaltigung einer Frau und des Mordes ihres Ehemannes verhandelt. Der Tathergang wird von vier Zeugen wiedergegeben, die eine jeweils andere Sicht auf die Ereignisse haben. Die Frage nach der Wahrheit wird – wie auch in "Taking Sides" – nicht beantwortet. "Rashômon" unterscheidet sich aber von "Taking Sides" insofern, als dass die verschiedenen Versionen des möglichen Tathergangs nacheinander erzählt werden, während in "Taking Sides" die verschiedenen Deutungen des Geschehens in den jeweiligen Vernehmungen zur Sprache kommen.

Thematisch gesehen steht "Taking Sides" als erstes und vor allem in der Tradition des Films "Judgement of Nuremberg" (Regie Stanley Kramer, 1961). Der Film basiert auf den Nürnberger Richter-Prozessen von 1947, in denen NS-Richter wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagt wurden. Der Plot des Films ist fiktiv, selbst der Zeitpunkt des Prozesses ist um ein halbes Jahr in die Zukunft verlegt worden, um den Ausgang des Films besser, d.h. dramatischer mit den weltpolitischen Ereignissen verknüpfen zu können.

Inhaltlich behandelt der Film den Fall des fiktiven NS-Justizministers Dr. Ernst Janning, gespielt von Burt Lancaster. Dieser wird zusammen mit drei weiteren NS-Richtern vom amerikanischen Richter Dan Haywood (Spencer Tracy) angeklagt. Im Eröffnungsplädoyer fordert der Ankläger Tad Lawson (Richard Widmark) die Höchststrafe. Der Verteidiger Hans Rolfe (Maximilian Schell) erwidert, dass bei Einhaltung der deutschen Gesetze alle Deutschen vor Gericht gestellt werden müssten. Drei der vier Angeklagten erklären sich für unschuldig, der vierte, Dr. Ernst Janning,

⁶⁸³ Die Begriffe wurden explizit so gewählt, dass eine Abgrenzung zum "historischen Gerichtsfilm" wie ihn Kuzina, 2000, 126 definiert, erfolgen kann. Kuzina fasst in dieses Genre Filme, die sich mit "zurückliegenden Sensationsprozessen, Fehltritten aus der Justizgeschichte sowie ungeklärten oder mysteriösen Fällen aus der Kriminalgeschichte" befassen und die sich an "realhistorischen Fakten messen lassen [müssen], um eventuell als 'authentisch' eingestuft werden zu können." Das Ziel eines historischen Gerichtsfilms ist im Sinne Kuzinas "die Vermittlung eines realistischen Bildes des betreffenden Gesamtzusammenhanges."

schweigt. Die von der Staatsanwaltschaft aufgerufenen Zeugen können vom Verteidiger demontiert werden, indem dieser darauf hinweist, dass Zwangssterilisationen Behinderter auch in den USA in den 1930er Jahren durchgeführt wurden bzw. den Nachweis eines geleisteten Treueeids auf Hitler präsentieren kann. Während des demütigenden Kreuzverhörs der dritten Zeugin, meldet sich der bis dahin schweigende Janning zu Wort. Er begibt sich in den Zeugenstand und bekennt dort seine Schuld im Sinne der Anklage. Aufgrund der aktuellen politischen Lage (Blockade Berlins durch die UdSSR), wird Lawson von den Militärs ermutigt, ein mildes Urteil für die Angeklagten zu fordern, weil man in der Zukunft auf die Zusammenarbeit mit den Deutschen angewiesen sei. Diesen Druck gibt Lawson in seinem Schlussplädoyer an den Richter und seine Beisitzer weiter. Haywood kann sich diesem Druck widersetzen und verurteilt die Angeklagten zu lebenslanger Haft. Einer der beiden Beisitzer erklärt in einem Minderheitenvotum, dass er die Angeklagten aus formaljuristischen Gründen freigesprochen hätte, da sie schließlich nach seinerzeit geltendem Recht gehandelt und geurteilt hätten. Nach dem Prozess besucht Haywood Janning im Gefängnis. Janning versichert Haywood, dass er ein gerechtes Urteil gesprochen habe, aber Haywood müsse ihm glauben, dass er die Massenmorde nicht gewollt habe. Haywood erwidert, Janning selbst habe einen Grundstein der Morde mit seinen Urteilen gelegt. Als Nebenhandlung ist das "Privatleben" Haywoods während des Prozesses zu sehen: Er wandert in Nürnberg umher und versucht, die Deutschen und ihr Verhalten während der NS-Zeit zu verstehen. Im Abspann des Filmes wird berichtet, dass zum Zeitpunkt der Produktion keiner der 99 zu Haftstrafen verurteilten NS-Verbrecher mehr im Gefängnis sitzen würde. Im Film wird authentisches Filmmaterial über die Verbrechen in den Konzentrationslagern verwendet.

Im Vergleich mit dem Spielfilm "Taking Sides" zeigen sich einige Übereinstimmungen.⁶⁸⁴ In der Charakterzeichnung ähneln sich der deutsche Verteidiger Hans Rolfe des älteren Films und der US-amerikanische Major Arnold des neueren Films. Rolfe ist – ähnlich wie Arnold – charakterlich eher unsympathisch angelegt. Gerade durch seine sachliche und faktenorientierte Argumentation kann er die Anklagepunkte gegen seine Mandaten aushebeln. Im Laufe der Verhandlung verlässt Rolfe diese sachliche Ebene und lässt sich zu einer Art der Befragung hinreißen, die stark an NS-Tribunale oder Verhöre durch die Gestapo erinnert – auch Major Arnold hat sich zu einem vergleichbaren Verhalten hinreißen lassen.⁶⁸⁵

Die Figur des Verteidigers Rolfe weist auch Ähnlichkeiten mit den Positionen von Lt. Wills und Emmi Straube aus dem Film "Taking Sides" auf. Rolfe verteidigt Janning als Exempel für

684 Vgl. hierzu vor allem *Loewy, 2003, 145 – 149.*

685 Im Unterschied zu "Taking Sides" ist es hier aber einer der Angeklagten (nämlich Ernst Janning), der diese unerträglich gewordene Situation mit den Worten "Are we going to do this again?" klärt.

"jene Deutschen, die aus Loyalität ihrem Land gegenüber (also in tragischen Dilemma) ihre Stellung nicht verlassen haben – um, wie es heißt, Schlimmeres zu verhüten und in der Krise zu ihrem Land zu stehen." [Loewy, 2003, 146 / 147]

Die Problematik des Bleibens in Deutschland während der "Krise" wird im Film "Taking Sides" ebenfalls diskutiert: Sowohl Emmi Straube [1:08:28ff.] als auch Furtwängler selbst [0:39:57ff.] versuchen, eine Antwort auf diese Frage zu finden. Beide rechtfertigen eine solche Entscheidung damit, dass man 1933 ja noch nicht wissen konnte, wohin das Ganze führen würde. Am Ende der Vernehmungen – also im Nachhinein – kommt Furtwängler zu dem Schluss, dass er 1934 hätte ins Ausland gehen sollen [1:37:01ff.]. Szabó kommentiert diese Aussage, in dem er Furtwängler beim Versuch aufzustehen und zu gehen, stolpern und zu Boden stürzen lässt. Kramer bringt seine Meinung diesbezüglich deutlicher zum Ausdruck: Als Richter Haywood Janning am Ende des Films in der Zelle besucht, und Janning versucht seine Schuld zu relativieren, sagt Haywood, dass Janning sich schon mit seinem ersten illegitimen Todesurteil schuldig gemacht hat.

Der Verlauf der Verhandlung entspricht nicht dem authentischen Verlauf des Prozesses. Die vorgetragenen Fälle sind – bis auf einen⁶⁸⁶ – eher fiktiv konstruiert, um die Dramatik der Handlung zu konzentrieren. Zeugenbefragungen werden im Film – wie in der Realität auch geschehen – vom Ankläger unterbrochen, um Filmmaterial über die Opfer der Konzentrationslager zu zeigen. Auch dies ist eine Parallele zum Film "Taking Sides".

Im Gegensatz zu Furtwängler bekennt sich der im Film "Judgement in Nuremberg" angeklagte Ernst Janning schuldig, wenn auch in einer Weise, die Verständnis bei den Zuhörern im Gericht und im Publikum erheischen soll. Diese Wende im Prozess ist rein fiktiv, solche oder ähnliche Worte, mit denen Janning sich und sein Verhalten erklärt, sind in keinem realen Prozess gebraucht worden.

"Doch Kramer [der Regisseur] braucht dieses bewegende, einem Wunschtraum gleichkommende Geständnis, um den Spannungsbogen zu schließen. Er braucht diese Rückkehr des Angeklagten auf ein mit uns geteiltes moralisches Plateau, um seine kritische politische Botschaft in eine Fabel kleiden zu können: das Bekenntnis zu einer unabhängigen Justiz, die ihre Urteile nicht der Politik, und sei sie noch so verständlich, beugen darf." [Loewy, 2003, 148]

Deshalb wird in beiden Film die Frage gestellt, wer mit welchem moralischen Recht über wen urteilt bzw. urteilen darf. Kramer beantwortet diese Frage durch das Urteil von Richter Haywood mit einem Bekenntnis zur Legitimität der Nürnberger Prozesse. Szabó erweitert diese Frage sogar um die Facette mit welchen Mitteln von diesem Recht Gebrauch gemacht werden darf, aber er beantwortet die Frage in seinem Film nicht. Major Arnold legitimiert seine Verhörmethoden gegenüber Emmi Straube (und den Zuschauern) mit dem Hinweis auf die Verbrechen der Nazis

686 Der reale Mord an dem älteren Vorsitzenden der jüdischen Gemeinde Leo Katzenstein ist hier Vorbild für den fiktiven Mord an den Juden Feldenstein, vgl. *Loewy, 2003, 147*.

[1:23:09ff.]. Dem Vergleich kann Emmi Straube nicht zustimmen, sie verlässt das Büro des Majors. Es bleibt beim Zuschauer zu entscheiden, wie ein solcher Vergleich zu bewerten ist.⁶⁸⁷

Auf filmtechnischer Ebene weisen die beiden Filme weniger Ähnlichkeiten auf. Durch die "hochgradig bewegte Kamera" [Loewy, 2003, 149] im älteren Film wird versucht, den Zuschauer in das Geschehen zu involvieren. Die langsamen Fahrten, sprunghaften Schärfeverlagerungen und das Umkreisen der jeweils im Fokus stehenden Personen sind charakteristisch für diesen Film. In "Taking Sides" ist die Kamera wesentlich ruhiger. Sie schafft es vor allem durch nahe bis große Einstellungsgrößen, den Zuschauer in den Bann der Vernehmungen zu ziehen. Beide Filme zeigen die Gesichter der handelnden Personen in vielen und teilweise auch langandauernden Einstellungen. Die Wahrnehmung der Vernehmungen wird auf diese Weise intensiviert und der Zuschauer stärker in die Handlung involviert.

Loewy [2003, 145] ordnet den Film "Judgement of Nuremberg" ein in Reihe von Filmen, in denen die Täter und ihre Taten als gar nicht so verschieden von den Anklägern und Richtern, die sie verurteilen sollen, dargestellt werden. Die Verhandlung ist in dieser Art Film eine moralische Herausforderung, das Geständnis stellt die angestrebte Ordnung wieder her. Hierin unterscheidet sich "Taking Sides" von "Judgement of Nuremberg": Es gibt kein Geständnis, die Ordnung wird also nicht wieder hergestellt. Es liegt hier an jedem einzelnen Zuschauer, diese Ordnung für sich selbst herzustellen und zu entscheiden, welcher der Protagonisten auf der moralisch richtigen Seite steht und wer nicht. Dabei kommt es zwangsläufig zu der Frage, wie man sich selbst entschieden hätte, wenn man "dabei" gewesen wäre. Und genau dieses Ziel wollte István Szabó mit seinem Film erreichen. Es ist ihm gelungen.

Es lassen sich noch viele weitere Spielfilme auflisten, die den Holocaust in Form eines Gerichtsfilms verarbeitet haben. Hanno Loewy [2003] hat einige von ihnen mit der Fragestellung untersucht, wie sie den Schuldiskurs darstellen. Weitere Filme lassen sich finden, die die komplizierte Suche nach einer "Wahrheit" vor Gericht thematisieren und zeigen, dass es "die" Wahrheit nicht gibt bzw. sie nicht zu rekonstruieren ist, sondern nur in Varianten von Grau auf einer Farbpalette zwischen Weiß und Schwarz auftauchen. Als Beispiel sei hier nur der Film "12 angry Men" (Regie Sidney Lumet, 1957) genannt, in dem die zwölf Geschworenen einen jungen Puertoricaner des Mordes an seinem Vater für schuldig oder unschuldig erklären müssen. Der Film beginnt mit dem Rückzug der Geschworenen in den für sie vorgesehenen Raum. Die Geschworenen gehen von einer schnellen Urteilsfindung aus, aber schon der erste Wahlgang zeigt, dass nicht alle zwölf Geschworenen von der Eindeutigkeit des Falles überzeugt sind. Im Verlauf des Films wird der Tathergang von den Geschworenen rekonstruiert, es werden zahlreiche Ungereimtheiten in der

⁶⁸⁷ Vgl. dazu die Auswertung des empirischen Experiments in Kapitel 4.

Beweisführung aufgedeckt und nach und nach schließen sich alle Geschworenen dem Urteil "nicht schuldig" an. Es wird nicht die "Wahrheit" des Falles dargestellt, sondern die von den Geschworenen aufgrund der ihnen zugänglichen Information rekonstruierte "Wahrheit". Ähnlich wie im Fall Furtwängler ist die "Wahrheit" von mehreren Faktoren abhängig: zum einen von den Informationen, die zur Wahrheitsfindung zur Verfügung stehen, zum anderen vom persönlichen Hintergrund der beteiligten Personen. Diese Komponente wird im Film "12 angry Men" sehr gut an jedem einzelnen der Geschworenen dargestellt. Im Film "Taking Sides" ist es die Vergangenheit jeder der handelnden Personen, die ihr Verhalten in der filmischen Gegenwart erklären kann.

Im Rahmen einer globalen Analyse des Films "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" wird hier aus pragmatischen Gründen ein Schlussstrich unter diesem Aspekt gezogen, eine weitere Analyse thematisch verwandter Filme unterbleibt.

3.4.6. Diskursanalytischer Ansatz

Im Film "Taking Sides" lassen sich verschiedene Diskurse identifizieren, aber nicht alle haben sich bei genauerer Analyse als konstruktiv bzw. substanziell gefestigt erwiesen. Die Auswahl erfolgt in den Arbeitsschritten, die eng mit der Filmanalyse als solcher und den schon besprochenen Interpretationsansätzen verknüpft sind. Sieht man – so wie es Fellner [2006] vorschlägt – die verschiedenen Filmgenres als Diskurse, so bietet sich eine genre-historische Untersuchung des Films an, wie sie für diesen speziellen Film in Kapitel 3.4.5 durchgeführt wurde. Fellners Ansatz scheint mir für die Untersuchung eines Filmsamples besser geeignet zu sein. Hier können die Unterschiede und Besonderheiten der einzelnen Filme besser identifiziert und in Bezug zueinander gesetzt werden.

3.4.6.1. Diskurs "Quellenkritik"

Gerade als (Kultur-) Historiker muss man sich fragen, wie die Protagonisten in diesem Film mit Quellen, mit Aussagen, Beweisen und Dokumenten – auch audiovisueller Art – umgehen. Hier gilt es nun zuerst zwei Ebenen präzise voneinander zu unterscheiden: zum einen die Ebene der Quellen für den Film und zum anderen die der Quellen im Film. Wie Drehbuchautor und Regisseur die Quellen für den Film genutzt haben, ist in Kapitel 3.4.2.4.1 ausführlich dargelegt. Es wurden drei verschiedene Umgangsweisen unterschieden: erstens Fakten aus dem Leben Furtwänglers, die nicht in der realen Verhandlung, sondern nur im Film behandelt worden sind, dann die realen, aber verfälscht dargestellten Fakten und drittens diejenigen Fakten, die sowohl im Film als auch in der Realität zur Sprache gekommen sind, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung. Zusätzlich wurden einige wenige rein fiktive Elemente in die Filmhandlung aufgenommen. Den Umgang mit

den Quellen und das daraus entstandene Produkt galt es als nächsten Schritt zu bewerten. Hierbei konnte festgestellt werden, dass durch die Verfälschungen keine Fakten manipuliert wurden, sondern diese Verfälschungen allein aus dramaturgischen Gründen durchgeführt wurden. Sie haben dem Sachverhalt keinen Schaden zugefügt. Daher bleibt festzuhalten, dass in diesem Spielfilm mit einem anderen Wahrheitsbegriff gearbeitet wird als in der Geschichtswissenschaft. Diese Wahrheit hält sich nicht hundertprozentig an den Fakten, ist aber trotzdem in der Lage ist den Sachverhalt authentisch wiederzugeben.

Auf einer zweiten Ebene wird nach den Quellen und dem Umgang mit ihnen im Film, also innerhalb der Filmhandlung gefragt. Folgende unterschiedliche Art des Umgangs mit Quellen konnte festgestellt werden: Zuerst einmal dienen Dokumente und Texte dazu Fakten überprüfbar zu machen – so wie Major Arnold sich im Hinkelarchiv von der NSDAP-Mitgliedschaft Herbert von Karajans überzeugt hat [0:59:08ff.] und deren Authentizität durch eine Detailaufnahme des Dokuments auch für den Zuschauer sichtbar wird.⁶⁸⁸

Des Weiteren wird gezeigt, wie subjektiv die Interpretation des geschriebenen Wortes sein kann. Hier sei exemplarisch an die Szene erinnert, in der Furtwängler auf den Vorwurf reagiert antisemitisch zu sein. Major Arnold zitiert – allerdings zum Teil zusammenhangslos und damit verfälschend – aus Schriftstücken Furtwänglers. Als Antwort versucht Furtwängler, Arnold verständlich zu machen, dass er gezwungen war, in der Sprache der Nationalsozialisten zu reden, um so seine Ziele zu erreichen [1:28:47ff.]. Darüber hinaus macht Lt. Wills – zurecht – Major Arnold, Furtwängler und damit die Zuschauer darauf aufmerksam, dass die von Arnold zitierten Äußerungen aus dem Zusammenhang gerissen sind und so verfälschend wiedergegeben werden. Durch einen quellenkritischen Umgang mit denselben Dokumenten hat Lt. Wills die wahre Intention der Aussagen erkannt: Aus den antisemitischen werden so philosemitische Äußerungen, die statt zur Anklage für die Verteidigung Furtwänglers wertvoll sind.

Ebenso wird drittens die Provenienz von Quellen und damit ihr Wert hinterfragt. Major Arnold deutet dies mit seiner Frage an, für wen Helmut Rode die Informationen über Furtwängler in seinem Notizbuch gesammelt habe [0:59:04ff.]. Obwohl die Informationen durch Rodes erzwungene Spitzeltätigkeit für den NS-Ministerialbeamten Hans Hinkel zusammengetragen worden sind, und diese Quelle damit als fragwürdig anzusehen ist, nutzt Arnold sie und überprüft nur im Fall der NSDAP-Mitgliedschaft Karajans den Wahrheitsgehalt [0:59:08ff.]. Alle anderen Informationen betrachtet er offensichtlich als wahr und benutzt sie in den folgenden beiden Vernehmungen, obwohl diese Informationen eher von zweifelhafter Qualität sind: Arnold hat nicht

⁶⁸⁸ Diese Szene sticht besonders durch die Detailaufnahme der NSDAP-Mitgliedschaftsbögen heraus. Ein weiteres Beispiel dafür, wie die Aussage einer Einstellung durch die filmischen Mittel (hier die Kameraeinstellungen) unterstrichen wird.

wie gewünscht "harte Fakten" [00:56:40] bekommen, sondern in der Mehrheit falsche bzw. verfälschte Fakten und Furtwängler kompromittierende Hinweise aus seinem Privatleben.

Dieses Verhalten Major Arnolds war gerade zur Jahrtausendwende in der aktuellen öffentlichen Diskussion allgegenwärtig: Dürfen die unter Zwang und mit illegitimen Mitteln gesammelten Informationen über Politiker, Künstler und andere Personen öffentlichen Interesses bekannt gemacht und genutzt werden? Und wenn ja, wie steht es um ihren Wahrheitsgehalt? Gerade in Deutschland war in diesen Jahren die Diskussion um den Umgang mit den Stasi-Unterlagen bekannter Persönlichkeiten in vollem Gange. Szabó und Harwood als die Autoren des Spielfilms thematisieren diese Diskussion auf einer unterschwelligten Ebene und bringen so ganz nebenbei diese aktuelle Frage im Spielfilm unter. Ihre Antwort ist ebenfalls im Spielfilm visualisiert: Sogar Major Arnold hat im ersten Moment Skrupel das Notizbuch Rodes zu nutzen, aber nachdem er sich in einem Fall ob der Korrektheit der Angaben versichert hat, entscheidet er sich auch die weiteren Informationen zum Erreichen seines Ziels einzusetzen. Übertragen auf die aktuelle Diskussion um den Quellenwert der Stasi-Unterlagen heißt dies, dass die Autoren des Films keine Illusion darüber haben, welcher Art auf diese Weise gesammelte Informationen sind und wie mit ihnen umgegangen wird: Sie werden eingesetzt und genutzt, auch wenn der Verhaltenskodex erst einmal gegen ihren Einsatz spricht.

Das Thema des Umgangs mit Quellen wird unter noch einem weiteren, vierten Aspekt behandelt: Im Gegensatz zu Arnolds oben geschildertem Verhalten steht seine Reaktion auf die von Lt. Wills gesammelten Briefe und die Furtwängler entlastenden Aussagen: Er bestreitet ihren Aussagewert und will sie als Beweisstücke nicht zulassen [1:30:51ff.]. Es wird gezeigt, wie sehr der Umgang mit einem "Fall" von der anfänglichen Meinung des Bearbeiters abhängig ist und wie diese Meinung durch eine Auftragsarbeit beeinflusst werden kann. Gerade bei Auftragsarbeiten besteht die Gefahr, dass Quellen übersehen, (un-) bewusst ignoriert oder falsch interpretiert werden. In dieser Hinsicht ist der Spielfilm auch als ein Lehrstück für den kritischen Umgang mit Quellen zu sehen.

Dass Szabó eine solche Lesart des Films sehr bewusst sowohl hintergründig als auch auf einer Metaebene implementiert hat, wird durch seine eigene Biographie verständlich: 2006 wurde er als Spitzel des ungarischen Inlandsgeheimdienstes enttarnt. Er selbst hat also auch auftragsgemäß Informationen über andere Menschen – in seinem speziellen Fall über Kollegen – zusammengetragen. Szabó stellt den Wert solcher Informationen durch diesen Film zur Diskussion, wobei er – wie oben gezeigt – den von ihm erwarteten Umgang mit solchen Quellen explizit darstellt. Daher kann der Spielfilm auch als autobiographische Reflexion des Regisseurs Szabó und ggf. auch anderer an der Produktion des Films beteiligter Personen herangezogen werden.

Der Film gibt nicht nur über den quellenkritischen Umgang mit Schriftstücken Auskunft, sondern erweitert diesen Diskurs auch auf andere Quellentypen, nämlich den audiovisuellen und den oralen Quellen.⁶⁸⁹ In Bezug auf Filmdokumente wird vor allem deren Authentizität thematisiert: Zum einen werden im Spielfilm Filmdokumente eingesetzt, um die Authentizität des Spielfilms zu erhöhen. Es sind Ausschnitte aus Wochenschauen der Nationalsozialisten und aus Aufklärungs- bzw. Lehrfilmen der Alliierten. Ihr dokumentarischer Wert wird besonders durch die originale Tonspur betont. Es wird aber auch gezeigt, wie einfach solche Dokumente heute mit Hilfe der digitalen Bildbearbeitung manipuliert werden können. Dies zeigt z.B. die Fälschung des Ausschnitts aus einer NS-Wochenschau, in der Stellan Skarsgård als Wilhelm Furtwängler zu sehen ist und nicht der reale Furtwängler [00:05:28ff.].⁶⁹⁰ Diese Fälschung ist für die innere filmische Logik notwendig. Daher fällt sie beim ersten Sehen nicht auf, sondern erst beim expliziten Reflektieren des Films. Hier ruft der Regisseur Szabó eindeutig zu einem kritischen Umgang mit audiovisuellen Quellen auf.⁶⁹¹ Alle in Spielfilmen eingesetzten Filmdokumente wirken zunächst authentisch. Es stellt sich aber die Frage, ob sie auch einer quellenkritischen Überprüfung standhalten können. In dem hier aufgeführten Fall ist die eindeutige Antwort Nein. Aber, so muss man sich weiter fragen, welchen Wert kann dieser "gefälschten Quelle" denn dann beigemessen werden? Diese Antwort fällt weniger eindeutig aus, da sie auf einer Abwägung beruht, was stärker bewertet werden soll: die Fälschung oder die filmische Logik. Das Erkennen und Konstatieren der Fälschung ist der erste Schritt zu einem kritischen Umgang mit einem solchen Filmdokument. Danach folgt die Frage, was warum manipuliert worden ist. Nachdem dies geklärt ist, kann beurteilt werden, welche Folgen die Fälschung hat. In Fall des Spielfilms "Taking Sides" ist festzustellen, dass die Manipulationen ausschließlich dazu dienen, die innere Logik des Films aufrecht zu erhalten. Es ist keine weitere, darüber hinausgehende Manipulation der Aussage des Filmdokuments feststellbar.

Neben den audiovisuellen Quellen wird auch das gesprochene Wort als Quelle dargestellt. Gerade Zeugenaussagen und Vernehmungen spielen grundsätzlich für Historiker eine wichtige Rolle, zumal sie protokolliert und damit für die Nachwelt als Schriftstück erhalten bleiben. Die Übersetzungsarbeit der Protokollierung soll hier nicht thematisiert werden, sondern die Art und Weise wie eine Vernehmung "gestaltet" sein kann. Major Arnold ist in dieser Hinsicht ein guter Interviewer, der alle Facetten des Umgangs mit Zeugen beherrscht. Er gibt sich jovial,

689 Zur Interpretation der Filmdokumente vgl. Kapitel 3.2.4.3.5.

690 Dasselbe gilt für das manipulierte Foto auf dem Furtwängler bzw. Skarsgård mit Goebbels zu sehen ist [0:43:55].

Vgl. hierzu auch die Informationen von Ken Adam über die Realisierung der Trümmerlandschaft in *Frayling, 2005, 274f.*

691 In einem Interview berichtet Szabó von seinen Erfahrungen während der Produktion dieses Films: es wurden quasi alle Bilder nachträglich am Computer gefälscht oder ergänzt. Dies habe ihm gezeigt, dass heute alle Bilder verfälscht werden. Seitdem glaube er nicht mehr an Fotos oder Bilder, die ihm politisch irgend etwas beweisen sollen. Vgl. *Oloew, 2002a.*

aufgeschlossen, interessiert, aber auch hartnäckig bohrend gegenüber den Musikern. Er beherrscht die Techniken und psychologischen Tricks und Kniffe, die dafür sorgen sollen, den zu Vernehmenden zum Sprechen zu bringen. Erinnert sei hier an das lange Schweigen Arnolds während der Vernehmung von Rode [0:24:10ff.], an die Präsentation des Fotos von Furtwängler und Hitler während der Vernehmung von Rudolf Werner [0:17:22ff.] oder an das Wartenlassen Furtwänglers vor dessen erster Vernehmung [0:29:58ff.]. Gezeigt wird hiermit, dass der unterschiedliche Umgang mit Zeugen die Atmosphäre der Vernehmung ändert und so ggf. andere Aussagen gemacht werden als in einer anderen Umgebung oder bei einem anderen Vernehmer. Die Präsentation von Beweismitteln während einer Vernehmung kann ebenfalls solche Folgen haben. Szabó hat in diesem Film die ganze Palette der möglichen Umgangsformen zwischen Vernehmer und Vernommenen aufgezeigt. Damit wird ersichtlich, dass Protokolle als die Verschriftlichung des gesprochenen Wortes nur einen Teil der Wirklichkeit wiedergeben. Vieles bleibt unprotokolliert, weil es nicht mit Worten gesagt worden, aber trotzdem für die Vernehmung von Interesse ist. Hier hat der Zuschauer einen ganz erheblichen Vorteil gegenüber dem Leser: Er sieht die Vernehmung und die Agierenden – allerdings nicht in einer frei wählbaren, sondern von der Kamera vorgegebenen Perspektive. Auch hier wird indirekt zu einem kritischen Umgang mit oralen Quellen aufgerufen. Es ist nicht nur das gesprochene Wort von Belang, sondern auch Intonation, Lautstärke, Klangfarbe und nicht zuletzt die Körpersprache des Sprechenden gehören zum Wort dazu. Ein Protokoll gibt daher zwar eine Situation im Wortlaut wieder, es fehlen aber trotzdem bestimmte Informationen.

Nach solchen Überlegungen fragt man sich, ob auch wirklich alles zu Protokoll genommen worden ist bzw. genommen wird. Denkt man zum Beispiel an den Teil der zweiten Vernehmung Furtwänglers, in dem Arnold ihn mit sehr kompromittierenden Fragen konfrontiert hat [1:19:56ff.], dann kann man sich fragen, ob die Spannung, Beklemmung und Intensität dieser Situation, wie sie im Film zu sehen war, in einem schriftlichen Protokoll überhaupt erfasst werden kann. Emmi Straube fühlt sich durch das Vorgehen Arnolds und seine Methoden an ihre eigenen Verhöre durch die Gestapo erinnert. Kann das beklemmende Gefühl, das den Zuschauer während dieser Szene beschleicht und ihn Emmi Straubes Reaktion verstehen lässt, wirklich in seiner ganzen Intensität in einem Schriftstück wiedergegeben werden? Oder ist es nicht eher so, dass hier ein Schritt der Abstraktion vorgenommen wird, der den Sachverhalt zwar korrekt darstellen, aber die emotionale Ebene vielleicht nicht völlig, aber zumindest doch zu einem gewissen Teil ausblenden kann. Durch den Spielfilm wird hier nicht nur zum vorsichtigen, bedächtigen und hinterfragenden Umgang insbesondere mit Protokollen aufgerufen, sondern es wird gleichzeitig auch deutlich gemacht,

welche Kraft audiovisuelle Medien haben: Sie zeigen, lenken, leiten und fördern Emotionen auf eine Weise wie es andere Medien eben nicht tun.

Dass auch Musik als Quelle, Beweismittel oder Argumentationshilfe genutzt werden kann, ist keine Neuigkeit. Szabó zeigt in seinem Film eindrücklich, wie es erst das bewusste Hören zusammen mit dem Kommentar Arnolds ist, das Furtwängler ansatzweise verstehen lässt, was ihm vorgeworfen wird [1:31:30ff.]. Interessant im Zusammenhang mit dem Diskurs "Quellenkritik" ist ein anderer Punkt: Szabó hat für den Film eine Aufnahme der 5. Symphonie Beethovens beauftragt. Daniel Barenboim hat diese mit der Berliner Staatskapelle eingespielt und aufgenommen. Er hat mit Kopfhörern dirigiert um eine Aufnahme zu produzieren, die dem Stil Furtwänglers so genau wie möglich entspricht.⁶⁹² Als Grund für diese Neuaufnahme gibt Szabó [in Theiß, 2003, 342] an, dass der Filmverleih "unbedingt Stereomusik" haben wollte, also eine Qualität, wie sie in großen Kinos erwartet wird. Auch hier wird also wieder eine Quelle verfälscht, um dem Sachverhalt dienlicher zu sein: Das Konzert Furtwänglers soll im Film den Eindruck eines live übertragenen Konzerts vermitteln. Die Aufnahme muss daher entsprechend klingen. In allen anderen Szenen, in denen klassische Musik zu hören ist, wird diese Musik immer explizit von einer Schallplatte abgespielt. Es ist jedes Mal ein leichtes Rauschen und Knistern zu hören [u.a. 0:27:51ff.]. Im Gegensatz dazu steht die Klangfülle des Beethoven-Konzerts zu Beginn des Films. Erst im Nachhinein fällt dieser Unterschied auf, vermutlich auch, weil im Film erst das klanglich bessere Stück und dann die originalen Schallplattenaufnahmen aus den 1940er Jahren zu hören sind.

Das Verfälschen von Quellen aus rein dramaturgischen Gründen wird in diesem Film also mehrfach auf verschiedenen Ebenen durchgeführt. Es kann jedes Mal gezeigt werden, dass der historisch richtige Sachverhalt erhalten bleibt und die Fälschung "notwendig" war, um die filmische Logik aufrecht zu erhalten. Wie sind solche Fälschungen zu bewerten? Die Antwort richtet sich danach, wieviel Spielraum einem Regisseur eingeräumt wird, wenn er eine "wahre" Geschichte verfilmt: Muss sie sich korrekt an historisch verbrieften Gegebenheiten halten wie eine wissenschaftliche Abhandlung oder darf sie die Vergangenheit variieren, um ein Produkt zu schaffen, das in seinen reinen Fakten keine (wissenschaftliche) Geschichtsdarstellung mehr ist, dafür aber in seiner Wirkung als populäre Geschichtsdarstellung umso mehr Interesse auf sich zieht und zur Diskussion anregt? Diese Frage wird vermehrt zugunsten der populären Geschichtsdarstellung beantwortet, denn Geschichte als Erzählung in Form von historischen Romanen hat es schon lange gegeben. Jetzt – im Medienzeitalter – kommt die audiovisuelle Erzählung von Geschichte hinzu.

⁶⁹² Die im Film genutzten Aufnahmen sind Originaleinspielungen von Furtwängler (einschließlich des Adagio aus Bruckners Siebter Symphonie). Nur das Beethoven-Konzert zu Beginn des Films ist eine Neuaufnahme, vgl. dazu die Ausführungen in der Pressemappe der *New Yorker Films*, o.J., 6ff.

3.4.6.2. Diskurs "displacement"

Portuges [2001] kommentiert die Auswahl der Orte und Bauten als Drehorte mit den Worten:

"The film's authentic locations [...] suggest the element of displacement that characterized Berlin in 1946."

Durch diese Formulierung wurde den vertriebenen, ersetzten und verschobenen Dingen im Film eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. So zeigt sich, dass vieles im Film nicht das ist, was es im ersten Moment zu sein scheint, sondern fehl am Platz wirkt, zweckentfremdet wurde oder am falschen Ort ist.

Wie in der Analyse der Handlungsorte schon gezeigt wurde, sind sehr viele Gebäude zweckentfremdet dargestellt: Das Hinkelarchiv ist eine ehemalige Synagoge, ein klassisches Konzert wird in einer Kirchenruine gegeben, das Café, in dem sich Lt. Wills mit den Musikern trifft, ist nur noch eine Ruine eines wahrscheinlich normalen Wohngebäudes, eine Villa wird zum russischen Militärquartier und der früher mal repräsentative Platz vor dem Reichstag ist jetzt ein Schwarzmarkt. Der originäre Verwendungszweck der Gebäude wurde geändert, der Schein stimmt nicht mehr mit dem Sein überein. Der Krieg habe, so drückt es Szabó in einem Interview aus, "alles auf den Kopf gestellt" [Theiß, 2003, 342]. Allerdings wurde die neue Bedeutung oder Aufgabe der Gebäude mit Bedacht gewählt. So kann es kein Zufall sein, dass das nationalsozialistische Hinkelarchiv gerade in einer ehemaligen Synagoge realisiert worden ist oder die kommunistischen Russen gerade in einer bourgeoisen Villa residieren. Die Platzierung der klassischen Konzerte in sakralen Bauten symbolisiert die Bedeutung, die diese Konzerte hatten besonders gut: Wie in einer Kirche sitzen die Menschen andächtig in ihren Bänken und lauschen der Musik.

Aber es sind nicht nur Gebäude, bei denen der Schein nicht mehr mit dem Sein übereinstimmt. Auch andere Ungereimtheiten fallen auf: So erhält Major Arnold seinen Auftrag von "ganz oben", er ist nur General Wallace verpflichtet, muss nur ihm berichten und ist nicht in die sonst übliche militärische Hierarchie eingebunden. Um Major Arnolds Auftraggeber wird ein Geheimnis gemacht, keiner scheint ihn zu kennen bzw. zu wissen, um wen es sich handelt.⁶⁹³ Dieses ist ein sehr ungewöhnliches Vorgehen für einen demokratischen Staat. Hier hätte man offene Strukturen erwartet, in denen klar zu erkennen ist, wer für welche Aufträge Verantwortung trägt.

Auch die "zärtliche Liebesgeschichte" [Noack, 2002] zwischen Lt. Wills und Emmi Straube ist primär eine kollegiale Beziehung,⁶⁹⁴ deren hauptsächlicher Zweck darin besteht, Lt. Wills einen Diskussionspartner an die Seite zu stellen, der es ihm ermöglicht seinen eigenen Standpunkt im Fall

693 Vgl. z.B. Filmminute 1:04:19ff.: Oberst Dymshitz sagt zu Major Arnold: "Sie sagten, dass Sie nur jemandem verantwortlich sind, der ganz oben steht."

694 Einzig das "puh" von Lt. Wills, nachdem er Emmi Straube am Ende des Tanzabends nach Hause gebracht hat, deutet auf eine gewisse Verliebtheit hin [0:51:00ff.].

Furtwängler zu finden.⁶⁹⁵ Jedes Treffen der beiden mündet unweigerlich in die Diskussion, wie das Verhalten Furtwängler zu bewerten ist. Als ein Beispiel kann man den Ausflug mit dem Tandem betrachten [1:08:00ff.]. Es wird in einer langen Sequenz gezeigt, wieviel Spaß die beiden haben. Nach einem Schnitt sind Emmi Straube und Lt. Wills dann zu sehen, wie sie in eine Ruine eintreten und in einer großen Halle stehen, in der noch ein großer, mit Lametta geschmückter – allerdings jetzt nadelloser – Weihnachtsbaum steht. Nach der spätsommerlichen Szene draußen wirkt der Weihnachtsbaum völlig fehl am Platz. Er erinnert an eine vergangene Zeit, an ein vergangenes Fest, das – so scheint es – plötzlich beendet werden musste oder nach dessen Ende niemand aufgeräumt hat. Der Weihnachtsbaum verfremdet die Situation zusammen mit der nach dem Schnitt eintretenden Stille abrupt: Der lebendigen Szene im Wald folgt eine ernste Szene, in der Emmi Straube und Lt. Wills über Furtwängler, sein Wissen und die Konsequenzen seines Handelns sprechen.

Auch in den Figuren können einzelne Diskursfäden gefunden werden: Lt. Wills ist zwar nicht eine "displaced person", aber trotzdem entwurzelt. Er wird in dem Land seiner Kindheit mit dem opportunen Verhalten seines Idols Furtwängler gegenüber dem Regime konfrontiert, vor dem er, Wills, geflohen ist und das seine Eltern getötet hat. Er muss sich nicht nur eine eigene Meinung im Fall Furtwängler bilden, sondern sich darüber hinaus mit seinem Heimatland und dem dortigen Geschehen während der zwölf Jahre dauernden nationalsozialistischen Diktatur auseinandersetzen. Emmi Straube kann ebenfalls in einem gewissen Sinn als entwurzelt gelten: Sie muss das Vertrauen in nach geltendem Recht ablaufende Prozesse wiederfinden, in denen Korruption und Willkür keinen Platz mehr haben. Als letztes Beispiel soll Oberst Dymshitz genannt werden, der entgegen der damals gängigen Vorurteile als gebildeter, kultivierter Mensch aufgebaut wird, der im zivilen Leben Museumsdirektor eines großen Kunstmuseums in St. Petersburg gewesen war. Diese Figuren wirken auf den ersten Blick nicht unbedingt "falsch" im Plot des Films, aber sie können alle einen Aspekt in ihrem Leben oder Charakter vorweisen, der zeigt, dass auch sie in der einen oder anderen Weise "fehl am Platz" sind bzw. waren.

Der Displacement-Diskurs macht deutlich, welches Durcheinander in der direkten Nachkriegszeit geherrscht hat. Die Reihung von Beispielen könnte noch fortgesetzt werden.⁶⁹⁶ Die Aussage steht fest: Die Menschen mussten sich mit einer neuen Situation und – damit einhergehend – mit erschwerten Lebensbedingungen abfinden. Es gab nur wenige bekannte Kontinuitäten im Alltag der Menschen. Diese Situation wird im Film durch das Mittel der Verfremdung visualisiert: Gebäude haben neue Funktionen, Befehlshierarchien werden nicht eingehalten und es wird eine

695 Zur Bedeutung von Lt. Wills in der Personenkonstellation des Films, vgl. die Figurenanalyse in Kapitel 3.2.2.3.2.

696 Z.B. die Büromöbel in Major Arnolds Büro [u.a. 0:15:00ff.], das sehr üppige Essen im Quartier von Oberst Dymshitz [1:00:45ff.], der Geiger auf dem Schwarzmarkt [0:13:18ff.] u.a.m.

Liebesgeschichte gezeigt, die keine ist. Die Wirrungen der unmittelbaren Nachkriegszeit werden auf diese Weise sehr treffend ins Bild gesetzt. Durch solche Verschiebungen in der Wahrnehmung wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers gefördert.

Ein letzter Diskursfaden soll aufgegriffen werden: Während des Films wird immer wieder in die Eingangshalle des Bürogebäudes geschnitten. Hier ist man dabei ein Denkmal zu restaurieren bzw. frei zu legen, das zuvor eingemauert worden ist. Szene für Szene wird das Denkmal immer besser sichtbar, bis es schließlich am Ende des Films in aller Pracht erstrahlt. Während Major Arnolds Stimme im Off die historischen Fakten der Entnazifizierung von Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan und den weiteren Verlauf ihrer beider Karrieren wiedergibt, verharrt das Bild als Standbild in der Halle und zeigt eine Reiterstatue: Es ist der "Große Kurfürst" Friedrich Wilhelm I. (1620 – 1688), Kurfürst von Brandenburg und Herzog von Preußen, der stolz und herrisch auf seinem Pferd sitzt. Dieser letzte Verfremdungsakt zielt nicht auf die zeitgenössische Gegenwart, sondern auf die Zukunft: Es ist, so wird durch das Reiterstandbild nahegelegt, kein wirklicher Neuanfang, sondern die Renaissance einer an traditionellen, konservativen Werten orientierten Gesellschaft zu erwarten.

3.5. Abschließende Interpretation des Films "Taking Sides – Der Fall Furtwängler"

Wie in Kapitel 2 dieser Arbeit gesagt und in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt wurde, ist es äußerst schwierig, die Recherche von der Interpretation zu trennen. Viele während der Recherche interessant erscheinende Aspekte erweisen sich in der Interpretation als nicht weiter relevant und liefern keinen Erkenntnisgewinn. Daher ist es eine Notwendigkeit, diese beiden Arbeitsschritte miteinander zu verbinden, um möglichst viele Sackgassen zu vermeiden und der prinzipiellen Endlosigkeit der Analyse effektiv begegnen zu können. In der Interpretation werden dann die Verbindungen zwischen verschiedenen formalen Aspekten und den Ergebnissen der Recherche aufgezeigt.

Als generelles Ergebnis der Filmanalyse kann festgehalten werden, dass eine rein deskriptive Analyse der Filmtechniken in genau eine solche Sackgasse führt. Es wurden zwar viele filmtechnische Mittel erkannt und ihre Bedeutung für die Gestaltung dieses Spielfilms herausgearbeitet, aber es musste festgestellt werden, dass die Interpretation des Einsatzes dieser Filmtechniken außerhalb eines rein cineastischen Interesses ohne die Einbeziehung der verschiedenen Kontexte nicht möglich ist. Dies ist genau der Unterschied zwischen (kultur-)historischen und eher cineastisch orientierten Filmanalysen. Während letztere mehr Interesse am

"wie" der Gestaltung des Films zeigen, steht diese Frage in einer geschichtswissenschaftlichen Filminterpretation eher im Hintergrund. Hier ist die Frage der Gestaltung des Films eine von vielen zu beachtenden Aspekten, die während der Phase der Recherche Hinweise auf die Interpretation geben können. Die Bedeutung der eingesetzten Filmtechniken und formalen Gestaltungsmittel wird in einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse erst durch den Kontext deutlich.

Der hier untersuchte Spielfilm wurde dem Subgenre "historisches Justizdrama" zugeordnet, da er Elemente der beiden Genres "Historienfilm" und "Justizdrama" enthält. Dieses Subgenre eignet sich hervorragend für die multiperspektivische Darstellung von Geschichte in Spielfilmen, da im juristischen Vorgehen, also bei der Vernehmung von Personen, der Untersuchung von Sachverhalten und der Überprüfung von Beweisen, unterschiedliche Meinungen zu dem untersuchten Fall nur natürlich sind. Auf diese Weise können verschiedene Blickwinkel und alternative Interpretationen angeboten werden. Der häufig in Filmen fehlende Vergleich der historischen Fakten, das Abwägen und Bewerten und das Aufstellen von Thesen kann in diesem Genre durch die Vertreter der jeweiligen Parteien und deren Zeugen hervorragend durchgeführt werden. Die Handlung verläuft im Genre "historisches Justizdrama" nur quasi linear, da innerhalb der Verhandlung beliebig häufig auf die Vergangenheit zurückgegriffen werden kann, ohne dass die Handlung als solche unterbrochen werden müsste. Das Problem der visuellen (Re-) Konstruktion der Vergangenheit ist in diesem Genre ebenfalls (fast) zu vernachlässigen, da die Verhandlung so zu sagen zeitlos geführt werden kann und die wichtigen, möglicherweise nur schwer darstellbaren Authentizitätssymbole auch verbal präsent gemacht werden können.

Im untersuchten Spielfilm "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" zeigt sich die Multiperspektivität der erzählten Geschichte nicht nur inhaltlich in den Vernehmungen, sondern auch durch verschiedene Filmtechniken. Es sind vor allem die Kameraeinstellungen, die deutlich machen, dass das Geschehen aus verschiedenen Blickwinkeln heraus erzählt wird. Die Kamera kann in solchen Szenen fast unauffällig ihre Erzählperspektive wechseln. Erreicht wird dies durch eine Schärfenverlagerung von einer auf eine andere Person und durch Mittel der Montage. Das Prinzip von Schuss-Gegenschuss wird insbesondere zu diesem Zweck angewandt. So schwankt die Erzählperspektive in den Vernehmungen von Wilhelm Furtwängler nicht nur zwischen diesem und Major Arnold, auch Emmi Straube und Lt. Wills werden als reagierende, teilweise sogar selbst agierende Figuren gezeigt, die ebenfalls durch Gestik, Mimik oder aktive Handlung ihre Meinung zum Geschehen äußern. Hier wird das Zusammenspiel der verschiedenen filmtechnischen Mittel deutlich: Mise en scène und Kameraarbeit unterstützen einander, erst durch die nahen bis großen Einstellungsgrößen kann die Mimik der Schauspieler deutlich gezeigt werden.

Die Reihung der Szenen vor der zweiten Vernehmung Furtwänglers zeigt, dass die Handlung nicht eindeutig linear verläuft. Obwohl diese Szenen nicht als Parallelmontage realisiert sind, kann angenommen werden, dass sie zeitlich parallel stattfinden: Während Major Arnold eine "Verfahrensabsprache" mit Helmut Rode trifft und mit dessen Hilfe belastende Hinweise für eine Verbindung Furtwänglers mit der führenden NS-Riege zu finden hofft [00:52:23ff.], begibt sich Lt. Wills auf die Suche nach entlastendem Material für die Verteidigung Furtwänglers und trifft sich seinerseits mit Musikern der Berliner Philharmonie [1:00:05ff.].

Diejenigen Szenen, die nicht aus der Perspektive bzw. im Beisein von Major Arnold erzählt werden, haben die Funktion, die Multiperspektivität des Films zu verstärken. Hier wird deutlich, dass der Plot mehrschichtig und ambivalent angelegt ist. So sind u.a. die verschiedenen Treffen von Emmi Straube und Lt. Wills nur auf dem ersten Blick als eine sich vorsichtig anbahnende Liebesbeziehung zu deuten, wie dies in vielen Filmkritiken voreilig geschehen und dann entsprechend negativ beurteilt worden ist.⁶⁹⁷ Diese Szenen dienen vielmehr dazu, den Meinungsbildungsprozess von Lt. Wills darzustellen, da er sich mit Emmi Straube eben nicht nur vergnügt, sondern sich mit ihr während dieser Treffen auch über die Bewertung des Verhaltens von Furtwängler streitet. Daher geben diese Szenen dem Zuschauer die Möglichkeit, das Geschehen aus einer weiteren Perspektive zu beurteilen und den Meinungsbildungsprozess von Lt. Wills mit zu verfolgen. Diese spezielle Konstruktion der Figur Lt. Wills sorgt dafür, dass der Zuschauer ihn als Identifikationsfigur wahrnimmt: So wie er ist auch jeder einzelne Zuschauer aufgefordert, sich seine eigene Meinung zum Fall Furtwängler zu bilden.

Diese oben genannten Szenen sind auch Beispiele dafür, wie intensiv der hier untersuchte Spielfilm auf einer zweiten, hintergründigen Ebene arbeitet. Vieles hat keine so eindeutige Funktion, wie es auf den ersten Blick erscheint – wie etwa die Beziehung zwischen Emmi Straube und Lt. Wills. Auch thematisch offenbaren sich bei einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Film weitere Perspektiven: Vordergründig wird hier das Thema der persönlichen Schuld bzw. Mitschuld einer berühmten Persönlichkeit während der NS-Zeit in Deutschland behandelt. Auf einer zweiten Ebene geht es dann um die generelle Frage der Verantwortung, die Künstler in einem totalitären System tragen: Ist ihr Verhalten anders zu bewerten als das von normalen Bürgern? Steht Kunst außerhalb eines solchen Bewertungssystems und wenn ja, wem gegenüber haben sich Künstler zu verantworten? Auch der Aspekt der Verstrickung von Kunst und Politik wird eingehend diskutiert: Es werden nicht nur die gegenteiligen Meinungen von Furtwängler und Arnold dargestellt, sondern darüber hinaus auch die von Oberst Dymshitz. Diese Figur öffnet dem

⁶⁹⁷ Vgl. u.a. *Brug, 2002, Brüggemann, 2002, Ertle, 2002, Göckenjan, 2002, Müller, 2002, Noack, 2002, Pflaum, 2002, Schweitzerhof, 2002* und *Speicher, 2002*.

Zuschauer eine weitere Sichtweise auf dieses Thema und stellt damit einen Bezug zur jüngsten Vergangenheit in den kommunistischen Regimen der Ostblockstaaten bzw. zur Gegenwart her: Auch heute noch gibt es autoritäre Regime, in denen Künstler den Launen der Politik ausgesetzt sind. Hier zeigt sich eindeutig, wie naiv die Vorstellung von Furtwängler ist, er könne Kunst und Politik voneinander getrennt betrachten.

Eine Metaebene eröffnet sich, wenn man den Film als einen Diskurs über den kritischen Umgang mit Quellen betrachtet. Es wird gezeigt, wie Archivalien der Überprüfung von Fakten dienen, wie subjektiv die Interpretation des geschriebenen Wortes sein kann, dass Quellen verfälschend zitiert werden können, wie "gefährlich" Auftragsarbeiten sein können und wie wichtig es ist, die Herkunft der Quellen zu kennen, um so ihren Wert bestimmen zu können. Gerade zur Jahrtausendwende war eine solche Diskussion in der deutschen Öffentlichkeit im Zusammenhang mit der Frage, was mit den vielen tausend Stasi-Akten passieren soll, deren Inhalt zum Teil unter Zwang und mit illegitimen Mitteln zusammengetragen worden ist, aktuell. Darf man sie nutzen? Sind sie "wahr"? Drehbuchautor und Regisseur haben ihre persönliche Antwort auf diese Fragen im Film visualisiert: Nachdem Major Arnold die ersten Skrupel überwunden hat, nutzt er diese Informationen, zum Teil ohne sich an anderen Stellen über ihren Wahrheitsgehalt zu vergewissern [0:59:08ff.]. Neben den schriftlichen Quellen werden auch audiovisuelle Quellen und der kritische Umgang mit ihnen angesprochen. Filmdokumente erhöhen die Authentizität, können aber mit Hilfe moderner digitaler Technik manipuliert werden. Solche Verfälschungen können – wie im Fall des hier besprochenen Spielfilms – für die Aufrechterhaltung der inneren filmischen Logik notwendig sein. Sie können aber sicherlich auch darüber hinaus gehen und auf der inhaltlichen Ebene Aussagen verfälschen. Dieses gilt es, in einer quellenkritischen Analyse der Filmdokumente zu überprüfen. Auch Zeugenaussagen bzw. ihre niedergeschriebene Version werden als Quellen problematisiert: Protokolle können nur einen Teil der Wahrheit wiedergeben, weil vieles in Worten nicht notiert werden kann, was aber für die Bedeutung der Aussage trotzdem von Interesse sein kann, so wie z.B. die Intonation oder die Körpersprache der beteiligten Personen. In dieser Hinsicht ist der Spielfilm als ein Lehrstück für den kritischen Umgang mit Quellen zu sehen.

Diese Lesart hat Szabó sehr bewusst auf einer Metaebene in den Film implementiert. Szabó hat in den Jahren der Kádár-Diktatur in Ungarn für den Inlandsgeheimdienst gearbeitet und in dieser Zeit Informationen über seine Kollegen an der Filmhochschule zusammengetragen. Im Film ruft Szabó nicht nur zum kritischen Umgang mit Quellen und Informationen aller Art auf, sondern stellt auch den Wert von Informationen zur Diskussion, die auf illegitime Weise erhoben werden. Der Film ist in dieser Hinsicht auch als eine autobiographische Reflexion seines Regisseurs zu sehen.

Durch Szabós Enttarnung als Spitzel des Inlandsgeheimdienstes im Jahr 2006 bekommt die Figur Helmut Rodes eine zusätzliche Konnotation, die im Jahr der Uraufführung des Films 2001 noch nicht absehbar war. Die Frage, ob sich Szabó selbst als Rode sieht, liegt nämlich jetzt auf der Hand. Beantwortet hat Szabó diese Frage nie, aber da er autobiographische Züge in seinen Filmen nie bestritten hat,⁶⁹⁸ ist eine solche Verbindung anzunehmen. Sehr symbolisch wird mit diesem Hintergrundwissen die Szene, in der Rode und Arnold im Ruderboot auf dem See zu sehen sind. Beide sitzen so zu sagen "in einem Boot", in dem sie "schmutzige Geschäfte" machen. Das Ruderboot steht für die Enge, in die Rode gedrängt wurde, und für seine eigentlich nicht vorhandene Entscheidungsfreiheit. Ebenso eingeengt und unfrei wird sich Szabó gefühlt haben, als er nach dem Aufstand 1956 vom ungarischen Inlandsgeheimdienst angeworben wurde und im Prinzip keine Wahl hatte, ob er zur Mitarbeit bereit war oder nicht. Unter dem Blickwinkel einer historisch-biographischen Interpretation wird diese Szene zur Schlüsselszene des gesamten Films: Szabó reflektiert die eigene Biographie, ohne dass dies explizit ausgesprochen wird. Der Fall Furtwängler wird zum Fall Szabó, in dem der Angeklagte in Form einer Doppelrolle auch als Zeuge auftritt. Die vermeintliche Linearität des Plots wird also nochmals aufgehoben: Szabó erzählt nicht nur seine, in diesem Fall in die Zukunft versetzte Verteidigung vor einem hier noch imaginären Ausschuss, sondern visualisiert auch gleichzeitig seine Verteidigung. Folgt man dieser Interpretation dann wird deutlich, wie sehr Szabó entgegen des Titels "Taking Sides" in diesem Film für den Künstler Furtwängler Partei ergreift und damit gleichzeitig auch sich selbst und sein Tun verteidigt.

Auch die Figur des Oberst Dymshitz bekommt nun eine zusätzliche Relevanz: Dymshitz ist nun nicht mehr nur derjenige, der Major Arnold und den Zuschauern die Zustände in totalitären Systemen erklären soll. Durch diese anders als im Bühnenstück neu geschaffene Rolle hat sich Szabó selbst eine Art Verteidigung aufgebaut: Ebenso wie Furtwängler Kompromisse eingehen musste, musste auch Szabó selbiges tun, um im kommunistischen Ungarn erst seine Ausbildung fortsetzen und danach seine Karriere beginnen zu können. Und ebenso wie für Oberst Dymshitz war für Szabó immer das Wissen vorhanden, dass ein Nichtbefolgen der Befehle "von oben" seinen persönlichen Tod [1:05:26ff.] bzw. das frühe Karriereende bedeutet hätte. Dadurch, dass Dymshitz das Funktionieren eines totalitären Regimes so explizit darlegt [1:02:55ff.], wird er zum Verteidiger Szabós und seiner Tätigkeit als informeller Mitarbeiter des Inlandsgeheimdienstes.

Szabó lässt seine persönliche Verteidigungsformel im Film gleich dreimal wiederholen: "Das wissen Sie nicht." Dieser kurze Satz wird zuerst von Rode heraus geschrien, nachdem Major Arnold ihn als NS-Spitzel enttarnt hat und zur Rede stellt: Er, Arnold, habe keine Ahnung wie das Leben als

698 Vgl. u.a. Köhler, 2002, Sandner, 2002a, Tesche, 2002 und TS, 2001.

Kommunist im nationalsozialistischen Deutschland gewesen sei: "Das wissen Sie nicht" [0:55:29].⁶⁹⁹ Nur wenig später bekommt Arnold denselben Vorwurf von Oberst Dymshitz zu hören: "Sprechen Sie nicht von Dingen, von denen Sie keine Ahnung haben" [1:02:55ff.]. Er, Arnold, wisse nun mal nicht, wie eine Diktatur funktioniere. Weitere sieben Minuten später wird diese Anschuldigung das dritte Mal wiederholt. Diesmal ist es Emmi Straube, die mit ihrer Äußerung "Aber Sie haben keine Ahnung, wie die Leute hier gelebt haben" [1:09:07ff.] Lt. Wills explizit zu verstehen gibt, dass er als Emigrant nicht oder nur bedingt in der Lage ist, das Verhalten der Nicht-Emigrierten zu beurteilen. Die dreimalige Wiederholung dieses Vorwurfs in so kurzer Zeit weist auf eine zentrale Aussage hin. Auch Szabó ist der Meinung, dass sowohl das Verhalten von Furtwängler als auch sein eigenes Verhalten nur von denjenigen beurteilt werden kann, die eine vergleichbare Erfahrung gemacht haben. Dies ist der von Szabó in einem Interview im Jahr 2006 selbst formulierte Vorwurf an seine vornehmlich jungen Kritiker, die sein Verhalten während der Kádár-Diktatur als Unwissende, nicht dabei Gewesene beurteilen würden.⁷⁰⁰ Der Film wird hier zur Selbstexkulpation des Regisseurs.

Die zuvor angesprochene Diskussion um den Wert und die Aussagekraft von Quellen wird auch bezüglich der Biographie Wilhelm Furtwänglers geführt. Gerade in diesem Punkt zeigt sich, wie wichtig eine Überprüfung der Authentizität dieses Films ist, weil erstens implizit durch den Off-Kommentar am Ende der Filmhandlung behauptet wird, er stelle eine wahre Begebenheit dar und zweitens die intersubjektive Überprüfbarkeit der im Film genannten Fakten qua Medium nicht möglich ist. Im Gegensatz zu einem statischen Text, dessen Lektüre grundsätzlich gesehen so oft wie gewünscht unterbrochen werden kann, ist dies bei einem Film gar nicht bzw. nur bedingt möglich. Die Überprüfung von audiovisuellen Aussagen kann nur über dem Film beigefügtes Begleitmaterial oder durch eigene nachträglich durchgeführte Untersuchungen erfolgen.

Letzterer Weg musste für diese Arbeit gewählt werden, da kein diesbezügliches Begleitmaterial zur Verfügung stand.⁷⁰¹ Es konnte festgestellt werden, dass zwar einige Details verfälscht oder gar

699 Hier fallen noch zwei filmtechnische Besonderheiten ins Auge: Zum einen hallt der besagte Satz wie ein Echo über den See, so dass er auch akustisch auffällt, zum anderen erfolgt genau hier ein Schnitt: Während Rode diesen Vorwurf an Arnold herausschreit, wird auf eine im Grünen sitzende Familie geschnitten, die erstaunt in Richtung Steg zu schauen scheint (Schuss-Gegenschuss-Verfahren). Dieser Satz hat also, so wird auch durch die Montage nahegelegt eine besonders herausragende Bedeutung.

700 Vgl. *Taszmann, 2006*.

701 Die Extras auf der DVD des Films umfassen Listen mit den Filmographien von Szabó, Keitel, Skarsgård und Bleibtreu und Ausschnitte aus Interviews mit Szabó, Koltai, Harwood, Adam, Pasquier, Skarsgård, Bleibtreu, Tukur und Minichmayr. Auch die speziell zum Film eingerichtete Webseite www.taking-sides.com bietet kaum mehr Informationen, es werden die einzelnen beteiligten Schauspieler und ausgewählte Mitglieder der Crew vorgestellt, Ausschnitte aus Interviews und Pressekonferenzen und Presseartikel zur Verfügung gestellt und Informationen über die Filmstehung und das dem Film zugrunde liegende Theaterstück gegeben. Im Bereich der Filmstehung werden sehr interessante Einblicke in die verschiedenen Abteilungen gegeben, die an der Entstehung und der Ausgestaltung des Films beteiligt sind: Art Departement, Set Decoration und Kostüme. Hier sind u.a. Skizzen für die Gestaltung der Räumlichkeiten zu finden.

nicht dargestellt werden, aber der Film im Großen und Ganzen die Situation Furtwänglers während der NS-Zeit korrekt wiedergibt. Es zeigt sich ein ambivalenter Umgang mit den Quellen: Die geschichtsverfälschenden Details entpuppen sich als unnötig. Ihr Zweck ist erstens die mediale Aufpushung, um den Vernehmungen Furtwänglers mehr Spannung und Dramatik hinzu zu fügen, zweitens die präzisere Gestaltung der Charaktere und drittens zeigen die Verfälschungen, dass es Drehbuchautor und Regisseur gerade nicht um eine korrekte historische Darstellung ging, sondern um einen exemplarischen Fall. Die ausgelassenen Details aus der Biographie Furtwänglers hätten einzelnen Argumenten noch ein weiteres Beispiel hinzugefügt oder seinen Charakter um eine weitere Facette bereichert. Gerade hier muss aber konstatiert werden, dass diese Auslassungen nicht verfälschend wirken. Das Gesamtbild der Situation ist auch ohne diese Details in all seinen Aspekten zu erfassen.

Daher kann der Spielfilm als historiographische Darstellung und Sekundärquelle für die Biographie Furtwänglers angesehen werden. Der Film wurde primär zum Zwecke der Unterhaltung produziert, die sekundären Aussagen auf einer hintergründigen Ebene müssen in der Analyse erst gefunden werden. Der Spielfilm ist in der Lage, Geschichte bzw. Geschichtsbilder zu popularisieren, d.h. die im Film dargestellte Handlung bestimmt das historische Verständnis eines konkreten Ereignisses. Um das im Film vermittelte Geschichtsbild überprüfen zu können, muss die Authentizität der Handlung hinterfragt werden. Der Spielfilm ist eine subjektiv gefärbte Konstruktion einer Geschichte, die in diesem speziellen Fall auf einer "wahren" Begebenheit beruht. Es wurde eine Meta-Biographie geschaffen, die nur ausgewählte Einzelheiten der Biographie des realen Menschen Wilhelm Furtwängler heran zieht, aber gerade deswegen die Möglichkeit anbieten kann, vom Einzelfall des Dirigenten auf das allgemeine Verhalten von Künstlern in totalitären Systemen zu schließen. Auf diese Weise kann aus der Reflexion über den Film eine Selbstreflexion über das eigene Verhalten des Regisseurs werden.

Gleichzeitig ist der Film auch eine Quelle für seine Entstehungszeit, deren Wert sich im Laufe der Zeit ändern kann. Dieses Phänomen kann an dem Spielfilm "Taking Sides" besonders gut gezeigt werden: Die zeitgenössische Rezeption in Form der verschiedenen Filmkritiken hat die hintergründigen Themen des Films mehrheitlich nicht erkannt. Nur sehr selten wurde hier die Ebene der filmischen Handlung verlassen und dementsprechend nur auf die Differenzen zwischen Fakten und Fiktion hingewiesen. Die erste Abstraktion von der reinen Handlung, also die Übertragung des Einzelfalls Furtwängler auf die Gesamtheit der Künstler im Dritten Reich wurde noch von den meisten Kritikern durchgeführt, aber schon der nächste Abstraktionsschritt ist eher selten anzutreffen. So wird in äußerst wenigen Filmkritiken ein Bezug der Filmhandlung von 1945 bis zur Gegenwart gesehen und keine einzige zeitgenössische Kritik sieht die Metaebene der Diskurse über

den Umgang mit Quellen. Erst nach Szabós Enttarnung im Jahr 2006 sind diese Ebenen ins Licht gerückt.

Die oben vorgestellten verschiedenen Themen oder Lesarten des Films "Taking Sides" können auch auf der formalen, filmtechnischen Ebene gefunden werden: Der Film teilt sich quasi in zwei Geschichten: zum einen "drinnen" die Vernehmungen Furtwänglers, deren Aussagen zum Teil direkt aus den archivierten Protokollen übernommen worden sind, und zum anderen "draußen" die Sequenzen außerhalb des Büros Major Arnolds, in denen vor allem autobiographische Aspekte aus dem Leben Szabós angedeutet werden.

Während "drinnen" das theaterhafte bzw. kammerspielartige des Plots auch durch eine fast statische Kameraführung und den Schnitt betont wird, bewegt sich die Kamera "draußen" wesentlich freier. Den Kameraschwenks innerhalb des Büros stehen ausgeprägte Fahrten gegenüber. Auf diese Weise werden die Enge bzw. im Gegensatz dazu die Weite des persönlichen Spielraums der beteiligten Personen in den verschiedenen Räumen visualisiert. Diese Feststellung wird auch durch die Verwendung der verschiedenen Einstellungsgrößen manifestiert: "Drinnen" im Büro werden vor allem Gesichter und ihre Mimik gezeigt, während die Menschen "draußen" eher selbst agieren und dementsprechend in kleineren Einstellungsgrößen dargestellt werden.

Diese Beobachtung bestätigt sich ebenfalls für die Art und Weise der Montage: "Drinnen" bestimmen vor allem straight cuts auf die verschiedenen Personen die jeweiligen Szenen, während "draußen" auch mit anderen Schnitttechniken und Plansequenzen gearbeitet wird. Der Film wirkt wesentlich lebendiger bzw. "filmischer", da hier seine ureigenen Mittel eingesetzt werden. Auffällig ist hier, wie sehr die Kamera während der Vernehmungen die Zuschauer lenkt: Durch die vielen direkten Schnitte auf die anderen anwesenden Personen wird deren Reaktion auf das Gesagte gezeigt. Hier gilt das berühmte Sprichwort, dass ein Blick mehr sagen kann als tausend Worte: Die Mimik von Emmi Straube und Lt. Wills zeigt ihr Unverständnis bzw. später ihre Abneigung gegenüber den Verhörtechniken von Major Arnold sehr deutlich. Die Kamera zeigt auf diese Weise Meinungen, die nicht ausgesprochen werden. Sie visualisiert nonverbales Verhalten, welches gerade in restriktiven Situationen von außerordentlicher Wichtigkeit ist.

Auch die *Mise en scène* unterstützt das bisher gewonnene Bild: Im Büro des Majors scheint die Zeit still zu stehen, von einigen wenigen zeittypischen Requisiten abgesehen ist der Zeitpunkt und der Ort der Handlung nicht eindeutig festzustellen. Einzig die Tatsache, dass Trümmer durch die Fenster zu sehen sind, weist permanent darauf hin, dass es sich um einen Zeitpunkt nach einem Krieg oder – allgemeiner formuliert – nach einem Umsturz handeln muss. Die Kulisse der Sequenzen außerhalb des Büros geben genauer Auskunft, wo und wann die Handlung stattfindet: Die Ruine des Berliner Reichstags legt den Ort der Handlung fest; der sich ändernde Anblick des

Schwarzmarktes oder auch die Restaurierung des Reiterstandbilds im Foyer des Bürogebäudes zeigt das Fortschreiten der Zeit. Der diagnostizierte Displacement-Diskurs visualisiert die zeitgenössischen Lebensumstände in aller Deutlichkeit.

Der Unterschied zwischen "drinnen" und "draußen" wird auf noch einer weiteren Ebene, nämlich der musikalischen vollzogen. Hier ist es vor allem der Gegensatz zwischen der klassischen und der modernen Musik, die die beiden Ebenen voneinander abgrenzt. Während gerade die Musik von Beethoven bzw. seine Symphonie Nr. 5 mit ihrem "Schicksalsmotiv" ausschließlich in den Vernehmungen Furtwänglers und den thematisch verwandten Sequenzen zu hören ist, dominiert in den Sequenzen "draußen" moderne Jazz- und Swingmusik. Der jeweiligen Musik wird auf eine jeweils andere, für sie typische Weise Aufmerksamkeit geschenkt. So wird der Gegensatz von Bewegungsfreiheit und Enge hier sehr deutlich: Die klassische Musik wird in sakralen Bauten sitzend und andächtig zuhörend genossen, zur modernen Musik wird getanzt, man unterhält sich und lacht.

Es wird deutlich, dass die formale Analyse der filmtechnischen Mittel die inhaltlichen und kontextuellen Erkenntnisse unterstützt. Der Film "Taking Sides" arbeitet auf mehreren Ebenen: Die hintergründigen Themen des Films verdrängen nach der detaillierten Analyse die vordergründige Handlung und öffnen die Blick auf einen vielschichtigen Film.⁷⁰² Diese Komplexität ist den auf der inhaltlichen Ebene und daher eher oberflächlich arbeitenden Filmkritikern mehrheitlich verborgen geblieben. Auch dem kritischen Zuschauer und Analysten öffnen sich diese Perspektiven auf den Film erst nach mehrmaligem Schauen. Szabó als Regisseur hat das Drehbuch von Harwood meisterhaft in Szene gesetzt und es verstanden, seine eigene Meinung zu diesem Thema in die vordergründige Thematik des Films zu integrieren.

Darüber hinaus wird deutlich, wie sehr Szabó seine eigene Vergangenheit in seinen Filmen inszeniert hat. Beide Themenschwerpunkte – "die Geschichte Ungarns" und "die Verführungen von Macht" – sind in all seinen Filmen zu erkennen und autobiographisch relevant: Der ungarische Aufstand von 1956 und seine eigene Rolle darin bzw. in den folgenden Jahren scheint Szabó so sehr geprägt zu haben, dass sie sein Leben bestimmen und in seiner Arbeit immer wieder thematisiert werden musste. Daraus allerdings schließen zu wollen, dass sich Szabó nur für seinen eigenen "Fall" interessiert, scheint mir aber voreilig zu sein. Die weitgehende Quellentreue, mit der im Film "Taking Sides" gearbeitet wird, spricht dagegen, denn sie beschränkt die gestalterischen und künstlerischen Möglichkeiten eines Regisseurs.

702 Ob Zuschauer, diese Metaebenen des Films erkennen, wenn sie über sie vorab informiert werden, soll im anschließenden Experiment herausgefunden werden, vgl. Kapitel 4.

Als ein Ergebnis ihrer Untersuchung hebt Theiß als besonders auffällig hervor, dass Szabó seine Figuren immer scheitern lässt und schließt daraus, dass er ihr Verhalten verurteilt.⁷⁰³ Übertragen auf seine eigene Biographie zeigt dies einmal mehr wie intensiv sich Szabó mit seinem eigenen Verhalten auseinandergesetzt hat: Ab wann wird man als Mitläufer schuldig und wo sind die Grenzen? Welche Kompromisse mit den Herrschenden darf man eingehen und welche nicht? Szabó selbst scheint bisher keine befriedigende, allgemeingültige Antwort auf diese Fragen gefunden zu haben, da er sich immer wieder diesen Themen zuwendet. Aus seinen Filmen ist einzig die Einsicht abzulesen, dass eine Beurteilung vom Einzelfall abhängig ist und hier ausschließlich subjektive, meist – bedingt durch das Medium Film – emotional geprägte Urteile gefällt werden können.

Im Fall Furtwängler bezieht Szabó jedenfalls eindeutig Stellung zugunsten des Dirigenten. Die Zeichnung der Hauptcharaktere Furtwängler und Arnold und ihre filmische Umsetzung machen es dem Zuschauer gerade beim ersten Sehen des Films schwer, nicht für den Dirigenten Partei zu ergreifen. Durch seine Vernehmungsmethoden wird Major Arnold auf derselben Stufe positioniert wie ebenfalls "nur" Befehle ausführende NS-Beamte. Ebenso wie diese nutzt Arnold Informationen eines Spitzels, um Furtwängler in die Enge zu treiben und lehnt die von Lt. Wills gesammelten Briefe als Beweise ab. Dass diese Taktik Arnolds nicht zum Erfolg führt, zeigt der Film ebenfalls: Furtwängler hat im dritten und letzten Verhör das letzte Wort. Dessen abschließenden Ausführungen kann Major Arnold verbal nichts mehr entgegensetzen, er ist nur noch zu einer wütend-hilflosen Geste fähig: Er zerbricht den Taktstock. Dass er damit den Dirigenten auch physisch gebrochen hat, wird in der nächsten Szene ersichtlich: Furtwängler stürzt beim Versuch vom Stuhl aufzustehen zu Boden. Die zur Hilfe eilende Emmi Straube zeigt ihre Parteinahme zugunsten Furtwänglers ebenso wie Lt. Wills durch sein folgendes Verhalten. Gerade dass Wills als Identifikationsfigur der Zuschauer Stellung zugunsten Furtwänglers bezieht, deutet auf eine positive Parteinahme auch Szabós zu dessen Gunsten hin. Auch die dem Spielfilm angehängte dokumentarische Sequenz unterstützt diese Annahme. Nachdem die Spielfilmhandlung mit dem Zusammenbruch Furtwänglers und der Positionierung aller Figuren zu seinem Fall endet, kann man das nun gezeigte Verhalten des historischen Furtwänglers kaum anders deuten als die Reinigung seiner Hände mit seinem Taschentuch nach dem Handschlag mit Goebbels. Diese dokumentarische Sequenz unterstreicht die Stellungnahme des Films in abschließender und eindeutiger Weise zugunsten Furtwänglers.

Auch die folgende Szene bestärkt diese Deutung. Major Arnold erklärt gegenüber Emmi Straube, dass er allen Deutschen die (berechtigte!) Frage stellt, warum die Juden gerettet werden mussten, obwohl sie – die Deutschen – "nichts" wussten [1:25:12ff.]. Arnold stellt diese Frage allerdings

703 Vgl. *Theiß, 2003, 305.*

nicht Furtwängler, obwohl dies wahrscheinlich genau die Frage gewesen wäre, nach der Arnold gesucht hat, nämlich diejenige, die Furtwängler nicht hätte beantworten können [0:39:57ff.] - zumindest nicht, ohne sein Wissen über die Vernichtung der Juden preiszugeben und damit seine apolitische Haltung ad absurdum zu führen. Szabó "erspart" es Furtwängler hierzu Stellung nehmen zu müssen und riskiert es nicht, dass die Sympathie der Zuschauer für Furtwängler durch eine solche heikle Frage gefährdet werden könnte.

Szabó arbeitet intensiv "an den Rändern des Bewußtseins" [kd, 2002], um sein Anliegen durch die Filme sprechen zu lassen. Seine Filme insbesondere der hier analysierte Film "Taking Sides" sind keine Unterhaltungsware, sondern anspruchsvolle Produkte, die intensive Beschäftigung benötigen, um auch ihre hintergründigen Themen sichtbar zu machen. Auf diese Weise kann ein Film dieser Qualität mehr Denkanstöße geben als ein wissenschaftlicher Text. Auch die durch einen solchen Film transportierten Geschichtsbilder sind weitaus komplexer, als man annehmen könnte. Schon auf der ersten Ebene des Films, also der persönlichen Verstrickung Wilhelm Furtwänglers in die Propagandamaschinerie des NS-Staates, kann der Film zu intensiven Diskussionen anregen, deren Ausgang für die Beteiligten nicht unbedingt vorhersehbar ist.⁷⁰⁴ Die Denkanstöße zielen nämlich auch auf das Verhalten der Menschen in der Gegenwart und sind daher auch heute und morgen noch von großer Relevanz. Und sie werden immer von großer Relevanz sein, da sie universal auf die Verantwortung des Einzelnen gegenüber seinen Mitmenschen zielen. Diesen unangenehmen Fragen möchte man sich gerne entziehen, da sie unausweichlich in der Frage münden, die auf das eigene Verhalten zielt: Wie hätte ich mich verhalten? Was hätte ich getan? Hätte ich es geschafft, mich in einer solchen Situation den Verführungen der Macht zu entziehen und mich den Herrschenden und ihrer Meinung entgegen zu stellen? Ein Ziel des Spielfilms ist es, eine solche kritische Selbstreflexion zu provozieren.

Im so genannten "Milgram-Experiment" von 1960 wollten US-amerikanischer Forscher genau diese Fragen beantworten, um verstehen zu können, welcher Charakterzug oder Menschentyp ein so brutales Terrorregime ermöglichen konnte, wie es von 1933 bis 1945 in Deutschland herrschte.⁷⁰⁵ Das Ergebnis war überraschend und frustrierend zugleich: Fast alle Menschen sind dazu zu bewegen, andere Menschen zu quälen, wenn es ihnen eine Autorität befiehlt. Es konnte kein Charakterzug oder ähnliches ausfindig gemacht werden, dem man eine besondere Affinität für solches Verhalten zuschreiben konnte. Der wesentliche Unterschied, der gefunden wurde, war die Länge der Zeit, die notwendig war, um die einzelnen Testpersonen davon zu überzeugen, dass sie die Stromstöße durchführen sollten. Viele Menschen sind also in solchen Situationen überfordert

704 Daher eignen sich Film und Bühnenstück hervorragend für den Einsatz in Schule und Lehre, vgl. u.a. *Glaap, 2000*.

705 Vgl. *Milgram, 1982*.

und haben nicht die Willensstärke an der eigenen Meinung und den eigenen Werten festzuhalten, besonders wenn Druck von vermeintlichen oder wirklichen Autoritäten ausgeübt wird. Ganz offensichtlich sind Menschen im Allgemeinen keine Helden, wie sie uns in vielen Spielfilmen vorgeführt werden.

Der integere Held als solcher scheint eine Wunschvorstellung zu sein, die in vielen Genres, vor allem im Western, umgesetzt wird. Hier kann sich jeder einzelne Zuschauer für die Dauer eines Spielfilms in die Rolle des unbestechlichen Helden versetzen und genau derjenige sein, der er im Alltag nicht ist. Dieser Ansatz könnte auch eine Erklärung dafür geben, warum Filme, in denen die "Helden" scheitern, häufig weniger erfolgreich sind als diejenigen, in denen die "Helden" ihr Ziel erreichen. Solche Helden sind Lt. David Wills und Emmi Straube. Sie haben sich ihrem Vorgesetzten widersetzt, offen für Furtwängler Stellung bezogen und somit der Macht und ihren Annehmlichkeiten widerstanden. Sie als Vertreter der jungen Generation werden so als Hoffnungsträger charakterisiert. Wilhelm Furtwängler dagegen ist ein gebrochener Held: Er hat es nicht geschafft, sein Ziel – die Trennung von Politik und Kunst – zu erreichen; auch Major Arnold ist ein solcher tragischer Held, der sein Ziel nicht erreichen konnte – trotz des Einsatzes illegitimer Mittel konnte er keine handfesten Beweise gegen Furtwängler finden. Und auch der Regisseur Szabó ist ein solcher tragischer Held: Er scheiterte als junger Mann an der damals gegebenen politischen Situation und versucht nun, seine hieraus gezogene Lehre in Filmen zu verarbeiten und darzubieten, möglicherweise um sich reinzuwaschen und anderen vor Augen zu führen, wie schwer es ist, integer zu bleiben.

4. Fragebogenexperiment: Informationen beeinflussen

Filmrezeption

Im zweiten Teil der Arbeit sollen die Ergebnisse der Filminterpretation des ersten Teils auf ihre Stichhaltigkeit überprüft werden. Dies wird im Rahmen einer empirischen Studie geschehen, die die Rezeption des Films "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" bei Studierenden hauptsächlich des ersten Semesters im Fach "Mittlere und Neuere Geschichte" untersuchen soll. Die Durchführung der Studie erfolgt als wissenschaftliches Experiment, die Befragung der Studierenden durch Fragebögen.

Die in der Interpretation des Films aufgezeigten verschiedenen Ebenen und angesprochenen Thematiken des Films können nicht alle in einer Studie mittels eines Fragebogen überprüft werden. Gerade die Metaebenen und die Diskurse sind tief im Film versteckt, so dass davon ausgegangen werden kann, dass sie beim ersten Sehen des Filmes nicht offensichtlich werden. Daher wurde die

Studie auf einige wenige Thematiken beschränkt, die geeignet zu sein schienen, in einem Vortrag als Vorabinformationen von den Studierenden in ihrer Bedeutung ohne die Kenntnis des Films verstanden zu werden.

Ziel der Studie ist es zu ermitteln, inwiefern Hintergrundwissen über den Film die Rezeption des Films beeinflusst. Die folgenden Ausführungen gehen zunächst auf die Forschungsfragen und Hypothesen sowie das methodische Vorgehen ein. Darauf folgt die Darstellung der Ergebnisse und ein kurzes Fazit.

4.1. Forschungsfragen und Hypothesen

Die hier zur Diskussion stehenden Hypothesen haben sich im Laufe der Auseinandersetzung mit der Methode der geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse generell und der Arbeit an der konkreten Filmanalyse ergeben, da festgestellt wurde, dass sich die eigene Bewertung des Films besonders bezüglich der Frage nach der Parteinahme des Films und der eigenen Parteinahme im Laufe der Bearbeitungszeit geändert hat. So stellte sich die Frage, ob es zu spezifizierende Zusammenhänge zwischen historischen Kenntnissen über einen Film – also kognitiven Aspekten – und der eher unbewussten, emotionalen Beeinflussung durch bewegte Bilder, gesprochene Worte und Musik gibt, die Einfluss auf die subjektive Beurteilung haben. Dieser vermutete Zusammenhang sollte durch eine Studie im Feld der empirischen Rezeptionsforschung sichtbar bzw. messbar gemacht werden können.

Thematisch und methodisch vergleichbare empirische Studien innerhalb der Rezeptionsforschung sind in den letzten Jahren zu folgenden Themen durchgeführt worden:⁷⁰⁶ Harald Paumer und Ingeborg Langefeld [1996] haben in einer groß angelegten Studie 1600 Kinobesucher mittels Fragebogen direkt nach der Filmvorführung nach der Bewertung der im jeweiligen Film gezeigten Gewaltszenen, ihren allgemeinen Einstellungen zu Gewaltdarstellungen und ihre Reaktion hierzu befragt. Das wichtigste Ergebnis der Studie lautet, dass langweilige, nach Publikumsmeinung schlecht gemachte Filme eher aggressiv machen als actionreiche Spielfilme.

Der Frage, inwieweit Abweichungen bzw. Variationen des Genres "Krimi" die Rezeption dieser Filme beeinflusst, ist Jella Hoffmann in ihrem 2007 veröffentlichten Dissertationsprojekt nachgegangen. Hierfür hat sie zunächst die Genrekonventionen für das Genre "Krimi" aus der Sicht der Krimischaffenden (Leitfadeninterview) und der Zuschauer (Fragebogen) zusammengestellt. Aus diesen Ergebnissen konnte

"das Konstrukt Genre-Inkongruenz definiert, differenziert sowie im Hinblick auf das Krimi-Genre konkretisiert [werden]." [Hoffmann, 2007, 16]

706 Die Vorstellung der Studien erfolgt chronologisch nach Erscheinungsdatum.

In einem Fragebogenexperiment hat Hoffmann dann den Einfluss von Genre-Inkongruenz auf die Krimiselektion untersucht. Verschiedene inkongruente Krimisynopsen wurden den 249 Teilnehmenden am Experiment vorgelegt, die sie bewerten sollten. Des Weiteren wurde in einer Rezeptionsstudie mit Gruppendiskussion, das Erleben und die Bewertung eines genre-inkongruenten Krimis untersucht. Als Ergebnis dieser komplexen Studie konnte Hoffmann für den Bereich der Rezeptionsforschung festhalten, dass Genre-Inkongruenz von den Zuschauern wahrgenommen wird und bei der Auswahl eine Rolle spielt: "Krimis mit mittlerer Genre-Inkongruenz [werden] am ehesten präferiert bzw. positiv erlebt und bewertet" [Hoffmann, 2007, 244], stark inkongruente Krimis werden dagegen mehrheitlich abgelehnt. Für die Filmrezeption sind offenbar neben den inhaltlichen und formalen Merkmalen auch strukturelle Eigenschaften relevant.

Die Suche nach einer Erklärung für das "Sad-Film-Paradoxon", also der Frage nach dem Anreiz trauriger Filme, steht im Mittelpunkt eines weiteren Dissertationsprojektes, das sich der empirischen Rezeptionsforschung zuordnen lässt. Ines Vogel hat hierfür eine schriftliche Befragung von 685 Personen durchgeführt. Die Auswertung der Fragebögen zeigt, dass "traurige Filme tatsächlich tiefgreifende emotionale Erfahrungen ermöglichen können" [Vogel, 2007, 245] und dass diese Filme, obwohl sie fiktive Inhalte haben, einen für den Zuschauer deutlich erkennbaren Realitätsbezug aufweisen. Hinsichtlich der Beliebtheit dieser Filme spalten sich die Gemüter der Rezipienten: Entweder mag man sie oder nicht. Traurige Filme werden eher allein und lieber im Kino als zu Hause rezipiert. Das Motiv der Katharsis spielt bei der Wahl eines solchen Films eine herausragende Rolle. Die Nutzung trauriger Filme kann anhand verschiedener Merkmale bei den Rezipienten vorhergesagt werden. Als entsprechende Kategorien führt Vogel Empathiefähigkeit, positive Einstellung zu den Themen trauriger Filme, Alter, subjektiv wahrgenommene Problembelastung und "need for emotion" an.

"Offensichtlich bieten traurige Filme die Möglichkeit, die eigenen Schwierigkeiten zumindest für die Dauer der Rezeption zu vergessen und aus den Gedanken zu verdrängen." [Vogel, 2007, 248]

Christiane Lange [2008] hat mit Hilfe eines Fragebogenexperiments den Einfluss des Films "Fahrenheit 9/11" (R.: M. Moore, 2004) auf das Nationenimage der USA in Deutschland untersucht. Es wurden 150 Schüler einer zehnten Jahrgangsstufe eines Gymnasiums erst vor und dann nach der Rezeption des Films zu den Themen befragt, die das Nationenbild Amerikas widerspiegeln. Die Differenzen bei den Antworten haben gezeigt, dass das Bild des amerikanischen Präsidenten George W. Bush und der amerikanischen Regierung nach der Rezeption des Films wesentlich negativer als

vorher gezeichnet wurde. Das Urteil über die US-amerikanische Bevölkerung fällt dagegen eher durchschnittlich aus.

"Der Film 'Fahrenheit 9/11' beeinflusst das Amerikaimage in Deutschland dahingehend, dass er negative Vorstellungen hervorholt und verstärkt, während er positive Vorstellungen abwertet. [...] Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Film 'Fahrenheit 9/11' einen erheblichen Einfluss auf das Nationenimage Amerikas in Deutschland hat." [Lange, 2008, 135]

Da es bisher keinerlei empirische Rezeptionsforschungen darüber gibt, ob eine intensive Auseinandersetzung mit einem Film z.B. durch eine Analyse, die Bewertung desselben Films beeinflusst oder nicht, wird daher an dieser Stelle folgende Forschungsfrage formuliert:

Inwiefern beeinflussen Informationen in Form von konkretem Hintergrundwissen die Beurteilung eines Films?

Um die Frage analysierbar zu machen, werden mehrere Hypothesen aufgestellt, die anhand der Rezeption des hier untersuchten Films überprüft werden sollen:

Hypothese I: Spezifische Kenntnisse haben wesentlichen Einfluss auf eine positive oder negative Bewertung eines Films.

Es wird davon ausgegangen, dass das emotionale Erleben eines Film durch Hintergrundinformationen gelenkt werden kann. Zusätzliches Wissen führt hierbei zu unterschiedlichen Beurteilungen. Die Hypothese wird mit der Frage nach der persönlichen Bewertung des Films in Relation mit den Fragen zur Einschätzung des persönlichen Wissens über die relevanten historischen Epochen überprüft.

Hypothese II: Informationen beeinflussen die persönliche Stellungnahme zum Filmgeschehen.

Zusätzliche Informationen über einen Film beeinflussen nicht nur die allgemeine Bewertung des Films, sondern auch die persönliche Stellungnahme zum Filmgeschehen im Einzelnen. Dies kann sich in Form einer Zustimmung oder Ablehnung der "message" des Films oder der Parteinahme zugunsten eines Protagonisten ausdrücken. Der für dieses Experiment heran gezogene Film bietet sich aufgrund seines offenen Endes dazu an, Letzteres zu untersuchen. Es soll gezeigt werden, ob durch zusätzliche Informationen die persönliche Stellungnahme zugunsten einer bestimmten Figur gelenkt werden kann.

Hypothese III: Informationen führen zu einer kritischen Überprüfung der Authentizität eines Films.

Nur mit Hilfe von vorab gegebenen Informationen kann die Authentizität eines Films während der Vorführung hinterfragt werden. Nicht-informierte Zuschauer müssen sich auf das eigene Gefühl und das persönliche, in unserem Fall vor allem historische Wissen verlassen, um zu entscheiden, ob der

Film authentisch ist oder nicht. Es wird erwartet, dass sich ein Unterschied in der Bewertung der Authentizität des Film zwischen der Experimental- und der Kontrollgruppe zeigt.

Hypothese IV: Informationen weisen auf Interpretationsansätze hin.

Filme sind ein zeitlich fortlaufendes Vergnügen. Dies macht es quasi unmöglich, während der Vorführung auf Interpretationsansätze hinzuweisen. Diesbezügliche Informationen müssen also vor oder nach dem Schauen eines Films gegeben werden. Es wird in dieser Hypothese die Meinung vertreten, dass durch vorab gegebene Informationen mögliche Interpretationsansätze sichtbar gemacht werden können. Es wird davon ausgegangen, dass ein Zusammenhang zwischen den zusätzlichen Informationen und dem Erkennen bzw. Zustimmung zu den angebotenen Interpretationsansätzen vorhanden und damit messbar ist.

4.2. Methodisches Vorgehen

Die folgenden Kapitel widmen sich dem methodischen Vorgehen. Dabei wird zunächst der Fragebogen sowie der Spielfilm vorgestellt, danach werden Aspekte der Durchführung diskutiert.

4.2.1. Forschungsdesign

Die folgende Untersuchung soll Kausalzusammenhänge zwischen ausgewählten Informationen über einen Film und einer Bewertung dieses Films sichtbar machen. Zu diesem Zweck wird ein wissenschaftliches Experiment durchgeführt, in dem untersucht wird, ob eine unabhängige Variable – hier die Informationen – tatsächlich die ihr zugeschriebene Wirkung hervorruft, nämlich eine andere Bewertung des Films (abhängige Variable). Zur Messung dieser Wirkung werden die Probanden zufällig in zwei Gruppen geteilt. Vor der Filmvorführung werden nur der einen Gruppe ausgewählte Informationen zu dem Film gegeben. Nach der Filmvorführung wird beiden Gruppen der gleiche Fragebogen vorgelegt. Die Forschungsfrage und die Hypothesen können dann durch den Vergleich der so gewonnenen Datensätze beantwortet werden.

Bei der Durchführung wurde eine experimentelle Methode gewählt, in der einer Experimentalgruppe und einer Kontrollgruppe je ein Fragebogen in einer künstlichen Situation vorgelegt wird.⁷⁰⁷ Dieser Versuchsaufbau hat die Vorteile der Wiederholbarkeit, der hohen Kontrollierbarkeit sowohl der Situation als auch der Teilnehmenden und verspricht die Erhebung von detaillierten Daten. Dass auf diesem Wege keine statistische Repräsentativität, sondern nur relative Aussagen erzielt werden konnten, wurde ebenso wie Einschränkungen, die eine schriftliche Befragung mit sich bringt (mögliche Beeinflussung des Befragten durch andere Personen,

⁷⁰⁷ Zur Planung und Durchführung eines Experiments in den Sozialwissenschaften vgl. *Atteslander, 2008, 165ff.*, *Brosius / Koschel, 2003, 209ff.* und *Huber, 2000.*

unverständlich formulierte Fragen, unvollständig ausgefüllte Fragebögen etc.), billigend in Kauf genommen. Aufgrund von personellen, räumlichen und (besonders bei den teilnehmenden Studierenden) zeitlichen Einschränkungen konnte weder eine großangelegte explorative Studie durchgeführt noch eine wirkliche Laborsituation geschaffen werden. Pragmatische Überlegungen haben zu dem oben dargelegten Forschungsdesign geführt. Zudem wurden die studentischen Teilnehmer an der Studie auf diese Situation hingewiesen und um aktive Mitarbeit gebeten, die zur weitestgehenden Ausschaltung der oben genannten möglichen problematischen Faktoren führte.

4.2.2. Fragebogen⁷⁰⁸

Der sehr kurz gehaltene, zweiseitige Fragebogen⁷⁰⁹ startet mit zwei so genannten Eisbrecherfragen⁷¹⁰, die die Hemmschwelle der Befragten abbauen sollen. Aus diesem Grund werden diese Fragen an den Anfang des Fragebogens gestellt. Es wird eruiert, ob der Film schon vorher bekannt war und ob er gefiel. Danach werden zehn forschungsrelevante Fragen formuliert. Die Fragen sind thematisch gruppiert. Zuerst wird nach der Parteinahme des Films bzw. der Rezipienten gefragt. Es folgt je eine Frage zur Einschätzung der Authentizität des Films, zur Legitimität des Vergleichs der Verhörmethoden Major Arnolds mit denen der Gestapo und zur Möglichkeit, klassische Musik in der Propaganda einzusetzen. Im nächsten Abschnitt werden Fragen zur jeweils eigenen musikalischen Vorliebe und zum Bekanntheitsgrad Furtwänglers bzw. Szabós unter den Teilnehmenden gestellt. Diesen Block abschließend folgt eine Frage, die eine Einschätzung über die vom Regisseur autobiografisch beeinflusste Gestaltung der Hauptfiguren beinhaltet.

Da es sich bewährt hat, Fragen zur Person ans Ende einer Befragung zu stellen, wurden auch hier die drei Fragen zur eigenen Person und zum eigenen Wissen über die relevanten historischen Themen am Ende des Fragebogens gestellt. Die Gruppe der Befragten war homogen gewählt, deshalb konnte auf die Erhebung weiterer personenbezogenen Daten verzichtet werden.⁷¹¹

Zur Bearbeitung des Fragebogens wurden ca. 5 Minuten eingeplant, dies erwies sich als realistisch.

Die Antworten wurden so gestaltet, dass sie möglichst einfach und fehlerfrei gegeben werden konnten. Es gab nur eine offene Frage. Für alle anderen Fragen ergaben sich drei verschiedene Antwortschemata: Ja-Nein-Entscheidung per Kreuz, die Antwort mittels genau nur einem Kreuz bei Vorgabe mehrerer Antwortmöglichkeiten oder die Antwort auf einer fünfstufigen Likert-Skala,

708 Der Fragebogen ist in Kapitel 10 im Anhang abgedruckt.

709 Zur Länge des Fragebogens vgl. die Erfahrungen von *Paumer / Langefeld, 1996, 5.*

710 Vgl. *Brosius / Koschel, 2003, 127f.*

711 Vgl. im Folgenden das Kapitel 4.2.5. zur Durchführung des Experiments.

wobei die jeweilige Skalenwertung als Text angegeben war. Trotz dieser genauen Anweisung wurde gegen diese Vorgabe verstoßen und Fragen fehlerhaft beantwortet. Diese Fälle wurden nicht in die Auswertung aufgenommen. Aus diesem Grund liegen nicht für alle Fragen gleich viele Antworten vor.

4.2.3. Spielfilm

Als Stimulusmaterial für die Untersuchung wurde der Spielfilm "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" (R.: István Szabó, 2001) ausgewählt, der im vorhergehenden Kapitel 3 untersucht worden ist.⁷¹²

Dieser Spielfilm eignet sich für die Arbeitshypothese dieses Experiments besonders gut, weil er für kommerzielle Filme eher untypisch konzipiert ist und ohne Happy End endet. Der im Film aufgebaute Konflikt wird nicht gelöst. Stattdessen wird der Zuschauer angeregt, sich seine eigene Meinung zum im Film dargestellten Fall zu bilden. Dies geschieht dadurch, dass die Erzählperspektive des Films variiert und der Meinungsbildungsprozeß vor allem von Lt. Wills detailliert dargelegt wird. Auch inhaltlich eignet sich dieser Spielfilm für das Experiment besonders gut: Aufgrund seiner Thematik dürfte der Film Historiker bzw. Studierende des Faches "Neuere und Neueste Geschichte" auch ohne spezielle Kenntnisse zu einem kritischen Urteil befähigen. Veranstaltungen zum Themenkomplex "Nationalsozialismus" sind im Allgemeinen gut besucht, auch in der Schule wird dieses Thema intensiv behandelt. Daher kann auch davon ausgegangen werden, dass ein grundsätzliches Hintergrundwissen bei den Teilnehmenden vorhanden ist. Ein weiterer Vorteil ist es, dass der ausgewählte Film relativ unbekannt ist und auch biographisches Wissen über den Regisseur nicht vorausgesetzt werden kann. Obwohl der Film schon im Jahr 2001 produziert wurde, wurde davon ausgegangen, dass der Film den Teilnehmenden des Experiments eher nicht bekannt ist, da er nur kurze Zeit in ausgewählten Programmkinos zu sehen war.

Aufgrund seines kammerspielartigen Aufbau mit vielen Dialogen wurde entschieden, den Film nicht im englischsprachigen Original, sondern in der deutschsprachigen Synchronisation zu zeigen. Es sollte sichergestellt werden, dass die teilnehmenden Studierenden dem Film unproblematisch folgen können.

Im Experiment wurde der Film von DVD abgespielt und einmal in seiner ganzen Länge gezeigt.

⁷¹² Eine Inhaltsangabe des Film findet sich in Kapitel 3.2.1.1. Ein Sequenzprotokoll und ausgewählte Einstellungsprotokolle stehen im Anhang in den Kapiteln 7 und 8 zur Verfügung.

4.2.4. Hintergrundinformationen

Wie oben zum Forschungsdesign beschrieben, wurde die teilnehmende Gruppe zweigeteilt. Der einen Gruppe wurden vor der Filmvorführung ausgewählte Hintergrundinformationen über den Spielfilm und seinem Regisseur gegeben; die zweite Gruppe bekam diese Informationen erst am Ende des Experiments nach Abschluss der Befragung. Das Handout, das allen Teilnehmenden zur Verfügung gestellt wurde – der Experimentalgruppe nach dem Vortrag und vor der Filmvorführung, der Kontrollgruppe nach der Filmvorführung und nach dem Ausfüllen des Fragebogens –, ist im Anhang abgedruckt.⁷¹³

Die in Kapitel 3 durchgeführte Analyse des Spielfilms "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" hat viele Interpretationsmöglichkeiten offenbart. Für das Experiment musste ein Aspekt ausgewählt werden, der sich in einer relativ kurzen Zeit vermitteln ließ und ohne filmisches Anschauungsmaterial veranschaulicht werden konnte. Nur so konnte gewährleistet werden, dass der zeitliche Rahmen des Experiments nicht überschritten wurde. Es wurde entschieden, die Probanden vor allem über die historisch-biographische Interpretation des Films zu informieren, also zum einen über die Biographie Wilhelm Furtwänglers und zum anderen über die des Regisseurs István Szabó. Insbesondere die Metaebene des Films als Selbstexkulpation Szabós ist ohne Hintergrundwissen nicht erkennbar. Auch die an sich simple Beurteilung inwiefern der Film authentisch ist oder nicht, bedarf des entsprechenden historischen Hintergrundwissens. Gerade hier konnte davon ausgegangen werden, dass bei den Teilnehmenden beider Gruppen ein solches Wissen vorhanden ist, da es sich um Studierende des Faches "Geschichte" handelt, denen diese Aspekte vor allem der deutschen Geschichte vertraut sein sollten.

Die erste Gruppe wurde über die Biographie Furtwänglers informiert. In groben Schritten wurde seine Karriere bis zum Jahr der nationalsozialistischen Machtübernahme 1933 dargelegt. Danach folgte eine etwas detailliertere Darstellung seiner Tätigkeit bis 1945. Es wurde hervorgehoben, dass Furtwängler niemals der NSDAP beigetreten ist, seine Ämter 1934 niedergelegt und danach nur noch als freischaffender Dirigent im In- und Ausland gearbeitet hat, der sich einige Freiheiten herausgenommen hat (wie z.B. das Abhängen von Hakenkreuzfahnen in den Konzerthallen), dass dies aber für den wichtigsten Dirigenten in Deutschland keine nachhaltigen Konsequenzen hatte. Weiterhin wurde erwähnt, dass Furtwängler u.a. jüdischen Musikern bei der Emigration half. Über Furtwänglers langwieriges Entnazifizierungsverfahren 1946 / 1947 wurde ebenfalls in den wesentlichen Punkte informiert.

⁷¹³ Vgl. Anhang Kapitel 11.

Nach diesen biographischen Informationen wurde explizit darauf hingewiesen, dass es die im Film dargestellte Voruntersuchung des Entnazifizierungsverfahrens nicht gegeben hat, sondern der Film nur deshalb auf Tatsachen beruht, weil die in dieser fiktiven Untersuchung besprochenen Inhalte authentisch sind. Die Argumente des fiktiven Wilhelm Furtwängler entsprechen zwar denen des realen Furtwänglers, sie sind aber dramaturgisch bearbeitet worden. Es wurde vor allem auf die inhaltlichen Diskrepanzen zwischen Entnazifizierungsakte und Film hingewiesen.

Des Weiteren wurde über die Biographie des Regisseurs István Szabó informiert. Hier lag der Schwerpunkt vor allem auf den wiederkehrenden Thematiken seiner Filme und seiner Enttarnung als inoffizieller Mitarbeiter des ungarischen Inlandsgeheimdienstes. Die Studierenden wurden darauf hingewiesen, dass Szabó augenscheinlich nur autobiographische Filme gedreht hat, in denen um Verständnis für ihn selbst als einen von der Macht verführten, damals noch jungen Künstler geworben wird. Im Folgenden wurden die autobiographischen Elemente des Films "Taking Sides" vorgestellt: Furtwängler musste wie Szabó viele Kompromisse eingehen, um in einem totalitären System als Künstler arbeiten zu können; die Rolle des russischen Oberst Dymschitz fungiert als versteckte Verteidigung für Szabós Handeln und der 2. Violinist und NS-Spitzel in der Berliner Philharmonie Rode zeigt die vermeintliche Ausweglosigkeit eines Kollaborateurs. Die Hintergrundinformationen wurden mit kurzen Verweisen auf weitere implizite Themen des Films und ihrer filmtechnischen Umsetzung abgeschlossen.

Mit Hilfe dieser Informationen sollte die Experimentalgruppe darauf hingewiesen werden, dass der im Film dargestellte Konflikt nicht wie sein Titel vermuten lässt neutral bzw. mit wechselnder Parteinahme dargestellt wird, sondern hier zugunsten des Künstlers Stellung bezogen wird. Szabó wirbt in diesem Film um Verständnis für die Situation, in der er sich 1956 nach seiner Gefangennahme anlässlich der Niederschlagung des Aufstands in Ungarn befand. Die Studierenden sollten die autobiographischen Züge des Films schon beim ersten Sehen erkennen und daher zu dem Schluss gelangen, dass der Film durchaus Stellung bezieht. Die Sympathien der Probanden sollten darüber hinaus eindeutig in Richtung der Figur Furtwängler gelenkt werden.

4.2.5. Durchführung

Die folgende Untersuchung soll Kausalzusammenhänge zwischen ausgewählten Informationen über einen Film und einer Bewertung ebendieses Films sichtbar machen. Zu diesem Zweck wird ein wissenschaftliches Experiment durchgeführt. Das Forschungsdesign wurde in einem Pretest auf Schwächen vor allem bei der Durchführung und beim Aufbau des Fragebogens untersucht. Danach wurde das eigentliche Experiment durchgeführt.

4.2.5.1. Pretest

Der entworfene Fragebogen wurde zunächst im Sommersemester 2008 getestet. Die Entscheidung, auf Studierende einer einführenden Pflichtvorlesung im Fach "Geschichte" zurückzugreifen, hat sich als richtig bestätigt. So konnten recht einfach viele Studierende angesprochen werden, denen ein grundsätzliches Interesse am Film bzw. der im Film dargestellten Thematik unterstellt werden kann.

Die Gruppe der 85 Vorlesungsteilnehmer wurde zufällig zweigeteilt: Die erste Gruppe erschien 30 Minuten eher im Hörsaal und wurde angewiesen, sich geschlossen auf eine Seite zu setzen. Sie wurde über die ausgewählten, oben dargestellten Hintergründe des Films in einem Vortrag informiert. Anschließend wurde ein Handout verteilt, auf dem die wichtigsten Fakten notiert sind. Danach wurde die zweite Gruppe in den Hörsaal gelassen und gebeten sich auf die andere Seite des Hörsaals, also räumlich getrennt von der ersten Gruppe zu setzen. Auf diese Weise wurden die Gruppen getrennt. Es konnte kein Informationsaustausch stattfinden. Alle Studierenden wurden darüber hinaus erneut darauf hingewiesen, wie wichtig es ist, dass sie nicht miteinander über den Film reden. Der Geräuschpegel während der dann folgenden Filmvorführung war sehr gering.

Aufgrund der Länge des Films (105 Minuten) musste die Veranstaltung früher als der übliche Vorlesungsbeginn anfangen. Hier hat sich die zeitliche Platzierung der Vorlesung von 14 bis 16 Uhr als vorteilhaft erwiesen: Es konnte ein Teil der Mittagspause genutzt werden, um ausreichend Zeit sowohl für den Vortrag in der informierten Gruppe als auch für die nachfolgende Filmvorführung und die anschließende Befragung zu haben. Zudem konnte so sichergestellt werden, dass die Studierenden pünktlich bei der nachfolgenden Veranstaltung anwesend sein konnten. Dieses hat die Bereitschaft zur Mitarbeit bei den Studierenden erhöht.

Am Ende des Films wurden die Fragebögen in beiden Gruppen verteilt. Das Ausfüllen nahm durchschnittlich 5 bis 10 Minuten in Anspruch. Schon hier zeigte sich, dass der Fragebogen in zweierlei Hinsicht zu komplex aufgebaut war und zwar sowohl in der Formulierung der Fragen als auch in der Gestaltung der Antwortmöglichkeiten. Es wurde vielfach nachgefragt und untereinander diskutiert, was mit einzelnen Fragen gemeint sei. Der Geräuschpegel erhöhte sich erheblich.

Der zweiten Gruppe wurde mit Abgabe des Fragebogens das informative Handout überreicht.

4.2.5.2. Experiment

Aufgrund der Erfahrungen im Pretest wurde der Fragebogen für das Experiment stark überarbeitet und vor allem gekürzt. Ein Abdruck des Fragebogens findet sich im Anhang in Kapitel 10. Die Durchführung des Experiments (Gruppeneinteilung, zeitlich verschobener Beginn für die beiden Gruppen in einem Hörsaal) hat sich als praktikabel erwiesen und wurde beibehalten.

Insbesondere die Befragung direkt im Anschluss an den Film sollte beibehalten bleiben, obwohl es hier zu zeitlichen Engpässen bei einigen Studierenden gekommen war und auch wieder kommen wird. Auf diese Weise konnte aber den als gravierender eingeschätzten Problemen aus dem Weg gegangen werden, die Vogel [2007, 252] für ihre Studie konstatierte, in der die Befragungen ohne vorherige Filmvorführung bzw. zeitlich von der Filmvorführung getrennt durchgeführt wurden.

Das Experiment wurde im Wintersemester 2008 / 2009 in der zweiten Sitzung der Pflichtvorlesung für Studierende des Faches "Geschichte" durchgeführt. Über 90 Prozent der Probanden waren Studierende im ersten Semester, die im Kern- oder Nebenfach "Mittlere und Neuere Geschichte" gewählt haben. Von den 254 für die Vorlesung eingeschriebenen Studierenden haben 234 am Experiment teilgenommen: 103 in der ersten Gruppe, der Experimentalgruppe und 131 in der Kontrollgruppe.⁷¹⁴

Die Durchführung verlief wie im Pretest: Die erste Gruppe wurde vor der Filmvorführung in einem 20minütigen Vortrag über die oben dargestellten Hintergründe des Films informiert. Danach wurde die Kontrollgruppe in den Hörsaal gelassen. Beide Gruppen wurden räumlich voneinander getrennt, so dass keine Kommunikation zwischen einzelnen Mitgliedern stattfinden konnte. Die Filmvorführung selbst konnte wegen technischer Probleme mit der Tonwiedergabe erst mit einer Verspätung von 15 Minuten gestartet werden. Diese Störung ist für die Auswertung als irrelevant anzusehen, da sie alle Teilnehmer gleichermaßen betraf und kein Informationsaustausch zwischen den Gruppen stattfinden konnte. Die Filmvorführung verlief ohne weitere Zwischenfälle. Der Geräuschpegel war wie im Pretest während der Filmvorführung gering. Alle Studierenden sind bis zum Ende des Films im Hörsaal geblieben und haben im Anschluß an den Film den Fragebogen ausgefüllt. Der verbesserte Fragebogen erwies sich als gut durchdacht und formuliert. Es gab im Gegensatz zum Pretest keine Nachfragen, der Geräuschpegel war während des Ausfüllens sehr gering. Alle Studierenden waren fast zeitgleich mit dem Beantworten der Fragen fertig. Die Teilnehmer der Kontrollgruppe erhielten beim Verlassen des Hörsaals das informative Handout.

4.3. Darstellung der Ergebnisse⁷¹⁵

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse des Experiments dargestellt. Die Auswertungstabellen finden sich in Kapitel 12 im Anhang dieser Arbeit. Es folgt zunächst für jeden Themenblock eine

714 Vgl. Tabelle 1 im Anhang in Kapitel 12. Die unterschiedliche Stärke der Gruppe ergab sich aufgrund von Schwierigkeiten in der Kommunikation mit den Studierenden im ersten Semester, die zum Teil noch nicht auf ihre universitätsinterne Mailadresse zugreifen konnten, über die die Informationen zur Gruppeneinteilung verbreitet wurden. Der experimentelle Charakter der Veranstaltung war dadurch aber nicht gefährdet.

715 Im Anhang in Kapitel 12 finden sich die Auswertungstabellen. Aufgrund der Größe der Tabelle wurde davon abgesehen, sie in den Text einzufügen.

kurze Darstellung der jeweiligen prozentualen Werte, bevor diese dann mittels Kreuztabellen zueinander in Bezug gesetzt und genauer analysiert werden.

4.3.1. Zusammensetzung der Gruppe

Die Gruppe ist als homogen zu bezeichnen. Insgesamt waren zum Zeitpunkt der Durchführung des Experiments 254 Studierende für die Vorlesung gemeldet. 234, also 92,1 Prozent haben am Experiment teilgenommen. 56,4 Prozent von ihnen sind weiblich; 40,2 Prozent männlich.⁷¹⁶ Die Studierenden wurden gebeten, ihr Wissen über den Nationalsozialismus mit Hilfe einer Schulnote einzuschätzen (Tabelle 32). Mehr als die Hälfte, nämlich 63,7 Prozent meint, sie verfüge hier über gutes bzw. sehr gutes Wissen. Nur sechs Prozent geben an, dass ihr Wissen ausreichend bzw. mangelhaft ist. Befragt nach dem Wissen über die Durchführung der Entnazifizierung (Tabelle 33) schätzen nur 27,4 Prozent dieses als gut bzw. sehr gut ein. Dagegen geben 34,4 Prozent an, dass ihr Wissen hier eher mit ausreichend oder schlechter zu benoten wäre. Dieses Ergebnis wurde erwartet, da die Gruppe vor allem aus Erstsemestern besteht,⁷¹⁷ deren Wissen über diese beiden Gebiete vor allem aus der Schule stammt und dort dem Nationalsozialismus größere Aufmerksamkeit gewidmet wird als der Entnazifizierung.

4.3.2. Zur Auswahl des Films

Die Auswahl des Films erwies sich als sehr gut. Auf die Frage, ob der Film "Taking Sides" vor der Filmvorführung schon war, gaben nur 4,3 Prozent aller Teilnehmenden (das sind 10 der 234 Studierenden; Tabelle 3) bzw. 3,1 Prozent der nicht-informierten Gruppe (4 Studierende; Tabelle 19) an, dass ihnen der Film vorher schon bekannt war. Die Voraussetzung, dass nur dann ein unverfälschtes Ergebnis gerade in der nicht-informierten Gruppe erzielt werden kann, wenn weniger als 5 Prozent der Probanden den Film nicht kennen, ist erfüllt. Denn nur so ist gewährleistet, dass sich die nicht-informierte Gruppe wirklich "naiv" verhält und den Film ohne Hintergrundwissen bewertet. Darüber hinaus sind 88 Prozent aller Teilnehmenden Aufnahmen von Wilhelm Furtwängler nicht bekannt (Tabelle 10). Auf die Frage nach der Bekanntheit des Regisseurs István Szabó antworteten insgesamt 62,4 Prozent, dass sie ihn gar nicht kennen (Tabelle 11), in der nicht-informierten Gruppe sind es sogar 90 Prozent (Tabelle 27). Es kann daher zu recht davon ausgegangen werden, dass der im Film dargestellte Sachverhalt dem Großteil der Probanden ebenso unbekannt ist wie die in ihm versteckten autobiographischen Züge des Regisseurs.

⁷¹⁶ Vgl. Tabelle 31 im Anhang. Acht Studierende, das sind 3,4 Prozent haben ihr Geschlecht nicht preisgegeben und eine Antwort auf diese Frage verweigert. Ein Vergleich mit den Daten aus dem LSF zeigt eine ähnliche Verteilung: hier sind 40,2 Prozent männlichen und 59,8 Prozent weiblichen Geschlechts.

⁷¹⁷ Nach den Daten aus dem LSF sind 78,7 Prozent der zum Zeitpunkt der Durchführung des Experiments angemeldeten Studierenden der Veranstaltung im ersten Semester.

Außerdem wurde der Film sehr positiv aufgenommen: 20,7 Prozent bewerteten ihn auf die Frage, wie der Film gefallen habe, mit "sehr gut" und weitere 28,9 Prozent mit "gut" (Tabelle 2). Die positive Bewertung des Films ist in der informierten Gruppe zwar insgesamt leicht höher als in der Kontrollgruppe,⁷¹⁸ aber sie verteilt sich anders. Hier fällt vor allem die häufige Bewertung mit "gut" (34 Prozent) auf. Dieser Wert liegt fast zehn Prozentpunkte höher als der Vergleichswert in der Kontrollgruppe (24,8 Prozent). Dagegen ist die "sehr gute" Beurteilung des Films innerhalb der Kontrollgruppe etwas höher als in der Experimentalgruppe (22,5 bzw. 18,4 Prozent).

Weiterhin kann ein Zusammenhang zwischen dem Gefallen des Films und dem selbst eingeschätzten Wissen über den Nationalsozialismus aufgezeigt werden (Tabelle 34): Je besser die Studierenden ihr Wissen benoten, desto besser gefiel ihnen der Spielfilm. Die Datenbasis erwies sich aber als zu klein, um noch präzisere Aussagen treffen zu können. Eine Unterteilung in Gruppen bestätigte das obige Ergebnis (Tabelle 40). Zusätzlich zeigte sich die Tendenz, dass in der informierten Gruppe der Film positiver eingeschätzt wurde, auch wenn das persönliche Wissen schlechter benotet wurde. Die Hintergrundinformationen scheinen dazu geführt zu haben, dass der Spielfilm positiver aufgenommen worden ist. In der Kontrollgruppe ist die Korrelation zwischen der Einschätzung des persönlichen Wissens und der Beurteilung des Films ebenfalls zu sehen. Grundsätzlich führt auch hier "gutes" Wissen zu einer "guten" Beurteilung des Films, aber schon bei "gutem" Wissen ist der prozentuale Anteil derjenigen, die den Film mit "gut" bzw. "okay" bewerten, gleich; bei "befriedigendem" Wissen ist dieser Anteil dagegen überdurchschnittlich hoch. Tendenziell zeigt sich, dass die zusätzlichen Informationen, die der Experimentalgruppe gegeben wurden, dazu führten, dass auch diejenigen, die ihr historisches Wissen über den Nationalsozialismus als weniger gut einschätzten, den Film positiver bewertet haben als die vergleichbare Teilgruppe in der Kontrollgruppe.

Ein ähnliche vergleichbare Korrelation zwischen dem Gefallen des Films und der Einschätzung des eigenen Wissens konnte für das Wissen über die Durchführung der Entnazifizierung nicht festgestellt werden (Tabelle 46). Hier zeigt sich ein anderes Bild: "sehr gutes", "gutes" und "befriedigendes" Wissen führen mehrheitlich zu einer "guten" Bewertung des Films, schlechteres Wissen überwiegend zu der Beurteilung, der Film sei "okay". Allerdings ist dieser Wechsel schon bei "befriedigendem" Wissen eher als fließend zu bezeichnen: 32,9 Prozent meinen hier, der Film sei "gut" gewesen, 34,2 Prozent (d.h. eine Person weniger) beurteilen den Film mit "okay". Darüber hinaus gibt es hier gegenüber den durchschnittlichen Werten viele Ausreißer nach oben bzw. unten. So beurteilen mit 25,5 Prozent überdurchschnittlich viele den Film als "sehr gut" bei gleichzeitiger

⁷¹⁸ Vgl. Tabelle 18. In der Experimentalgruppe haben 52,4 Prozent den Film für "gut" oder "sehr gut" befunden. In der Kontrollgruppe sind es 47,3 Prozent.

Angabe von "sehr gutem" Wissen über die Entnazifizierung. Ähnlich hoch ist hier der Wert bei denjenigen, die ihr Wissen mit "ausreichend" benoten. Auffallend niedrig ist der prozentuale Wert dagegen bei denjenigen, die ihr Wissen mit "befriedigend" angeben und den Film "sehr gut" fanden (13,2 Prozent). Weiterhin fällt noch der Prozentsatz derjenigen auf, die ihr Wissen mit "ausreichend" angeben und denen der Film "eher nicht" gefallen hat: Er ist überdurchschnittlich hoch. Eine stringente Korrelation zwischen dem Wissen über die Durchführung der Entnazifizierung und der Beurteilung des Spielfilms konnte also nicht festgestellt werden.

Eine weitere Unterteilung der Tabellen in die beiden Versuchsgruppen brachte keinen zusätzlichen Erkenntnisgewinn (Tabelle 51).

4.3.3. Parteinahme des Films

In Frage 3 sollten die Teilnehmenden entscheiden, zu wessen Gunsten im Film Partei ergriffen wird.⁷¹⁹ Sie mussten eine der vier vorgegebenen Antwortmöglichkeiten auswählen: (1) Furtwängler, (2) Major Arnold, (3) neutrale Darstellung und (4) eine je nach Erzählperspektive wechselnde Darstellung der ergriffenen Partei. Es zeigt sich, dass Antwort (4) mit 67,4 Prozent am weitaus häufigsten gewählt wurde (Tabelle 4). Die wechselnde Erzählperspektive wird vor allem in den drei Vernehmungen Furtwänglers mit verschiedenen filmtechnischen Mitteln vorgeführt.⁷²⁰ Sie ist so überragend eingesetzt, dass der Blick auf das Ganze getrübt wird und dem Zuschauer eine wechselnde Parteinahme suggeriert wird. Daher wurde auch ein recht hoher Wert in beiden Gruppen erwartet. Mit 65,7 bzw. 68,8 Prozent in der Experimental- bzw. der Kontrollgruppe ist dieses an sich erwartete Ergebnis aber doch überraschend eindeutig ausgefallen (Tabelle 20).

Aufgrund der vorab gegebenen Informationen über die historischen Hintergründe des Films bezüglich der Biographie Wilhelm Furtwänglers, zur Biographie des Regisseurs und den sich daraus ergebenden Interpretationsmöglichkeiten wurde vor allem in der Experimentalgruppe ein differenziertes Meinungsbild erwartet. Die Hintergrundinformationen sollten die Probanden in die Lage versetzen zu erkennen, dass der Film eben keine neutrale oder wechselnde Position bezieht, sondern zugunsten des Dirigenten Furtwängler Partei ergreift. Dies haben immerhin noch 13,7 Prozent der Teilnehmenden getan. Genauso viele sehen aber auch eine Parteinahme zugunsten Major Arnolds.

In der Kontrollgruppe wurde ebenfalls ein breiter gestreutes Meinungsbild erwartet, als es das Ergebnis zeigt. Wie oben schon gesagt, hat sich in dieser Gruppe eine Mehrheit von 68,8 Prozent dafür ausgesprochen, der Film habe eine je nach Erzählperspektive wechselnde Meinung. Immerhin

719 Frage 3 des Fragebogens: Der Film trägt den Titel "Taking Sides", auf deutsch "Partei ergreifen": Wessen Partei ergreift der Film bzw. wird im Film ergriffen, wessen Argumentation wird als legitim dargestellt?

720 Vgl. Kapitel 3.2.1.5.

noch 14,1 Prozent dieser Gruppe meinen, im Film werde Partei zugunsten Major Arnolds ergriffen und nur 9,4 Prozent sehen den Film auf Seiten von Furtwängler Stellung beziehen. Sieben Prozent sind der Meinung, der Film zeige den Sachverhalt neutral.

Setzt man diese Frage in Bezug zur Einschätzung des persönlichen Wissens über den Nationalsozialismus, so zeigen sich kleine Variationen (Tabelle 35). Diejenigen, die ihr Wissen über den Nationalsozialismus als "gut" oder "sehr gut" einschätzen, haben sich unterdurchschnittlich häufig für die wechselnde Erzählperspektive entschieden und überdurchschnittlich häufig für die Parteinahme zugunsten Furtwänglers (25 Prozent derjenigen, die ihr Wissen mit "sehr gut" bewertet haben) bzw. Major Arnolds (19 Prozent derjenigen, die ihr Wissen mit "gut" bewertet haben). Ein "befriedigendes" Wissen über den Nationalsozialismus führte mit 73,2 Prozent zu einer noch höheren Zustimmung zur Aussage, dass der Film eine wechselnde Erzählperspektive habe. Es scheint, als ermögliche ein (sehr) gutes persönliches Wissen über den Nationalsozialismus eine differenziertere Sicht auf den Spielfilm.

Die Vermutung, dass die Experimentalgruppe aufgrund ihrer zusätzlichen Informationen die für alle Teilnehmer ausgesprochene obige Annahme bestätigen könnte, erwies sich leider als falsch. Vor allem die geringen Gesamtzahlen lassen eine verallgemeinernde Aussage der hier gewonnenen Werte kaum zu. So wird die obige Annahme für diejenigen mit "sehr gutem" Wissen zwar bestätigt, die Aussage bezieht sich aber auf nur 13 Teilnehmende. Diejenigen, die ihr Wissen mit "gut" angeben, sehen zu 67,2 Prozent eine wechselnde Erzählperspektive. Der Wert liegt also leicht über dem Durchschnitt und kann damit die obige Aussage nicht bestätigen. Ein Blick auf die Kontrollgruppe zeigt, dass sich hier die obige Vermutung bestätigt: (Sehr) gutes Wissen über den Nationalsozialismus führt zu einem unterdurchschnittlichen Wert bei der Ansicht, es liege eine wechselnde Erzählperspektive vor.

Die obigen Ergebnisse konnten beim Vergleich mit dem persönlichen Wissen über die Entnazifizierung nicht bestätigt werden (Tabelle 48).⁷²¹ Es liegt keine erkennbare Korrelation zwischen dem selbst eingeschätzten Wissen über die Entnazifizierung und der Meinung über die Parteinahme des Films vor. Auch eine Unterteilung in die beiden Gruppen brachte keinen weiteren Erkenntnisgewinn (Tabelle 52).

721 "Sehr gutes" Wissen lässt hier zwar den Wert für die Parteinahme zugunsten Major Arnolds auf 35,3 Prozentpunkte steigen und den für die wechselnde Erzählperspektive auf sogar nur 41,2 Prozent sinken, aber die Gesamtzahlen sind hier zu gering, um von wirklich aussagekräftigen Ergebnissen sprechen zu können, da hier nur insgesamt 17 Studierende ihr Wissen mit "sehr gut" angegeben haben. Von denjenigen, die ihr Wissen als "gut" bezeichnen, sehen 78,7 Prozent eine wechselnde Erzählperspektive, also weit mehr als der Durchschnitt. Ein schlechteres Wissen über die Entnazifizierung führt zu keinem weiteren signifikanten Ergebnis, die Werte halten sich im Bereich des Durchschnitts.

Es scheint als ermögliche nur ein (sehr) gutes persönliches Wissen über den Nationalsozialismus die differenzierte Sicht auf den Spielfilm und seine Metaebenen. Zusätzliche Hintergrundinformationen fördern das Erkennen der Parteinahme des Films aber nicht. Diese Zahlen zeigen, dass der Film offensichtlich seinem Titel gerecht wird. Alle Teilnehmenden meinen übereinstimmend, dass eine eindeutige Parteinahme vermieden wird. Die vor der Filmvorführung gegebenen Informationen haben also nicht das gewünschte Ziel erreicht. Der Film verschleierte seine Parteinahme so kunstvoll, dass sie selbst der vorab informierten Gruppe beim ersten Sehen nicht offensichtlich wird. Es bedarf weiterer intensiver Auseinandersetzung mit dem Film, um zu erkennen, dass der Film eben nicht wechselnd Partei ergreift, sondern sich sehr wohl – wie zuvor in der Analyse des Spielfilms gezeigt – auf die Seite des Künstlers stellt.

4.3.4. Eigene Parteinahme

Mit der nachfolgenden Frage sollte dann die eigene Parteinahme zum Fall Furtwängler eruiert werden.⁷²² Hier wurden die Antwortmöglichkeiten wieder vorgegeben, insbesondere um die Entscheidung für eine eindeutige Stellungnahme zu unterstützen.⁷²³ Die Probanden konnten zwischen Wilhelm Furtwängler und Major Arnold entscheiden oder aber einen zusätzlichen Namen einfügen.⁷²⁴ Letztere Möglichkeit wurde von insgesamt 34 Studierenden wahrgenommen, die Partei zugunsten Lt. Wills, Emmi Straubes bzw. niemandem bezogen haben (Tabelle 5).

Insgesamt 45,1 Prozent derjenigen, die diese Frage beantwortet haben, ergreifen Partei für Wilhelm Furtwängler. 32,4 Prozent stellen sich auf die Seite von Major Arnold. Weitere 11,3 Prozent halten die Argumentationsstrategie von Lt. Wills für legitim, immerhin noch 3,8 Prozent halten die von Emmi Straube für legitim und 0,9 Prozent sagen explizit, dass sie keine der Argumentationsstrategien als legitim erachten.

Unterteilt auf die beiden Gruppen ergibt sich folgendes Bild (Tabelle 21): In der Experimentalgruppe äußern sich 54,7 Prozent zugunsten der Position von Furtwängler. Major Arnolds Argumentationsstrategie wird von nur 27,4 Prozent der informierten Gruppe als legitim gesehen. 10,5 Prozent der informierten Gruppe halten die Argumentationsstrategie von Lt. Wills für legitim und stellen sich auf seine Seite. Dieses Ergebnis deckt sich mit den Erwartungen. Aufgrund

722 Frage 4 des Fragebogens: Auf welcher Seite stehen Sie selbst: Nachdem Sie den Film gesehen haben, wessen Argumentationsstrategie halten Sie für legitim?

723 Ein auffallend hoher Anteil der Studierenden hat eine Antwort auf diese Frage verweigert, nämlich insgesamt 21 Studierende, also 9 Prozent der Teilnehmenden. Weitere 14 Studierende (6 Prozent) haben die Frage falsch beantwortet, d.h. sie haben mehr als eine Antwort angekreuzt. Zum Vergleich: die vorhergehende Frage 3 zur Parteinahme des Films haben nur 4 Studierende gar nicht (1,7 Prozent) und 2 falsch (0,9 Prozent) beantwortet.

724 Von den insgesamt 14 falschen Antworten sind viele darauf zurückzuführen, dass die Probanden bei dieser Frage ein zweites Kreuz gemacht haben oder zwei Namen in der freien Zeile eingefügt haben, um so einer eindeutigen Stellungnahme aus dem Weg zu gehen.

der vorab gegebenen Informationen zur Biographie Furtwänglers und seiner Funktion als Stellvertreter für alle Künstler in totalitären Systemen wurde die Aufmerksamkeit auf diese Figur gelenkt. Es wurde betont, dass Major Arnold eine Erfindung des Drehbuchautors ist. Zusätzlich wurde die Tätigkeit des Regisseurs Szabó als inoffizieller Mitarbeiter des Inlandsgeheimdienstes erwähnt. Auf diese Weise wurde eine Informationsdichte geschaffen, die die Sympathien eindeutig in Richtung der Figur Furtwängler lenken sollten. Dieses Ziel wurde erreicht.

Dass der Film ohne diese Informationen ein eher gespaltenes Meinungsbild beim Zuschauer hinterlässt, zeigt das Ergebnis dieser Frage bei der Kontrollgruppe. Es entscheiden sich jeweils ungefähr 37 Prozent zugunsten Furtwänglers bzw. Major Arnolds. Erstaunlich mutet auf den ersten Blick die hohe Zustimmung für die Argumentationsstrategie Major Arnolds an, da dieser im Film sehr unsympathisch gezeichnet ist. Aber aufgrund seines starken, wenn auch schwierigen Charakters wird Major Arnold den Probanden dominant in Erinnerung geblieben sein. Außerdem vertritt Arnold die Gegenposition zu Furtwängler und bringt einige schwerwiegende Argumente an. Er ist es, der als einziger von der Vernichtung der Juden durch das NS-Regime spricht und nach der Verantwortung des Einzelnen fragt. Diese Punkte werden dazu geführt haben, dass 36,4 Prozent der Kontrollgruppe seine Position als legitim erachten.

Wie oben schon erwähnt haben sich insgesamt 11,3 Prozent beider Gruppen für die Argumentationsstrategie von Lt. Wills entschieden (Tabelle 5). Dies ist überraschend, weil der Name von den Teilnehmenden selbst auf den Fragebogen eingetragen werden musste. Das Ergebnis stützt die Funktion, die der Figur Wills in der Analyse und Interpretation des Spielfilms zugeschrieben wurde: Lt. David Wills wurde hier als Identifikationsfigur für den Zuschauer erkannt.⁷²⁵ Nachdem er anfänglich Arnold unterstützt hat, verweigert Lt. Wills Major Arnold später die Loyalität und tritt in der zweiten und dritten Vernehmung mehr als Anwalt Furtwänglers auf denn als kritikloser Mitarbeiter Arnolds wie in der ersten Vernehmung. Auf diese Weise wird gezeigt, wie sich die Meinung aufgrund von Recherchen ändern kann. Einen ähnlichen Meinungsbildungsprozess haben vermutlich viele der Probanden während des Films durchlaufen und deshalb Lt. Wills als denjenigen genannt, dessen Argumentationsstrategie sie als legitim erachten.

Die eigene Parteinahme wird vom persönlichen Wissen über den Nationalsozialismus (Tabelle 36) bzw. der Entnazifizierung (Tabelle 47) kaum beeinflusst. Auffällig ist eine leicht höhere Parteinahme zugunsten Lt. Wills bei gleichzeitigem "guten" Wissen über den Nationalsozialismus (14,7 Prozent) und eine ebenfalls etwas über dem Durchschnitt liegende Parteinahme zugunsten Furtwänglers bei "befriedigendem" Wissen (49 Prozent). Blickt man hier nur auf die informierte

⁷²⁵ Vgl. Kapitel 3.2.2.3.2.

Gruppe, so wird ersichtlich, dass die Bewertung des eigenen Wissens über den Nationalsozialismus nicht relevant für die Parteinahme zugunsten Furtwänglers ist: Egal wie der Wissensstand benotet wird, für Furtwängler entscheiden sich mit Abstand die meisten Studierenden (Tabelle 42). Experimental- und Kontrollgruppe unterscheiden sich hier nur in der oben schon festgestellten Weise, dass nämlich die Position Furtwänglers in der Experimentalgruppe wesentlich höheren Zuspruch erhalten hat als die von Major Arnold. Der erstaunlich hohe Prozentsatz für eine Parteinahme zugunsten von Lt. Wills liegt in beiden Gruppen bei gleichzeitigem "guten" Wissen über den Nationalsozialismus vor.

Weiterhin fällt eine verhältnismäßig geringe Zustimmung zur Position Arnolds bei gleichzeitigem "gutem" Wissen über die Entnazifizierung (35,3 Prozent) und eine überdurchschnittlich hohe Parteinahme zugunsten Furtwänglers bei "ausreichendem" Wissen auf (50,9 Prozent) (Tabelle 48). Alle anderen Werte stimmen ziemlich genau mit den jeweiligen Mittelwerten überein. Diese wenigen Ausreißer lassen keine verallgemeinernden Schlüsse zu, sondern zeigen anschaulich, dass die Datenbasis für komplexe Kreuztabellen zu dünn ist. Festzustellen ist lediglich, dass das persönliche Wissen über die Entnazifizierung nicht ausschlaggebend ist für eine Parteinahme. Eine Unterteilung in die beiden Gruppen brachte keinen zusätzlichen Erkenntnisgewinn (Tabelle 52).

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass die Hintergrundinformationen dazu beigetragen haben, dass sich in der Experimentalgruppe wesentlich mehr Studierende für eine Parteinahme zugunsten Furtwänglers entschieden haben als in der Kontrollgruppe. Diese Entscheidung ist auf den Wissensvorsprung zurückzuführen, den die Experimentalgruppe hatte. Es konnte kein Zusammenhang zum persönlichen Wissen über den Nationalsozialismus oder über die Durchführung der Entnazifizierung festgestellt werden.

4.3.5. Einschätzung der Authentizität

Um eine Beurteilung der Authentizität der im Film dargestellten Handlung wird in der nächsten Frage gebeten.⁷²⁶ Bei einem Film handelt es sich immer um eine "narrative Inszenierung [...], die möglicherweise unter bestimmten Bedingungen und dank bestimmter Gestaltungsmittel den Eindruck von Wirklichkeit erweckt" [Mikos, 2003a, 136]. Nur wenn spezifisches Wissen der Zuschauer zum Film hinzutritt, kann der Film authentisch wirken.

Der Film selbst gibt zu Beginn keinerlei Auskunft darüber, ob er fiktiv oder auf Tatsachen beruhend ist. Zur Einschätzung der Authentizität steht dem nicht-informierten Zuschauer einzig der abschließende – allerdings von der Stimme Major Arnolds aus dem Off gesprochene – Kommentar über die weiteren Karrieren Furtwänglers und Herbert von Karajans [1:39:55 – 1:40:44] und die

726 Frage 5 des Fragebogens: Für wie authentisch halten Sie den Film?

sich dem Spielfilm nach der eigentlichen Handlung anschließende dokumentarische Sequenz zur Verfügung, in der der historische Furtwängler Propagandaminister Goebbels in den 1940er Jahren nach einem Konzert die Hand gibt und in dieser danach ein Taschentuch hält [01:40:44 – 01:41:37]. Darüber hinaus unterstreichen die in den Spielfilm montierten dokumentarischen Filmsequenzen den authentischen Charakter des Spielfilms. Die nicht-informierte Kontrollgruppe ist also bis zum Abschluss der Filmhandlung im unklaren darüber, ob der Film auf einem realen Ereignis beruht oder nicht.

Überraschenderweise meinen immerhin 10,9 Prozent der informierten Experimentalgruppe (Tabelle 22), dass der Film die historischen Ereignisse korrekt wiedergibt, obwohl im Vortrag explizit darauf hingewiesen wurde, dass das dargestellte Geschehen reine Fiktion ist und nur die Argumentationsweise Furtwänglers den historischen Protokollen entnommen und zum Teil im Wortlaut wiedergegeben worden ist. Weitere 30,7 Prozent schreiben dem Film eine hohe Authentizität zu. Insgesamt halten also 41,6 Prozent der informierten Gruppe die Authentizität des Films für hoch bis sehr hoch. Ein solcher Wert wurde in dieser Eindeutigkeit nicht erwartet. Stattdessen wurde prognostiziert, dass aufgrund der vorab gegebenen Informationen mehr als Zweidrittel der Experimentalgruppe die Skalenwerte 3 und 4 wählen würde, also Authentizität und Fiktion in der Waage sahen bzw. den Film als eher fiktiv einschätzten. Dies taten aber insgesamt nur 49,5 Prozent;⁷²⁷ nur weitere 2 Prozent halten den Film für reine Fiktion.

Diesen Werten der Experimentalgruppe stehen die Ergebnisse der Kontrollgruppe gegenüber: In der nicht-informierten Gruppe sind nur 7,6 Prozent der Meinung, der Film gebe die historischen Ereignisse korrekt wieder (Skalenwert 1). Aber immerhin 41,2 Prozent der Kontrollgruppe meinen, der Film habe einen hohen Authentizitätsgrad. Dieses Ergebnis stimmt mit den Erwartungen überein. Im Gegensatz zur Experimentalgruppe standen hier nur diejenigen Informationen zur Einschätzung der Authentizität zur Verfügung, die der Film selber gibt, also die dokumentarischen Filmsequenzen, der die Filmhandlung abschließende Kommentar und die nachfolgende originale Sequenz aus einer Wochenschau aus den 1940er Jahren. Die Probanden hatten keinerlei Möglichkeit, diese Informationen zu überprüfen. Daher wurde davon ausgegangen, dass ein Großteil dieser Gruppe den Film als historisch korrekt einschätzen würde. Der Anteil derjenigen, die ein Gleichgewicht zwischen Authentizität und Fiktion sehen, liegt mit 37,4 Prozent fast genauso hoch wie in der Experimentalgruppe (36,6 Prozent). Auch die Werte auf der anderen Seite der Skala sind aussagekräftig: Nur 4,6 Prozent der nicht-informierten Kontrollgruppe halten den Film für eher fiktiv, weitere 1,5 Prozent für rein fiktiv. Dieser geringe Prozentsatz wurde erwartet; er steht im

⁷²⁷ Davon entfallen 36,6 Prozent auf den Skalenwert 3 und 12,9 Prozent auf den Skalenwert 4.

Gegensatz zu den insgesamt 14,9 Prozent der Experimentalgruppe und zeigt, dass die Authentizität des Films von der Kontrollgruppe insgesamt sehr viel höher eingeschätzt wurde.

Obwohl das Ergebnis bei dieser Frage nicht wie prognostiziert ausgefallen ist, kann trotzdem festgestellt werden, dass die Authentizität des Films in der informierten Experimentalgruppe kritischer hinterfragt wurde als in der nicht-informierten Gruppe. Die vorab gegebenen Informationen haben insgesamt gesehen nur zum Teil dazu geführt, dass die Authentizität des Films kritisch in Augenschein genommen wurde.

Betrachtet man die Frage nach der Authentizität in Zusammenhang mit dem selbst eingeschätzten Wissen über Nationalsozialismus (Tabelle 37), so kann man folgendes feststellen: Die Mehrzahl derjenigen, die ihr Wissen über den Nationalsozialismus als "sehr gut" bzw. "gut" einschätzen, meinen, der Film sei fast authentisch. Dagegen meint die Mehrheit derjenigen, die ihr Wissen schlechter einschätzt, dass sich im Film Authentizität und Fiktion die Waage halten. Unterscheidet man hier zwischen den beiden Gruppen (Tabelle 43), so zeigt sich, dass sich dieses Ergebnis in der nicht-informierten Gruppe wiederholt. In der informierten Gruppe dagegen dreht sich dieses Ergebnis um: Wird das eigene Wissen hoch eingeschätzt, wird die Authentizität etwas kritischer hinterfragt; wird das eigene Wissen eher mit "befriedigend" bewertet, so wird der Film als "fast authentisch" eingeschätzt. Tendenziell zeigt sich, dass ein hohes eigenes Wissen gepaart mit Spezialwissen bezüglich des Films zu einer kritischen Hinterfragung der Authentizität des Films führt.

Interessanterweise ist diese Tendenz – gutes Wissen bedeutet hohe Einschätzung der Authentizität, schlechteres Wissen geht einher mit einer höheren Einschätzung des fiktiven Inhalts des Films – für das selbst eingeschätzte Wissen speziell über die Entnazifizierung nicht festzustellen (Tabelle 49). Hier zeigt sich eine andere Verteilung: Sehr gutes und gutes Wissen bedeutet weiterhin auch eine hohe Wertung der Authentizität; wird das eigene Wissen mit der Schulnote "befriedigend" bewertet, so wird der Grad der Authentizität mehrheitlich niedriger beurteilt (Skalenwert 3); liegt ein noch schlechteres Wissen über die Entnazifizierung vor, so steigt der Wert bei der Einschätzung der Authentizität wieder an. Unterscheidet man hier zwischen den beiden Gruppen (Tabelle 54) so wird ersichtlich, dass die informierte Gruppe die Authentizität des Films insgesamt geringer einschätzt als die nicht-informierte Gruppe. Es zeigt sich erneut, dass die Experimentalgruppe die Authentizität des Films kritischer hinterfragt. Egal wie das eigene Wissen über die Entnazifizierung eingeschätzt wird, mehrheitlich werden entweder Authentizität und Fiktion in der Waage gesehen (Skalenwert 3) oder dieser Wert stimmt exakt mit demjenigen des Skalenwert 2 (fast authentisch) überein.

Dieses Ergebnis ist ebenfalls zwar nur als Tendenz zu sehen, es kann aber – auch aufgrund des vergleichbaren Befundes in beiden Fragen zu Einschätzung des eigenen Wissens – als Hypothese formuliert werden, dass hohes allgemeines Wissen nicht für eine kritische Bewertung der Authentizität eines Films ausschlaggebend ist, sondern im wesentlichen nur spezielles, auf diesen Film bezogenes Detailwissen. Diese Hypothese müsste mit Hilfe einer großen explorativen Studie untersucht werden, um ein wirklich fundiertes Ergebnis zu erlangen.

Obwohl das Ergebnis bei der Frage nach der Einschätzung der Authentizität des Films nicht so deutlich wie prognostiziert ausgefallen ist, stimmt das Ergebnis grundsätzlich mit den Erwartungen überein. Die Authentizität des Films wird in der Experimentalgruppe kritischer hinterfragt als in der Kontrollgruppe. Deutlich wurde dies vor allem, als die Einschätzung des eigenen Wissen bezüglich der relevanten historischen Epoche in Relation zur Bewertung der Authentizität gesetzt wurde. Mit diesem Ergebnis wird vor allem die von Mikos [2003a, 136] formulierte Bedeutung des spezifischen Wissens der Zuschauer über den Film und seine Inhalte unterstützt.

4.3.6. Legitimität des Vergleichs der Verhörmethoden

Im Anschluss an die sehr heftige, emotional geführte zweite Vernehmung von Wilhelm Furtwängler will Emmi Straube ihr Arbeitsverhältnis kündigen, weil sie die Verhörmethoden Arnolds an ihre eigenen Verhöre durch die Gestapo erinnern [1:23:50ff.]. Um sein Vorgehen zu rechtfertigen, zeigt Major Arnold Emmi Straube daraufhin eine Sequenz aus einem dokumentarischen Film über die Befreiung des Konzentrationslagers Bergen-Belsen. Arnold kommentiert den Filmausschnitt mit dem Hinweis, dass die, die dies zu verantworten haben, Furtwänglers Freunde gewesen seien. Diese Szene des Spielfilms ist Ausgangspunkt für die Frage, ob es legitim sei, die Verhörmethoden von Major Arnold mit denen der Gestapo zu vergleichen. Im Film wird diese Frage von Major Arnold selbst bejaht. Er will die Verantwortlichen (in diesem Fall Furtwängler) um jeden Preis zur Rechenschaft ziehen, das heißt ein entsprechendes Urteil im Entnazifizierungsprozess erreichen.

Wie erwartet äußern sich hier fast alle Probanden mit Zustimmung (Tabelle 7): Die Vergleichbarkeit der Verhörmethoden ist legitim. Diese fällt in der informierten Gruppen mit fast 60 Prozent wesentlich deutlicher aus als in der nicht-informierten Gruppe (40,7 Prozent).⁷²⁸ Dagegen ist die Zahl der Unentschlossenen, die hier also den Skalenwert 3 ("weiß nicht") gewählt haben, in der Kontrollgruppe mit 33,1 Prozent wesentlich höher als in der Experimentalgruppe (22,5

⁷²⁸ Vgl. Tabelle 23. In der Experimentalgruppe haben sich 30,4 Prozent für den Skalenwert 1 ("ja, auf jeden Fall") und 28,4 Prozent für den Skalenwert 2 entschieden. In der Kontrollgruppe sind es dagegen nur 11,5 Prozent, die sich uneingeschränkt zustimmend äußern (Skalenwert 1), und 29,2 Prozent, die sich eingeschränkt zustimmend äußern (Skalenwert 2).

Prozent). Auffällig ist weiterhin die verhältnismäßig hohe Ablehnung dieses Vergleichs in der Kontrollgruppe (6,9 Prozent).⁷²⁹ Diesem Wert stehen nur zwei Prozent in der Experimentalgruppe gegenüber. Die vorab gegebenen Informationen zu den Biographien Furtwänglers und Szabós haben augenscheinlich dazu geführt, dass ein Vergleich der Verhörmethoden als legitim erachtet wird. Die nicht-informierte Gruppe äußert ihre Zustimmung etwas verhaltener.

Setzt man diese Frage wieder in Zusammenhang mit dem selbst eingeschätzten Wissen über den Nationalsozialismus (Tabelle 38), so zeigt sich folgendes Bild: Das eigene Wissen über den Nationalsozialismus korreliert mit der Bewertung der Legitimität des Vergleichs der Verhörmethoden Arnolds: Die Mehrzahl derjenigen, die ihr Wissen mit "sehr gut" einschätzen, meinen auch, dass der Vergleich absolut legitim sei (34,4 Prozent), die Mehrzahl derjenigen, die ihr Wissen mit "gut" angeben, haben sich bei der Frage nach der Legitimität ebenfalls für den Skalenwert 2 entschieden (36,5 Prozent). Dieses Ergebnis wiederholt sich für die Angabe von befriedigendem Wissen, hier konnte sich die Mehrheit nicht entscheiden und hat den Skalenwert 3 gewählt (46,6 Prozent). Die Anzahl derjenigen, die ihr Wissen über den Nationalsozialismus mit "ausreichend" oder "mangelhaft" angegeben hat, ist so gering, dass ihr Ergebnis hier nur als vage Tendenz angegeben werden kann.⁷³⁰ Ähnlich wie zuvor bei der Untersuchung der Authentizität festgestellt wurde, dreht sich die diagnostizierte Linie wieder um: Schlechtes Wissen führt wieder zu einer höheren Zustimmung zur gestellten Frage.

Wird hier weiter nach den beiden Gruppen differenziert (Tabelle 44), bestätigt sich für die Experimentalgruppe der festgestellte Zusammenhang zwischen der Einschätzung des eigenen Wissens und der Bewertung der Legitimität des Vergleichs der Verhörmethoden. In der Kontrollgruppe wurde eine leichte Verschiebung erkannt: Die Mehrzahl derjenigen, die in dieser Gruppe ihr Wissen über den Nationalsozialismus mit "sehr gut" angegeben haben, hat sich bei der Frage nach der Legitimität des Vergleichs der Verhörmethoden für den Skalenwert 2 entschieden (36,8 Prozent). Die in der Experimentalgruppe diagnostizierte Linie findet sich in der Kontrollgruppe für die weiteren Werte wieder. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass gerade diejenigen, die über ein sehr gutes oder gutes Wissen über den historischen Hintergrund des Films verfügen, einen Vergleich der Verhörmethoden für legitim halten. Diese Zustimmung ist hier innerhalb der Experimentalgruppe noch höher. Die vorab gegebenen Informationen führen also dazu, vorhandene Einstellungen zu verstärken.

Der Blick auf den Zusammenhang zwischen der Legitimität des Vergleichs der Verhörmethoden und des Wissens über die Durchführung der Entnazifizierung enthüllt ein ähnliches Bild (Tabelle

729 Dieser Wert ist auch im Vergleich mit den anderen Fragen relativ hoch. Im Allgemeinen liegt der Prozentsatz für den Skalenwert 5 bei den Fragen 5, 6 und 7 zwischen 1,5 und 3,8 Prozent.

730 Es handelt sich um 11 bzw. 3 Studierende.

50). Der Zusammenhang zwischen Wissen und Bewertung der Legitimität zeigt sich wiederum durch eine diagonale Linie. Allerdings fällt diese Linie weniger eindeutig aus. Weil die absoluten Zahlen in der Gruppe derjenigen, die ihr Wissen über die Entnazifizierung als "sehr gut" bzw. "ausreichend" einschätzen, gering sind – nämlich unter 20 –, sind die prozentualen Werte nur als Tendenz anzusehen. Weiterhin sind die prozentualen Werte derjenigen, die ihr Wissen als "befriedigend" angeben und bei der Frage nach dem Vergleich der Verhörmethoden mit "ja" bzw. "weiß nicht" geantwortet haben, sehr eng beieinander (34,2 bzw. 35,5 Prozent). Festgestellt werden kann ebenfalls, dass als "ausreichend" eingeschätztes Wissen tendenziell eher zu einer Zustimmung bei dieser Frage geführt hat.

Eine Unterteilung auf die beiden Gruppen zeigt (Tabelle 55), dass der oben konstatierte Zusammenhang zwischen Wissen und Legitimierung des Vergleichs der Verhörmethoden nur noch sehr schwach zu erkennen ist. Dies liegt vor allem an der dünnen Datenbasis. Daher haben alle folgenden Aussagen einen tendenziellen Charakter. Festzustellen ist, dass die Experimentalgruppe ihr Wissen über die Durchführung der Entnazifizierung insgesamt schlechter einschätzt als ihr Wissen über den Nationalsozialismus. Die wenigen, die sich hier ein gutes oder sehr gutes Wissen bescheinigen, legitimieren den Vergleich in der beobachteten Weise. Im Mittelfeld, also bei denjenigen, die ihr Wissen mit befriedigend einschätzen, ist die Quote derer, die den Vergleich legitimieren bzw. eine eindeutige Antwort verweigern ("weiß nicht"), fast gleich (13 bzw. 12 Personen, d.h. 36,1 bzw. 33,3 Prozent). Dann kehren sich die Werte wieder um: die Mehrheit derjenigen, die ihr Wissen mit "ausreichend" oder noch schlechter angibt, äußert sich absolut zustimmend, dass ein solcher Vergleich legitim sei.⁷³¹ In der Kontrollgruppe zeigt sich die Korrelation zwischen Wissen und Bewertung der Legitimität des Vergleichs der Verhörmethoden ebenfalls nur noch bedingt: "Gutes" Wissen führt mehrheitlich zu einer Bejahung des Vergleichs (36,7 Prozent); diejenigen, die ihr Wissen mit "befriedigend" angegeben haben, entziehen sich mehrheitlich einer eindeutigen Stellungnahme (37,5 Prozent bei "weiß nicht"). Abweichend von den vorhergehenden Beobachtungen führt jetzt "ausreichendes" oder noch schlechteres Wissen allerdings nicht zu einer positiven Bewertung, also zu einer Umkehrung der Linie, sondern die Mehrheit bleibt unentschlossen.

Hier wird die Bedeutung der vorab gegebenen Informationen ersichtlich: Obwohl das allgemeine Wissen über diesen Teil des historischen Hintergrunds in beiden Gruppen als eher mäßig bis schlecht angegeben wird, fällt die Beurteilung über den Vergleich der Verhörmethoden in der Experimentalgruppe wesentlich positiver und eindeutiger aus als in der Kontrollgruppe.

⁷³¹ Insgesamt haben 36 Studierende ihr Wissen mit "ausreichend" (24), "mangelhaft" (11) oder "ungenügend" (1) angegeben, von ihnen haben 36,1 Prozent dafür gestimmt, dass ein Vergleich der Verhörmethoden auf jeden Fall legitim sei.

4.3.7. Instrumentalisierung klassischer Musik zu Propagandazwecken

In der folgenden Frage 7 werden die Probanden gefragt inwieweit ihrer Meinung nach klassische Musik für Propagandazwecke instrumentalisiert werden kann. Diese Frage spielt im Film eine wichtige Rolle, obwohl sie konkret nie gestellt wird, sondern immer nur auf eine solche Möglichkeit hingewiesen wird. Das geschieht am eindrucklichsten in der folgenden Szene: In der dritten und damit letzten Vernehmung Furtwänglers lässt Major Arnold das Adagio aus Bruckners 7. Symphonie vorspielen [1:31:31ff.]. Furtwängler selbst hat diese Aufnahme dirigiert. Arnold berichtet ihm, dass diese Aufnahme das letzte Mal im Rundfunk gespielt wurde, nachdem Hitlers Tod bekannt gegeben wurde. Arnold erklärt Furtwängler, dass genau diese Aufnahme vom Rundfunk gewählt worden ist, "weil sie die [Nationalsozialisten] immer so wundervoll repräsentiert haben. Als der Teufel starb, da wollten sie seinen Bandleader als Dirigenten des Trauermarsches. Sie haben denen alles bedeutet." [1:32:47ff.] Zwischen den einzelnen Sätzen Arnolds wird immer wieder auf Furtwängler in verhältnismäßig langen halbgroßen Einstellungen geschnitten. Man sieht sein nachdenkliches Gesicht und eine immer ernster werdende Mimik. Schlussendlich scheint Furtwängler verstanden zu haben, was Arnold ihm vorwirft, aber sein nachfolgender Monolog zeigt auch, dass er sich einer solchen Vereinnahmung der klassischen Musik für politische bzw. propagandistische Zwecke widersetzt [1:33:24ff.].

Die Antworten auf diese Frage sind in den beiden Gruppen sehr ähnlich.⁷³² Der einzige größere Unterschied zwischen den beiden Gruppen ist bei der Einschätzung, ob eine 100%ige Vereinnahmung möglich ist, zu sehen. Hier sind es 23,8 Prozent der Experimentalgruppe, die dies annehmen; in der Kontrollgruppe sind es 19,8 Prozent. Die anderen Werte unterscheiden sich nur wenig. Sie liegen jeweils nur zwischen 0,3 und 2,6 Prozentpunkten auseinander. Jeweils ungefähr 30 Prozent meinen, dass klassische Musik irgendwie schon zu Propagandazwecken genutzt werden kann. Ein Viertel der Befragten hat mit "weiß nicht" geantwortet. 13,4 Prozent sind der Meinung, dass klassische Musik eher nicht zu einem solchen Zweck genutzt werden kann und noch drei Prozent lehnen eine solche Möglichkeit völlig ab.

Die vorab gegebenen Informationen haben also nicht dazu beigetragen, die Meinung über den Einsatz von klassischer Musik in der Propaganda zu beeinflussen. Es wurde aber eine größere Differenz zwischen den beiden Gruppen erwartet, da die informierte Gruppe zum einen durch den Lebenslauf Furtwänglers auf die Bedeutung der klassischen Musik während der NS-Zeit hingewiesen wurde und zum anderen auf den Einsatz von Musik als Stilmittel im Film aufmerksam gemacht wurde.

⁷³² Vgl. Tabelle 8 und Tabelle 24.

Eine Gegenüberstellung dieser Frage mit der Frage 8 nach dem persönlichen Gefallen an klassischer Musik zeigt zwei Auffälligkeiten (Tabelle 56). So gibt eine Mehrheit derjenigen, die klassische Musik gar nicht mag, an, dass sie den propagandistischen Wert dieser als eher gering betrachtet. Von diesen insgesamt 15 Studierenden schätzen acht, d.h. 53,3 Prozent die Möglichkeit einer Instrumentalisierung von klassischer Musik zur Propagandazwecken als "eher nicht" ein; sechs von ihnen gehören zu Kontrollgruppe. Es ist aber weder ein genereller noch ein tendenzieller Zusammenhang zwischen dem Gefallen an klassischer Musik und der Einschätzung, inwiefern diese zu Propagandazwecken instrumentalisiert werden kann, zu erkennen. Dies macht die zweite angesprochene Auffälligkeit deutlich: Von den 65 Studierenden, die angeben klassische Musik zu mögen, meinen 20 (30,8 Prozent) diese Musik sei völlig von der Propaganda instrumentalisierbar, 19 (29,2 Prozent) geben an, dies nicht zu wissen und weitere 15 (23,1 Prozent) meinen, dass dies schon irgendwie möglich sei. Ein ähnliches weit gestreutes Bild ergibt sich bei den anderen Werten. Ein Zusammenhang zwischen dem Gefallen an klassischer Musik und ihrer möglichen Instrumentalisierung zu Propagandazwecken konnte erwartungsgemäß nicht nachgewiesen werden. Ebenso wenig konnte eine Korrelation zwischen dem persönlichen Wissen über den Nationalsozialismus und den Möglichkeiten der Nutzung von klassischer Musik zu Propagandazwecken nachgewiesen werden (Tabelle 39).

4.3.8. Biographie des Regisseurs

Der Regisseur István Szabó ist fast allen Teilnehmenden der nicht-informierten Gruppe (90 Prozent) wie erwartet unbekannt (Tabelle 27). Auch die Teilnehmer der informierten Gruppe äußern sich in dieser Frage eher zurückhaltend. Nur 27,2 Prozent behaupten von sich die Biographie Szabós "gut" (Skalenwert 2) zu kennen, ein weiteres knappes Viertel (23,3 Prozent) sagten, die Biographie Szabós sei ihnen einigermaßen bekannt (Skalenwert 3) und ungefähr ein drittes Viertel meinten sogar die Biographie Szabós gar nicht zu kennen (28,2 Prozent), obwohl sie im Vortrag über seine Biographie informiert worden sind.⁷³³ Diese Zurückhaltung lässt sich vermutlich damit erklären, dass die Biographie Szabós – im Gegensatz zur recht detailliert vorgetragenen Biographie Furtwänglers – im Vortrag nur ausschnitthaft vorgestellt wurde. Es wurden nur die für die Interpretation des Films wichtigen Ereignisse genannt.

Ein ebenso eindeutiges Bild ergibt sich mit der Frage nach weiteren bekannten Filmen des Regisseurs Szabó (Tabelle 12): Nur 4,3 Prozent aller Teilnehmenden (10 Personen) geben an, dass sie einen weiteren Film von Szabó kennen. Den 1982 Oscar prämierten Film "Mephisto" (1980 /

⁷³³ Immerhin 6,8 Prozent der Experimentalgruppe haben angegeben die Biographie "sehr gut" zu kennen; 10,7 Prozent kennen sie eher nicht (Skalenwert 4).

81) nennen neun von ihnen,⁷³⁴ eine weitere Person kennt den Film "Being Julia" von 2004 (Tabelle 13).⁷³⁵ Dieses Ergebnis bestätigt die gute Auswahl des Films "Taking Sides" für diese Untersuchung. Weder dieser Film ist den meisten Probanden – wie oben schon gezeigt – bekannt noch ein anderes, thematisch verwandtes Produkt Szabós.

Die letzte Frage dieses Blocks bezieht sich auf die Figurengestaltung bzw. den Einfluss der Biographie des Regisseurs auf selbige.⁷³⁶ Dieses Thema wurde in den vorab gegebenen Informationen ebenfalls angesprochen. Es wurde vor allem auf die Metaebene des Films hingewiesen, in der der Film als Selbstexkulpation des Regisseurs Szabó interpretiert wird.⁷³⁷ Die Filmfiguren Wilhelm Furtwängler, Helmut Rode und Oberst Dymshitz weisen intensive, aber unterschiedliche autobiographische Züge auf: Ebenso wie Rode musste sich auch Szabó entscheiden, ob er als Kollaborateur mit den Mächtigen zusammen arbeiten wollte oder nicht. Und ebenso wie Rode hatte Szabó vermutlich ähnlich wenig Spielraum bei dieser Entscheidung. Und ebenso wie Furtwängler wird auch Szabó immer wieder Kompromisse eingegangen sein, die ihm einmal mehr und einmal weniger behagten und die ihn irgendwann eingeholt haben und dann anders ausgelegt wurden, als sie ursprünglich vom Verursacher intendiert waren. Die Figur des Oberst Dymshitz ist von Szabó als Verteidigung seines eigenen Handelns, insbesondere seiner Tätigkeit als informeller Mitarbeiter des Inlandsgeheimdienst aufgebaut worden. Im Vortrag wurde auf diese drei Figuren, ihre autobiographischen Züge und ihre Funktion explizit hingewiesen.

Zur Beantwortung dieser Frage durften die Probanden nur eine Figur mittels Ankreuzen auswählen. Zur Auswahl standen neben den drei eben angesprochenen Figuren Furtwängler, Rode und Dymshitz auch Major Arnold und Lt. David Wills als weitere wichtige, handlungstragende Figuren. Des Weiteren gab es die Möglichkeit sich für "keine der im Film handelnden Charaktere" zu entscheiden bzw. eine Entscheidung abzulehnen, indem man sich darauf beruft, nicht genügend Informationen zu haben. Diese Option wurde so explizit formuliert, um den Teilnehmenden der nicht-informierten Gruppe eine adäquate Antwortmöglichkeit zu geben.

Wie erwartet sehen mit 40,6 Prozent der Experimentalgruppe weit mehr als ein Drittel einen Einfluss Szabós und seiner eigenen Biographie auf die Gestaltung der Figur Wilhelm Furtwängler (Tabelle 30). Ein weiteres Drittel (34,7 Prozent) dieser Gruppe erkennt eher in Helmut Rode biographische Aspekte des Regisseurs. Aber nur drei Prozent meinen, dass in der Figur des Oberst

734 Das sind 3,8 Prozent aller Teilnehmenden. Alle neun gehören der Experimentalgruppe an, vgl. Tabelle 28 – Vermutlich kennen weitere Studierende den Film "Mephisto", da dieser auf einer Romanvorlage von Klaus Mann beruht und – wie schon gesagt – Oscar-prämiert wurde. Es ist anzunehmen, dass viele die Verbindung zwischen "Taking Sides" und "Mephisto" nicht herstellen konnten, da Szabó als Regisseur recht unbekannt ist.

735 Beide Filme werden in Kapitel 3.4.3 kurz vorgestellt.

736 Frage 12 des Fragebogens: Wenn man bedenkt, dass Regisseure ihre Charaktere auch nach eigenen Erlebnissen und Erfahrungen formen, bei welchen Charakteren des Films könnte dies am ehesten zutreffen?

737 Vgl. Kapitel 3.4.3.

Dymshitz autobiographische Züge zu erkennen sind. Dieses Ergebnis entspricht grundsätzlich den Erwartungen: In den vorab verteilten Informationen wurde – wie schon gesagt – ein Schwerpunkt auf die Metaebene der Selbstexkulpation gelegt. Die Studierenden haben dies erkannt und damit diese Interpretation des Films unterstützt. Einzig die Rolle, die in der Interpretation Oberst Dymshitz zugeschrieben worden ist, wurde von den Studierenden anders bewertet. Die Bedeutung von Dymshitz als Verteidiger eines von der Macht bzw. den Mächtigen Verführten wurde von den Studierenden nicht erkannt bzw. als bei der Figurengestaltung nicht vorrangig relevant eingeschätzt.⁷³⁸

Dieselbe Frage wurde auch der nicht-informierten Gruppe gestellt. Obwohl sie keinerlei Informationen über die Biographie Szabós haben, ist es knapp die Hälfte der Teilnehmenden, die diese Frage beantwortet.⁷³⁹ Der Wert für Lt. Wills sticht hier mit 19,4 Prozent in die Augen (25 Personen), gefolgt von 11,6 Prozent für Major Arnold (15 Personen) und 10,1 Prozent für Furtwängler (13 Personen). Da den Teilnehmenden die Biographie Szabós nicht bekannt war, ist davon auszugehen, dass die Frage hypothetisch dahingehend beantwortet wurde, welche Figur dieser an Tatsachen orientierten Geschichte am meisten vom Regisseur bearbeitet wurde. Hier zeigt sich, dass mit Lt. Wills eine Nebenfigur ausgewählt wurde, der in der Interpretation eine äußerst wichtige Rolle zugeschrieben wurde, nämlich die der Identifikationsfigur für den Zuschauer.⁷⁴⁰ Es wurde konstatiert, dass die Zuschauer ähnlich wie Lt. Wills im Laufe des Films einen Meinungsbildungsprozess durchlaufen, der sich vom anfänglichen Standpunkt unterscheidet. Es liegt nahe anzunehmen, dass innerhalb einer auf Tatsachen beruhenden Geschichte eine solche Figur vom Regisseur erfunden wurde, um eben genau diese Funktion zu erfüllen. Daher kann die in Kapitel 3 formulierte Interpretation mit diesem Ergebnis gestützt werden.

4.3.9. Zusammenfassung der Ergebnisse – Überprüfung der Hypothesen

Die Durchführung des Experiments kann als gelungen bezeichnet werden. Die Gruppe war homogen. Der ausgewählte Film war unbekannt und wurde positiv aufgenommen. Die Beurteilung des Films in der Experimentalgruppe konnte die Hypothese I "*Spezifische Kenntnisse haben wesentlichen Einfluss auf eine positive oder negative Bewertung eines Films*" bestätigen. Im Gegensatz zur Kontrollgruppe bewertete die Experimentalgruppe den Film insgesamt positiver, aber auch kritischer. Es konnte ein Zusammenhang zwischen der Beurteilung des Films und dem selbst

738 Hinderlich mag in diesem Fall auch gewesen sein, dass nur eine Antwort angekreuzt werden durfte. Die Teilnehmenden mussten sich also entscheiden, welche der Figuren die stärksten autobiographischen Züge trägt.

739 47,3 Prozent haben die Antwort "Ich kann mich dazu nicht äußern, weil mir Informationen dazu fehlen." gewählt, 3,9 Prozent haben diese Frage falsch beantwortet. Fünf Studierende dieser Gruppe haben diese Frage gar nicht beantwortet.

740 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.2.2.3.2.

eingeschätzten Wissen über den Nationalsozialismus gezeigt werden: Je besser das Wissen benotet wurde, desto besser gefiel der Spielfilm. Die Auswertung bestätigt dieses Ergebnis für die Experimentalgruppe. Zusätzlich zeigte sich hier die Tendenz, dass der Film insgesamt positiver eingeschätzt wurde, auch bei schlechterem persönlichen Wissen über den Nationalsozialismus. Allerdings könnte ein ähnliches Ergebnis für das Wissen über die Durchführung der Entnazifizierung nicht festgestellt werden. Dennoch ist insgesamt festzustellen, dass die Hintergrundinformationen dazu geführt haben, dass der Film positiver beurteilt wurde als in der Kontrollgruppe. Hypothese I kann also nicht widerlegt werden.

Hypothese II *"Informationen beeinflussen die persönliche Stellungnahme zum Filmgeschehen."* sollte mit Hilfe der Frage nach der persönlichen Parteinahme überprüft werden. Wie erwartet haben die vorab gegebenen Informationen die Meinung der Mehrheit der Experimentalgruppe so gelenkt, dass sie die Argumentationsstrategie Furtwänglers als legitim ansahen und dementsprechend Stellung zu seinen Gunsten bezogen haben. Das gespaltene Meinungsbild in der Kontrollgruppe zeigt, dass der Film seinem Titel gerecht geworden ist: seine Parteinahme ist beim ersten Sehen nicht zu erkennen. Weiterhin konnte festgestellt werden, dass die eigene Parteinahme vom Einschätzen des persönlichen Wissens über den Nationalsozialismus oder der Durchführung der Entnazifizierung unabhängig ist. Hypothese II kann ebenfalls nicht widerlegt werden.

Die Frage nach der Authentizität zeigte ein nicht so eindeutiges Ergebnis wie erwartet. Die Experimentalgruppe schätzte trotz der vorab gegebenen Informationen die Authentizität des Films als (sehr) hoch ein. Erst in Korrelation mit dem Einschätzen des eigenen Wissens über Nationalsozialismus bzw. Entnazifizierung konnte gezeigt werden, dass ein als hoch eingeschätztes eigenes Wissen zusammen mit dem Informationen aus dem Vortrag zu einer kritischen Betrachtung der Authentizität führt. Da die Ergebnisse auf einer recht dünnen Datenbasis beruhen, sollte diese Tendenz in einer groß angelegten explorativen Studie überprüft werden. Die Frage ist, ob das allgemeine Wissen über die historische Epoche oder das kurzfristig vor der Filmvorführung erworbene Wissen ausschlaggebend für die Beurteilung der Authentizität eines Films ist. Hypothese III kann aufgrund der Ergebnisse dieser Studie daher teilweise widerlegt werden.

Die vierte und letzte Hypothese muss in mehreren Schritten überprüft werden. Der hier untersuchte Spielfilm bietet verschiedene Interpretationsmöglichkeiten an, für die jeweils einzelne Fragen formuliert wurden. Die Frage nach der Parteinahme des Films sollte zeigen, ob die Experimentalgruppe aufgrund ihres zusätzlichen Wissens erkennt, dass der Film eben nicht seinem Titel gerecht wird, sondern sich durchaus zugunsten Furtwänglers positioniert. Dieses Ziel wurde nicht erreicht. Die Mehrheit in beiden Gruppen hat eine wechselnde Parteinahme je nach Erzählperspektive gesehen. Das zusätzliche Wissen der Experimentalgruppe förderte das Erkennen

der Parteinahme des Films nicht. Eine Differenzierung dieses Ergebnisses mit dem selbst eingeschätzten Wissen über den Nationalsozialismus und dem Wissen über die Durchführung der Entnazifizierung konnte aber zeigen, dass die Parteinahme des Spielfilms von denjenigen erkannt wird, die über ein (sehr) gutes Wissen über den Nationalsozialismus verfügen bzw. ihr Wissen entsprechend einschätzen.

Mit der Frage nach der Vergleichbarkeit der Verhörmethoden Majors Arnolds mit denen der Gestapo sollte überprüft werden, ob ein solcher Vergleich als zulässig erachtet wird oder nicht. Aufgrund der vorab gegebenen Informationen wurde erwartet, dass die Experimentalgruppe dem Vergleich stärker zustimmt als die Kontrollgruppe, obwohl im Vortrag nicht direkt auf einen solchen Vergleich hingewiesen wurde. Gleichwohl wurde insbesondere bei der Vorstellung der Biographie von Szabós darauf hingewiesen, dass er ebenfalls verhört worden ist und die Problematik des Umgangs mit Macht in seinen Filmen wiederholt auftritt. Das Ergebnis fiel erwartungsgemäß aus: Die Experimentalgruppe äußert sich mit großer Zustimmung, die Kontrollgruppe hält sich zurück und steht einem solchen Vergleich eher abwartend gegenüber, auch ablehnende Stimmen sind vorhanden. Die vorab gegebenen Informationen haben einen Vergleich der Verhörmethoden möglich gemacht. Werden die Zahlen weiter nach Gruppenzugehörigkeit und persönlichem Wissen über den Nationalsozialismus bzw. die Entnazifizierung differenziert, so zeigt sich, dass ein Zusammenhang zwischen der Einschätzung des eigenen Wissens und der Bewertung der Legitimität des hier zur Disposition stehenden Vergleichs besteht. Je besser das eigene historische Wissen eingeschätzt wird, desto deutlicher fällt die Zustimmung zu diesem Vergleich aus. Die Zustimmung innerhalb der Experimentalgruppe ist noch höher als die der Kontrollgruppe. Dies zeigt die Bedeutung, die dem zusätzlichen Wissen der Experimentalgruppe zugeschrieben werden kann.

Die Frage nach der Einschätzung einer möglichen Instrumentalisierung klassischer Musik zu Propagandazwecken öffnet ebenfalls den Blick auf eine der Metaebenen des Films. Im Vortrag wurde auf die Bedeutung der Musik für die nationalsozialistische Propaganda nur peripher im Rahmen des Lebenslaufs von Wilhelm Furtwängler hingewiesen und auf den Einsatz von Musik als Stilmittel im Film aufmerksam gemacht. Es wurde erwartet, dass sich die Experimentalgruppe in dieser Frage eindeutiger ausspricht als die Kontrollgruppe. Dies tat sie aber nicht. Zwischen beiden Gruppe ist in dieser Frage kaum ein Unterschied zu sehen, fast alle prozentualen Werte gleichen sich annähernd bzw. die Unterschiede sind als sehr gering zu betrachten. Ein Zusammenhang zwischen dem persönlichen Gefallen klassischer Musik und ihrer möglichen Instrumentalisierung konnte erwartungsgemäß nicht nachgewiesen werden, ebensowenig eine Korrelation zum persönlichen Wissen über den Nationalsozialismus. In dieser Frage erwies sich das zusätzliche Wissen der Experimentalgruppe erneut als nicht signifikant.

Als letzte Metaebene sollten die autobiographischen Einflüsse Szabós auf die Gestaltung der Charaktere untersucht werden. Aufgrund der im Vortrag gegebenen Informationen wurde erwartet, dass die informierte Gruppe zu einem Drittel diesen Einfluss auf die Gestaltung der Figuren Wilhelm Furtwängler und Helmut Rode und mit immerhin noch knapp 15 Prozent Szabós autobiographische Züge in der Figur des Oberst Dymschitz erkennt. Die Prognose erwies sich für die Einflussnahme auf die Figuren Furtwängler und Rode als richtig, bei der Figur Dymschitz als falsch. Trotzdem kann festgestellt werden, dass die Studierenden dieser Gruppe größtenteils der vorgeschlagenen Interpretation des Films, hier im speziellen Fall den möglichen autobiographischen Zügen in der Figurengestaltung gefolgt sind.

Zusammenfassend muss festgestellt werden, dass die Hypothese IV *"Informationen weisen auf Interpretationsansätze hin."* nur bedingt bestätigt, also teilweise widerlegt werden kann. Die vorgeschlagene Interpretation, dass die Figuren des Films autobiographische Züge tragen, wurde von der Experimentalgruppe erwartungsgemäß angenommen. Bei der Frage nach der Vergleichbarkeit der Verhörmethoden zeigte sich ebenfalls ein Zusammenhang zu den vorab gegebenen Informationen, die dazu geführt haben, dass einem solchen Vergleich eher zugestimmt wird. Dieser Zusammenhang wird aber vor allem dann besonders deutlich, wenn auch das historische Vorwissen als hoch eingeschätzt wird. Dieses Ergebnis relativiert die Bedeutung des zusätzlichen Wissens der Experimentalgruppe ein wenig. Bei den beiden anderen Fragen nach der Parteinahme des Films bzw. durch die Instrumentalisierung von klassischer Musik zu Propagandazwecken konnte kein Einfluss der zusätzlichen Informationen nachgewiesen werden.

4.4. Abschließende Bemerkungen

Abschließend gilt es die Forschungsfrage zu beantworten: *Inwiefern beeinflussen Informationen in Form von konkretem Hintergrundwissen die Beurteilung eines Films?* Die oben dargestellten Ergebnisse des Experiments zeigen, dass es keine klare Antwort gibt. Die beiden ersten Hypothesen konnten nicht widerlegt werden, die beiden letzten teilweise. Betrachtet man die einzelnen Hypothesen so wird ersichtlich, dass sie auf unterschiedliche Ebenen des Films zielen. Die Beurteilung des Films und die Frage nach der persönlichen Stellungnahme sind eher als oberflächlich zu bezeichnen. Die beiden anderen Hypothesen zielen auf tiefere Ebenen des Films und verlangen eine konzentrierte, intensive Auseinandersetzung mit dem Film während der Vorführung. Da diese beiden Hypothesen nicht eindeutig bestätigt werden konnten, muss davon ausgegangen werden, dass nur eine bestimmte Art von Wissen für die Beurteilung eines Films ausschlaggebend ist. Informationen, die die Interpretation von Filmen lenken können, scheinen ihr Ziel nicht zu erreichen, wenn sie als Vorabinformation gegeben werden. Die Zuschauer sind ganz

offensichtlich so stark in das Filmgeschehen involviert, dass vertiefende Informationen, die z.B. Interpretationsansätze sichtbar machen, nicht zeitgleich verarbeitet werden. Dagegen erreicht Hintergrundwissen aber, dass der Film insgesamt positiver bewertet wird. Auch die persönliche Stellungnahme zugunsten einer Filmfigur kann durch zusätzliche Informationen gelenkt werden. Vorab gegebenes Hintergrundwissen beeinflusst die Beurteilung eines Films also nur auf einer oberflächlichen Ebene.

Im Experiment konnte weiterhin gezeigt werden, dass das schon vorhandene Wissen über den historischen Hintergrund eine wichtige Rolle spielt. Bei der Beurteilung der Authentizität und dem Erkennen einiger Interpretationsansätze konnte gezeigt werden, dass es eher dieses schon vorhandene Wissen war, dass hier zu erwarteten Ergebnissen geführt hat als die vor der Filmvorführung verteilten Informationen.

Festzustellen ist, dass ein einmaliges Schauen eines Films noch nicht den Blick auf die tieferen Ebenen freigibt, selbst wenn der Blick durch entsprechende vorab gegebene Informationen geschärft worden ist. Erst eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film in Form einer Analyse, die auch mehrmaliges Sehen einschließt, kann seine verschiedenen Ebenen problematisieren. Ob schon eine mündliche Nacharbeitung eines Films in Form eines Vortrags nach der Filmvorführung diesen scharfen Blick ermöglicht, müsste in einer weiteren Studie untersucht werden.

An der Durchführung dieses Experiments ist abschließend noch folgendes kritisch anzumerken: Die Studie sollte auf Nicht-Historiker ausgeweitet werden, um feststellen zu können, ob das vorhandene allgemein als gut eingeschätzte Wissen über den historischen Hintergrund eine Rolle bei der Beurteilung des Films gespielt hat oder nicht. Eine auf diese Weise insgesamt größer angelegte explorative Studie würde auch die Datenbasis für Kreuztabellen verdichten. So wären hier präzisere Aussagen möglich, die in der vorgelegten Studie nur als Tendenz auszumachen waren.

Darüber hinaus sollte das Forschungsdesign, insbesondere die Vorgabe der Antworten nochmals verbessert werden, um die Zahl der falsch beantworteten Fragen so gering wie möglich zu halten. In diesem Zusammenhang sollte überlegt werden, ob man bei einigen Fragen den Teilnehmenden die Antwortmöglichkeit "weiß nicht" einräumt, um so verweigerte oder mutwillig falsche Antworten zu vermeiden. Eine solche Antwortmöglichkeit wurde bei der Entwicklung des vorliegenden Fragebogens bewusst nicht gegeben, um die Teilnehmenden zu einer Stellungnahme zu zwingen und ihnen nicht die "bequeme" Möglichkeit des "Weiß nicht" zu ermöglichen. Welches hier der Königsweg ist, kann nur eine erneute Studie mit den entsprechenden Änderungen zeigen.

5. Schlussbetrachtung

Spielfilme als Quellen für die historischen Wissenschaften sind jetzt zwar als Quellen anerkannt, aber wie mit ihnen umgegangen werden soll, d.h. wie eine quellenkritische Untersuchung auszusehen hat, darüber ist sich die Zunft noch nicht einig. Dieses Manko zu beseitigen war das Ziel der vorliegenden Arbeit. Es wurde ein Vorschlag erarbeitet, wie eine geschichtswissenschaftliche Filmanalyse vorzugehen hat. Neben den filmimmanenten Bereichen der Handlungs-, Figuren- und Darstellungsmittelanalyse folgt die Analyse und Interpretation der Kontexte des zu untersuchenden Spielfilms: Zum einen der historisch-politische Kontext – bestehend aus der Untersuchung des sozio-kulturellen Hintergrunds, der Rezeption des Films, der zeitgenössischen (Film-) Politik und den ökonomischen Aspekten – und zum anderen der filmhistorische Kontext, in dem nach dem Genre des Films gefragt wird und seine Einordnung filmhistorischen Traditionslinien aufgezeigt werden. Der technisch-historische Kontext ist eine weitere Ebene, die in der geschichtswissenschaftlichen Analyse eines Spielfilms beachtet werden sollte. Der historisch-biographische Kontext schließt diesen Reigen von Interpretationsansätzen ab. Diese Liste erscheint hier in der Zusammenfassung sehr kurz und knapp, sie ist es aber nicht. In der praktischen Anwendung hat sich gezeigt, dass eine vollständige, detaillierte Untersuchung eines Spielfilms im Hinblick auf alle hier genannten Kontexte kaum zu leisten ist. Darüber hinaus muss auch konstatiert werden, dass nicht alle hier genannten Aspekte in allen Spielfilmen sinnvoll untersucht werden können.

Die hier vorgeführte praktische Umsetzung des theoretischen Schemas einer historischen Filmanalyse soll vor allem als Beispiel dafür dienen, wie komplex eine solche Untersuchung angelegt sein muss. Filmanalysen sind nicht "mal eben" gemacht, sondern erfordern mehr Zeit und vor allem technischen Aufwand als Untersuchungen traditioneller historischer Quellen. Insbesondere die Vielschichtigkeit einer Filmanalyse mit historischen Maßstäben sollte hier vorgeführt werden. Dabei ist sicherlich nicht jedes Detail bedacht worden. Die praktische Analyse des Films "Taking Sides" zeigte, dass nicht alle Punkte des Modells beachtet werden konnten, da sie entweder belanglos waren, kein Material vorhanden war, welches diesbezügliche Aussagen machen konnte oder der Film dazu kein geeignetes Untersuchungsobjekt darstellte. Andere Interpretationsansätze konnten nur oberflächlich behandelt werden, wie z.B. die Analyse der intertextuellen Zusammenhänge zwischen dem Film "Taking Sides" und anderen Filmen von István Szabó. Viele Ansätze – wie z.B. die genre-historische Diskursanalyse – erwiesen sich durch die Vorgabe dieser Untersuchung, sich auf einen einzigen Film zu beschränken und kein Sample von Filmen heranzuziehen, als nicht oder nur schlecht durchführbar. Diese Probleme waren im Vorfeld

des Projekts absehbar und wurden billigend in Kauf genommen, da es hier nicht um eine spezielle Analyse des Films unter einem bestimmten vorher festgelegten Blickwinkel geht, sondern darum die vielfältigen Ansätze der Filmanalyse in ihrer konkreten praktischen Umsetzung vorzuführen.

Der praktische Teil dieser Arbeit hat vor allem bestätigt, dass eine historisch fundierte Filmanalyse allein mit dem Film als Quellenbasis nicht ausreichend ist. Es mussten zahlreiche zusätzliche Quellen herangezogen werden, um die komplexen Zusammenhänge erfassen zu können. Neben den zeitgenössischen Filmkritiken der deutschen und US-amerikanischen Presse waren Quellen bezüglich der Authentizität der erzählten Geschichte im Bundesarchiv und im Landesarchiv Berlin ebenso zu konsultieren wie zusätzliche Materialien, wie z.B. Interviews mit Regisseur István Szabó, Production Designer Ken Adam oder einem der beteiligten Schauspieler. In vielerlei Hinsicht hilfreich waren die Gespräche mit Elisabeth Furtwängler, der Witwe von Wilhelm Furtwängler⁷⁴¹ und mit seinem Biographen Herbert Haffner. Diese Liste zeigt, dass die Arbeit mit Spielfilmen vergleichbar der alltäglichen historischen Arbeit mit traditionellen Quellen ist. Erst das Heranziehen von Quellen, die Auskunft über die verschiedenen Kontexte eines Spielfilms geben können, machen Filme für eine (kultur-) historische Analyse aussagekräftig.

Die verschiedenen Quellen und Informationen sind nicht bei allen Spielfilmen von gleicher Wichtigkeit, daher entscheidet die Fragestellung darüber, welches Material herangezogen werden muss und welches nicht beachtet werden braucht. In der hier durchgeführten Analyse war es das Ziel, eine möglichst vollständige (historische) Analyse eines Spielfilms vorzuführen bzw. zu zeigen, wie eine solche Analyse aussehen müsste und wo die Schwierigkeiten und Besonderheiten der einzelnen Kontexte liegen, um eine selektive Wahrnehmung zu verhindern.

Die im Kapitel 3 wiedergegebene Phase der Recherche und die daraus folgende Interpretation des Spielfilms zeigen, welche Bedeutung die formale Analyse eines Spielfilms auch für historische Fragestellungen bekommen kann. Gerade in der Interpretation wurde deutlich, dass erst das Zusammenspiel von Formanalyse und Kontexten zu wirklichen Ergebnissen führt, die "Hand und Fuß" haben. Viele filmtechnische Aspekte unterstützen und bestärken die in der Kontextanalyse ermittelten Thesen, andere ergeben sich aus der formalen Analyse und werden in der Kontextanalyse bestätigt. Häufig ist – wie auch in diesem konkreten Fall – am Ende der Analyse und Recherche zu einem Spielfilm nicht mehr ermittelbar, was den Ausschlag für die konkrete Formulierung einer These gegeben hat. Es wird dann nur festgestellt, dass die These auf allen Ebenen verifiziert werden kann. Die Pointe einer (kultur-) historischen Filmanalyse ist der

741 Frau Furtwängler konnte sich trotz Ihres hohen Alters noch an einige Details erinnern und grundsätzliche Fragen klären, wie z.B. diejenige nach dem Verbleib von Furtwänglers Tagebüchern, die in anderen Quellen angesprochen worden sind.

Transport von unausgesprochenen, versteckten und hintergründigen Bedeutungen an die Oberfläche.

Die Analyse des Spielfilms "Taking Sides" hat bestätigt, dass auch Spielfilme historische Ereignisse authentisch darstellen können. Diese Leistung wird bisher hauptsächlich schriftlichen Geschichtsdarstellungen zugeschrieben. Allerdings musste festgestellt werden, dass die für eine historische Bewertung und Akzeptanz relevante Quellentreue häufig leidet. In dem hier untersuchten Spielfilm wird die Korrektheit der Mise en scène als wichtiger erachtet als der korrekte Umgang mit den historischen Quellen, die die Filmhandlung inspiriert haben. Dies führt zu folgendem widersprüchlich erscheinendem Sachverhalt: In einem historischen Spielfilm gibt es eine fiktive Geschichtsdarstellung. Die Darstellung ist deshalb fiktiv, weil viele Details aus dem Leben und insbesondere dem Entnazifizierungsprozess Wilhelm Furtwänglers ausgelassen und andere frei erfundene hinzugefügt worden sind. Trotzdem handelt es sich hier um eine Geschichtsdarstellung, weil das Ereignis als solches stimmig dargestellt wird. Die fiktiven Elemente dienen dazu, die Handlung nicht nur stimmiger sondern auch authentischer zu gestalten. Durch sie sind die – fiktiven! – Charaktere des Films in der Lage, ihre Rolle nachdrücklich ausfüllen zu können. Dieselben fiktiven Elemente dienen weiterhin dazu, den langwierigen Prozess der Entnazifizierung pointiert auf die Länge eines Spielfilms zu kürzen. Erst durch diese Maßnahmen erhält der Spielfilm die notwendige "Dichte" und Konzentration, die ihn spannend, interessant und sehenswert machen.

Die detaillierte Untersuchung der Quellen des Spielfilms und seiner Authentizität hat eine Interpretationsebene sichtbar gemacht, die ansonsten verschlossen bzw. unentdeckt geblieben wäre: Durch seinen so unterschiedlichen Einsatz der Quellen zeigt der Regisseur Szabó wie wichtig ein kritischer Umgang mit eben diesen Quellen ist. Es werden verschiedene Quellengattungen vorgeführt, die in ihrer Aussagekraft jeweils unterschiedlich bewertet werden. Hier wird der Spielfilm selbst zu einem Paradebeispiel für den historisch korrekten, weil kritischen Umgang mit Aussagen und Quellen.

Des Weiteren konnte gezeigt werden, dass historische Spielfilme die dargestellten Ereignisse popularisieren, indem sie die Handlung verdichten und emotionalisieren. Auf diese Weise gelingt es den Filmen, das Publikum anzusprechen und seine Aufmerksamkeit für die Dauer des Films zu erhalten. Die für Spielfilme typische Konzentration eines unter Umständen weltumspannenden Ereignisses auf eine einzige Person wird auch im Film "Taking Sides" vorgefunden: Es wird die Voruntersuchung für die Entnazifizierung eines einzelnen Deutschen gezeigt, der hier als Exempel für die Entnazifizierung des gesamten deutschen Volkes steht und – spezieller – für das Verhalten von Künstlern während der NS-Zeit.

Noch eine Metaebene des Spielfilms wurde bei der Analyse sichtbar: die der autobiographischen Projektionen des Regisseurs István Szabó. Seine Verstrickungen in den ungarischen Inlandsgeheimdienst wurden erst 2006 enttarnt, so dass die zeitgenössischen Filmkritiken hierauf keinen Bezug nehmen konnten. Eine historische Filmanalyse, die einen Film nicht nur mit zeitlichem Abstand, sondern auch in seinen Kontexten interpretiert, kann eine solche versteckte Ebene entdecken. Gerade in diesem Fall hat der historisch-biographische Ansatz gezeigt, dass der Film weit mehr ist als eine weitere Spielart des vom Regisseur favorisierten Themas über das Verhalten von Künstlern in totalitären Systemen. Die Analyse der Filmtechniken hat darüber hinaus gezeigt, dass diese Metaebene auch durch formale Stilmittel unterstützt wird. So haben beispielsweise die Szenen außerhalb des Büros Major Arnolds eher autobiographischen Charakter als diejenigen im Büro.

Das Fragebogenexperiment sollte klären, inwiefern konkrete Informationen über einen Film und seine Interpretation die Beurteilung dieses Films beeinflussen. Es konnte gezeigt werden, dass Informationen, die Zuschauern vor dem ersten Sehen eines Films über diesen gegeben werden, nur bedingt Einfluss ausüben. Zielen diese Informationen auf tiefere Ebenen des Films – wie die gerade angesprochene autobiographische Metaebene – so musste festgestellt werden, dass die Mehrheit der befragten Zuschauer nicht in der Lage war, diese gleichzeitig beim ersten Filmgenuss zu verarbeiten. Vielmehr hat sich hier gezeigt, dass das grundsätzliche themenbezogene Vorwissen des Publikums entscheidend für die Stellungnahme zu diesbezüglichen Fragen war. Oberflächliche Fragen wurden dagegen durchaus von den vorab gegebenen Informationen beeinflusst. Auch die generelle Stellungnahme zum Film wurde durch die Informationen positiv beeinflusst. Es hat sich gezeigt, dass ein einmaliges Sehen noch nicht dazu befähigt, tiefere Ebenen eines Films zu erkennen bzw. kritisch zu analysieren, selbst dann nicht, wenn diese Informationen sehr konkret sind und auf ihre Bezüge im Film explizit hingewiesen wurde. Das erste Sehen eines Films scheint ein intensiver Akt der Informationsaufnahme zu sein, bei dem zusätzliche, hintergründige Informationen nicht verarbeitet werden können. Erst eine nachfolgende intensive Auseinandersetzung mit dem Film in Form einer Analyse öffnet den Blick für diese tieferen Ebenen und zeigt die Interpretationsansätze auf.

Die "General-Analyse" des Spielfilms "Taking Sides" soll zeigen, wie relativ "einfach" eine Filmanalyse durchgeführt werden kann, wenn es eine konkrete Methode gibt, an die sich der Analyst halten kann. Dadurch, dass hier die einzelnen Schritte einer Filmanalyse vorgeschrieben werden, ist die Gefahr, sich in der Analyse zu verlieren und in der Masse der möglichen Interpretationen zu ertrinken, wesentlich geringer, da dem Analysten mit dem vorliegenden Schema

immer wieder vor Augen geführt werden kann, wo er steht, was schon erarbeitet worden ist und welche Punkte noch offen sind.

Das hier vorgestellte Schema zur geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse ist in mehrfacher Hinsicht eingeschränkt worden: Im theoretischen Teil wird zwar generell von Spielfilmen gesprochen, in der Praxis wurde aber ein Spielfilm untersucht, der als historischer Spielfilm bezeichnet werden kann. Hierfür hat sich das vorgestellte Analyseschema bewährt. Es müsste also noch geprüft werden, ob sich die Vorgaben für eine historische Filmanalyse auch auf andere Spielfilm-Genres problemlos übertragen lassen oder ob hier weitere Spezifizierungen im Analyseschema notwendig sind.

Des Weiteren ist die Übertragbarkeit auf nicht-fiktionale Genres zu prüfen. Das weite Feld der dokumentarischen Filme wird nicht nur in der Literatur getrennt von den fiktionalen behandelt, auch in der filmanalytischen Praxis werden hier andere Maßstäbe angelegt. Es ist anzunehmen, dass daher auch ein Schema für die Durchführung einer historischen Filmanalyse für nicht-fiktionale Filme möglicherweise zusätzliche Kriterien aufnehmen muss. Hingewiesen sei hier nur auf die Praxis der Einblendung von Aussagen sich erinnernder Zeitzeugen im Geschichtsfernsehen. Allein diese Sequenzen bedürfen in vielerlei Hinsicht einer sehr sorgfältigen Untersuchung mit speziellen Methoden, die im hier vorgestellten Schema nicht angesprochen wurden und dementsprechend noch hinzugefügt werden müssen.

Die Autorin hofft, dass mit dieser Arbeit die Diskussion um den Quellenwert von Spielfilmen in der kulturhistorischen Forschung ein weiteres Mal angestoßen wird. Nur mit einer Erweiterung der traditionellen Quellenkritik können audiovisuelle Medien als kulturhistorische Quellen ihren festen Platz neben den schriftlichen und visuellen Quellen erhalten und dann mit Hilfe eines festgelegten Standards analysiert werden. Filmanalysen können erst dann objektivierbar und vergleichbar vorgenommen werden, wenn eine verbindliche Methode für die (kultur-) historischen Wissenschaften erst festgelegt und dann praktiziert wird. Nach dem "iconic turn" muss jetzt der "filmic turn", die audiovisuelle Wende folgen, um die Geschichte des 20. Jahrhundert mit Hilfe des Mediums schreiben zu können, das dieses Jahrhundert am stärksten geprägt hat, nämlich den Film.

Für die Zukunft bleibt abzuwarten, ob sich die neuen "post-audiovisuellen" Medien, wie sie sich mit Internet, Handy und I-Pod etablieren, ebenfalls mit diesem Analyseschema untersuchen lassen oder wiederum ihrerseits nach einer erneuten Erweiterung der Quellenkritik verlangen. Das ist eine spannende Frage, die hier schon aufgeworfen werden soll, aber vermutlich erst in einigen Jahren von Relevanz sein wird, wenn die jetzt neuen Medien "alt" geworden sind und damit ins Blickfeld der (Kultur-) Historiker rücken und sich dann die Diskussion um den Quellenwert ebendieser Medien stellt.

6. Quellen- und Literaturverzeichnis

6.1. Quellen

6.1.1. Audiovisuelle Quellen

DVD "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", Regie István Szabó, Deutschland / Frankreich / Großbritannien 2000 / 2001, ca. 106 Min., Vertrieb: VCL Medien & Film AG, Verkauf ab 9. Januar 2003.

6.1.2. ungedruckte Quellen

Bundesarchiv Berlin

- RKK 2703 / 0063 / 10
- OMGUS 5 / 347 – 3 / 1
- OMGUS AG 1949 / 88 / 3
- OMGUS ISD 5 / 267 – 3 / 4
- OMGUS POLAD 752 / 22

Landesarchiv Berlin

- A Rep 243-01 Nr. 301
- A Rep 243-01 Nr. 302
- A Rep 243-01 Nr. 305

6.1.3. gedruckte Quellen

Digitale Bibliothek: Der Nürnberger Prozess – CD-ROM, Berlin 1999 [hier Band 9, Seite 107780ff., Protokoll vom 85. Tag (19.3.1946), Aussage Birger Dahlerus].

Furtwängler, Wilhelm: Memorandum über seine Tätigkeiten im Dritten Reich [1947], abgedruckt in: Walton, Chris: Wilhelm Furtwänglers Apologia pro vita sua, in: Dissonanz 51 (Februar 1997), S. 18 -24 [Furtwängler, 1947 (1997)].

Furtwängler, Wilhelm: Briefe, hrsg. v. Frank Thiess, 4. Auflage Wiesbaden 1980 [Furtwängler 1980].

Furtwängler, Wilhelm, Aufzeichnungen 1924 – 1954, Wiesbaden 1980 [Furtwängler 1980a].

Harwood, Ronald: Taking Sides, London 1995.

Harwood, Ronald: Taking Sides. With additional material, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Albert-Reiner Glaap, Frankfurt am Main 1999 (Diesterwegs Neusprachliche Bibliothek).

Tagebücher von Joseph Goebbels, hrsg. v. Elke Fröhlich, Teil II Diktate 1941 – 45, Bd. 2 (Oktober – Dezember 1941) und Bd. 3 (Januar – März 1942) [Goebbels, 1941 (1996)].

6.1.4. Presseartikel

6.1.4.1. Deutschsprachige Filmkritiken

- Basgier, Thomas: Die unbeantwortbare Frage des richtigen Handelns, in: Stuttgarter Zeitung vom 7.3.2002, URL: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/detail.php/117008> (anderer Titel: "Eine Frage der Ehre: Bleiben oder Gehen") [Zugriff 20.2.2007].
- Berliner Zeitung: "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", 7.3.2002, Rubrik: BerlinBerlin, Seite K03, URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/0307/berlinberlin/0156/index.html> [Zugriff 23.2.2007].
- Breckner, Johannes: "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" – István Szabó erzählt ein spannendes Lehrstück über Macht, Musik und Moral, in: Echo Online vom 6.3.2002, URL: http://www.echo-online.de/kultur/template_kritik_detail.php3?sshl=2352 [Zugriff 16.3.2006].
- Brug, Manuel: Hier klopft nie das Schicksal an die Tür. Hitlers Bandleader bleibt blass: Istvan Szabós "Der Fall Furtwängler" ist keiner geworden, in: Die Welt vom 7.3.2002, URL: <http://www.welt.de/data/2002/03/07/405898.html> [Zugriff 16.3.2006].
- Brüggemann, Axel: Verriss der Woche: Fall Furtwängler, in: Welt am Sonntag vom 10.3.2002, URL: <http://www.wams.de/data/2002/03/10/406533.html> [Zugriff 21.3.2006].
- Claus, Peter: "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" Spannendes Polit-Drama, in: Rhein Zeitung vom 4.3.2002, URL: <http://rhein-zeitung.de/magazin/kino/galerie/t/takingsides/kritikdpa.html> [Zugriff 20.2.2007].
- Desalm, Brigitte: Diffuser Hang zum Deutschen, in: Kölner Stadtanzeiger vom 6.3.2002, <http://www.ksta.de/jks/artikel.jsp?id=1015264058588> [Zugriff 16.3.2006].
- Dockhorn, Katharina: "Taking Sides", in: Filmecho, Nr. 6 vom 9.2.2002, S. 48 und 50.
- Dotterweich, Tamara: Eine Frage der Verantwortung, in: Nürnberger Zeitung vom 20.3.2002, downloadbar unter: http://www.nordbayern.de/film_ausgabe.asp?art=1015&kat=180&man=2 [Zugriff 16.3.2006].
- Ertle, Peter: Kammerspiel zum Thema "Der Künstler und die Macht". Zarte Zuneigung für den Künstler, in: Schwäbisches Tagblatt, ohne Datum, URL: <http://www.cityinfonetz.de/tagblatt/kino.old/tip/film0514.php> [Zugriff 20.2.2007].
- Fiedler, Helmuth: Des Führers "Bandleader" – Taking Sides - Der Fall Furtwängler, in: Stuttgarter Nachrichten vom 7.3.2002, URL: <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/117034> [Zugriff 20.2.2007].
- Gerle, Jörg: Taking Sides – Der Fall Furtwängler, in: film-dienst Nr. 5 (26.2.2002), URL: <http://www.filmportal.de/df/d7/Artikel,,,,,,,,,EC630CD83BF27B8DE03053D50B377BD3,,,,,html> [Zugriff 7.3.2006].
- Göckenjan, Gunter: Meisterhaft: "Taking Sides", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.3.2002 (Feuilleton), URL: <http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~EF405F55B58C44C1DB267C8D5CE76AEA3~ATpl~Ecommon~Scontent.html> [Zugriff 20.2.2007].
- Haybrock, Mathias: Die Unvollendete. "Taking Sides": Filmemacher Istvan Szabo untersucht den Fall Furtwängler, ohne ein abschließendes Urteil zu fällen, in: Frankfurter Rundschau vom 6.3.2002.

- Hübner, Wolfgang: István Szabó verfilmte den "Fall Furtwängler": Ein "Bandleader" unter Rechtfertigungszwang, in Rhein Zeitung vom 5.3.2002, URL: <http://rhein-zeitung.de/on/02/03/05/magazin/news/taking-ap.html> [Zugriff 20.2.2007].
- Kanthak, Dietmar: Taking Sides – Der Fall Furtwängler. István Szabós dokumentarischer Spielfilm über "Adolfs Bandleader", in: epd Film, Nr. 3, 26.2.2002, URL: <http://www.filmportal.de/df/38/Artikel.....ED0561D2592FA9D8E03053D50B377745.....html> [Zugriff 7.3.2006].
- Karasek: Hellmuth: Des Teufels Dirigent. Außer Konkurrenz: Mit "Taking Sides" rollt István Szabó den Fall Furtwängler auf, in: Der Tagesspiegel vom 16.2.2002 (Sonderseiten Berlinale), URL: <http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/15.02.2002/ak-so-be-6610128.html> [Zugriff 16.3.2006].
- kd: Der dirigierte Dirigent. István Szabós "Der Fall Furtwängler", in: Der Tagesspiegel vom 7.3.2002, Kultur: Kino, URL: <http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/06.03.2002/ak-ku-ki-5510141.html> [Zugriff 16.3.2006].
- Kirschner, Klaus: Taking Sides – Der Fall Furtwängler. Filmmusik, auf BR-Online – Das Online-Angebot des Bayerischen Rundfunks, Stand 11.9.2003, URL: <http://www.br-online.de/kultur-szene/film/buch-cd-dvd/0309/01147> [Zugriff 16.3.2006].
- KlassikAkzente: Rezension "Der Fall Furtwängler", 15.3.2002, URL: http://www.klassikakzente.de/wilhelm_furtwaengler_taking_sides_soundtrack_5481.jsp [Zugriff 23.2.2007].
- Kleber, Reinhard: Taking Sides – Der Fall Furtwängler, in: Kinofenster 03/2002 (11. März 2002), URL: <http://www.kinofenster.de/ausgaben/kf0203/film2.htm> [Zugriff 16.3.2006].
- Kniebe, Tobias: Kollateralschaden Kunst, in: Focus – Das Magazin vom 4.3.2002 (Nr.10), S. 106 [Kniebe 2002].
- Kniebe, Tobias: Onkel, was fehlt dir? Ein Gespräch mit dem Schauspieler Harvey Keitel über seine Zeit bei den Marines, seinen neuen Film "Taking Sides" und die Fragen, die man sich selbst stellen muss, in: Süddeutsche Zeitung vom 8.3.2002, Feuilleton Seite 15 [Kniebe, 2002a].
- Koch, Gerhard R.: Harvey Keitel: Gesichts-Odysseus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12.2.2002 (Nr. 60), Feuilleton Seite 56.
- Moles Kaupp, Cristina: Gleißende Sonne zum Finale. Berlinale Tagebuch (10), in: Spiegel Online, 17. Februar 2002, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,182867,00.html> [Zugriff 21.3.2006].
- MS: Der große Dirigent und die Leichenberge, in: Frankfurter Neue Presse vom 7.3.2002.
- Müller, Manfred: "Der Fall Furtwängler". Das Stockhausen-Syndrom, in: Spiegel Online, 8. März 2002, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,186110,00.html> [Zugriff 21.3.2006].
- Noack, Frank: Der Elefant im Porzellanladen. TAKING SIDES von István Szabó, in: filmzeitschrift.de – Zeitschrift für Film und andere Künste, Heft Nr.30 (Berlinale 2002), Forum Berlinale 2002, URL: http://www.filmzeitschrift.de/berlinale/wettbewerb/taking_sides.html. [Zugriff 16.3.2006].
- Oloew, Matthias: Ein harter Job für den Workaholic. Harvey Keitel spielt in Szabós "Der Fall Furtwängler", in: Der Tagesspiegel vom 16.2.2002 (Sonderseiten Berlinale), URL: <http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/16.02.2002/ak-so-be-5516566.html> [Zugriff 16.3.2006] [Oloew 2002].
- Oloew, Matthias: Wenn es mit Entweder – Oder nicht getan ist. Harvey Keitel und István Szabó stellen "Der Fall Furtwängler" vor, in: Der Tagesspiegel vom 17.2.2002 [Oloew, 2002a].

- Pflaum, H.G.: Die Prüfung des Dirigenten. "Taking Sides" – István Szabó lässt Harvey Keitel den Fall Furtwängler noch einmal aufrollen, in: Süddeutsche Zeitung vom 7.3.2002, Feuilleton Seite 16.
- Rauh, Inge: Taking Sides – Der Fall Furtwängler, in: Nürnberger Nachrichten vom 20.3.2002, URL: http://www.nordbayern.de/film_ausgabe.asp?art=1015&kat=180&man=2 [Zugriff 20.3.2002].
- Rotthaler, Viktor: Soundtracks "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", in: Neue Musikzeitung 2002/04 (51. Jahrgang), S. 19 URL: <http://www.mnz.de/mnz/mnz2002/nmz04/rez-soundtracks.shtml> [Zugriff 22.2.2007].
- Rumpf, Mike: Beethoven, Bruckner & Swing. "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", auf Filmmusik2000 – Soundtrackkritiken online, URL: <http://filmmusik2000.de/divtak.htm> [Zugriff 16.3.2006].
- Sandner, Wolfgang: Des Teufels Bandleader. Kunst in barbarischer Zeit: István Szabós Furtwängler-Film, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16.2.2002 (Nr. 40), Feuilleton Seite 50 [Sandner, 2000].
- Sandner, Wolfgang: Hundert Kompromisse am Tag. István Szabó über seinen Furtwängler-Film "Taking Sides" und die politische Rolle des Künstlers, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.3.2002 (Nr. 56), Kino Seite 51 [Sandner, 2002a].
- Schönfeld, Gerda-Marie: "Taking Sides" – Aus dem Takt gekommen, in: Stern 11/2002, Kultur Seite 193, URL: <http://www.stern.de/unterhaltung/film/136914.html> [Zugriff 23.2.2007].
- Schreiber, Wolfgang: Moral im Recht. Szabós Film "Taking Sides" sucht die Wahrheit im Fall Furtwängler, in: Süddeutsche Zeitung vom 18.2.2002, Feuilleton Seite 17 [Schreiber, 2002].
- Schweitzerhof, Barbara: Händedruck mit Rita Hayworth, in: taz – die tageszeitung vom 7.3.2002, Kultur S. 16, URL: <http://www.taz.de/pt/2002/03/07/a0125.1/text> [Zugriff 22.2.2007].
- Seitz, Georg: Er wollte nur dirigieren, in: Bunte, Ausgabe vom 6.3.2002, S. 96.
- Söring, Helmut: Des Teufels Dirigent. Wilhelm Furtwängler und die Nazis – ein Film schildert die NS-Verstrickungen des großen Dirigenten, in: Hamburger Abendblatt vom 7.3.2002.
- Speicher, Stephan: Von einem anderen Kommando. "Taking Sides" – István Szabós Film über den Fall Furtwängler, in: Berliner Zeitung vom 12.3.2002, Feuilleton Seite 10, URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/03/12/feuilleton/0018/index.html> [Zugriff 22.2.2007].
- Suchsland, Rüdiger: Taking Sides – Der Fall Furtwängler, auf BR-Online – Das Online-Angebot des Bayerischen Rundfunks, Stand 11.8.2003, URL: <http://www.br-online.de/kultur-szene/film/kino/0308/00233> [Zugriff 16.3.2006].
- taz – die tageszeitung: neue filme: Taking Sides – Der Fall Furtwängler, 7.3.2002, cinemataz S. 23.
- True, Holger: Und was hätten wir getan?, in: Hamburger Abendblatt vom 7.3.2002.
- TS: Preview "Taking Sides", in: Blickpunkt:Film, Nr 42 vom 15.10.2001, S. 33 [TS, 2001a].
- Widmann, Carlos: Des Teufels Dirigent, in: Der Spiegel 38 / 2001, S. 230 – 234.

6.1.4.2. US-Amerikanische Filmkritiken

- Arnold, William: A deft accounting of an artist's deal with the devil, in: Seattle Post-Intelligencer, 3.10.2003.
- Barber, Marta: A compelling Study of Politics and Art, in: The Miami Herald, 31.10.2003.
- Barnes, Harper: "Taking Sides" doesn't answer questions, in: St. Louis Post-Dispatch (Missouri), 26.11.2003.
- Booth, Michael: No winner in dispute about Holocaust – "Taking Sides" lacks crucial information, in: Denver Post, 19.12.2003.
- Bowman, James: The Major & the Musicmaster, in: The New York Sun, 5.9.2003.
- Campbell, Bob: Berlin drama makes both "Sides" look bad, in: The Star-Ledger (Newark, New Jersey), 5.9.2003.
- Doro, Paul: Shedding light on gray areas: In Nazi-era "Sides", right, wrong aren't that simple, in: Milwaukee Journal Sentinel (Wisconsin), 23.1.2004.
- Ebert, Roger: Nazi or not? "Taking Sides" doesn't take sides, in: Chicago Sun-Times, 17.10.2003.
- Eichler, Jeremy: The man who kept the Music playing (for Hitler), in: The New York Times, 31.8.2003.
- Elley, Derek: "Taking Sides", in: Variety, 2.10.2001, S. 24, URL: http://www.variety.com/index.asp?layout=print_review&reviewid=VE1117799038&categoryid=31 [Zugriff, 18.6.2007].
- Elliott, David: "Taking Sides" takes the wrong approach, in: The San Diego Union-Tribune, 2.10.2003.
- Holden, Stephen: Film Review: He conducted the Orchestra for Hitler, and now he's making a Nazi Hunter's day., in: The New York Times, 5.9.2003.
- Keogh, Jim: "Sides" examines choices made in war, in: Telegramm & Gazette (Massachusetts), 25.3.2004.
- King, Dennis: Review: "Taking Sides", in: Tulsa World (Oklahoma), 19.12.3003.
- Kunz, Mary: Down beat the trails and tribulations of Furtwangler, in: Buffalo News (New York), 4.3.2004.
- LaSalle, Mick: "Taking Sides", in: San Francisco Chronicle, 26.9.2003, URL: <http://sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/09/26/DD24851.DTL> [Zugriff 18.6.2007].
- Lawson, Terry: For the Love of music, or for Hitler?, in: Detroit Free Press, 26.11.2003.
- Lehmann, Megan: Shades of gray in history's darkest hour, in: The New York Post, 5.9.2003.
- Lovell, Glenn: "Taking Sides" reveals art-politics "tightrope" – conductor targeted in Nazi probe, in: San Jose Mercury News (California), 26.9.2003.
- Macdonald, Moira: "There is no black and white in choices made in wartime", in: Seattle Times, 3.10.2003.
- Morgan, Kim: "Taking Sides" with Stars, in: The Oregonian, 14.11.2003.
- Morris, Wesley: Movie Review: Taut "Taking Sides" asks tough questions, in: The Boston Globe, 3.10.2003.
- O'Sullivan, Michael: "Taking Sides": An unsatisfying Draw, in: Washington Post, 23.1.2004.

- Rea, Steven: Keitel as Army officer is major miscasting, in: The Philadelphia Inquirer, 27.2.2004.
- Rickey, Carrie: "Taking Sides" examines conductor's choice to work under Nazis, in: The Philadelphia Inquirer, 8.8.2003.
- Pols, Mary F.: Major Nastiness from Keitel makes it easy to take sides., in: Contra Costa Times, 26.9.2003.
- Portuges, Catherine: Film Review "Taking sides", in: American Historical Review, Vol. 106 (2001), Nr. 5, URL: www.historycooperative.org/journals/ahr/106.5/mr_4.html [Zugriff 15.2.2005].
- Roberts, Rosemary: Art Politics form inseparable braid, in: News & Record (Greenboro, NC), 6.2.2004.
- Ruhe, Pierre: "Taking Sides" asks: Was making music for Hitler art or politics?, in: The Atlanta Journal-Constitution, 13.2.2004.
- Salisbury, Wilma: Conductor's ties to Hitler raise questions of art, politics, in: Plain Dealer (Cleveland, Ohio), 18.2.2004.
- Schaefer, Steven: Movie Review – Orchestral maneuvers in the dark Nazi regime, in: The Boston Herald, 3.10.2003.
- Schurr, Amanda: Keitel goes over the top as bombastic Nazi investigator in "Taking Sides", in: Sarasota Herald-Tribune (Florida), 14.11.2003.
- Thomas, Kevin: "Taking Sides" – A conductor's life, through the prism of the Third Reich, in: Los Angeles Times, 19.9.2003.
- Thomas, Rob: Emotional Drama will have you "Taking Sides", in: Wisconsin State Journal (Madison, WI), 8.1.2004.
- Vincent, Mal: Film Festival opens with dramatic Look at Post-Nazi Guilt, in: The Virginian Pilot (Norfolk, VA), 6.12.2003.
- Wilmington, Michael: Movie review: "Taking Sides", in: Chicago Tribune, 16.10.2003.
- Weinreich, Regina: "Painting a Portrait of the Artist during the Third Reich. Screenwriter Ronald Harwood explores the moral Dilemma facing 'Hitler's Bandleader'", in: Forward, 5. September 2003, URL: <http://www.forward.com/issues/2003/03.09.05/faces.html> [Zugriff 12.1.2005].

6.1.4.3. Weitere Presseartikel / Interviews / Leserbriefe

- Achterhold, Gunda: Der Fall Furtwängler. István Szabó verfilmt die Verhöre des weltberühmten Dirigenten durch die amerikanischen Offiziere über seine Rolle in Nazi-Deutschland, in: Hamburger Abendblatt vom 20.November 2000.
- Agence France Press: "Eurimages" bewilligt 3,75 Millionen Euro für elf Filme, Pressemeldung vom 10.7.2000.
- Barenboim, Daniel: Lehrstunden bei einem Exzentriker. Er war der Meister der kalkulierten Emotion und wollte der Musik beim Entstehen belauschen: Meine Begegnungen mit Wilhelm Furtwängler, in: Die Welt am Sonntag vom 11. August 2002, URL: <http://www.wams.de/data/2002/08/11/438279.html?s=2> [Zugriff 16.3.2006].
- Blech, Volker: Warum ersuchte der Dirigent um Asyl? Der "Fall Furtwängler" wirft erneut Fragen auf, in: Berliner Morgenpost, 8.10.2004, URL: <http://morgenpost.berlin1.de/content/2004/10/08/feuilleton/708385.html> [Zugriff 16.3.2006].

- Büning, Eleonore: Leiden und Größe des Wilhelm Furtwängler. Vor fünfzig Jahren starb der Tonsetzer und Dirigent: Ein für morgen geplantes Konzert sagt die UNESCO überraschend ab, weil sie um ihr Ansehen fürchtet, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr.280 vom 30.11.2004, S. 33.
- Dockhorn, Katharina: Moralische Fragen in allen Nuancen, in: Filmecho 42 / 2000, S. 44 [Dockhorn, 2000a].
- Dockhorn, Katharina: Harvey Keitel dreht im Studio Babelsberg. István Szabó führt Regie in "Taking Sides", einem Film über Wilhelm Furtwängler und die Nazis, in: Die Welt vom 13.10.2000, URL: http://www.welt.de/print-welt/article538334/Harvey_Keitel_dreht_im_Studio_Babelsberg.html. [Zugriff 22.2.2007] [Dockhorn 2000b].
- Evans, Richard J.: Furtwängler and the Nazis, in: Times Literary Supplement vom 13.11.1992, S. 3 – 4 [Evans, 1992].
- Evans, Richard J.: Leserbrief "Wilhelm Furtwängler", in: Times Literary Supplement vom 11.12.1992, S. 15 [Evans, 1992a].
- Frankfurter Allgemeine Zeitung: Der Fall Furtwängler. Filmförderungsanstalt für István Szabó, Nr. 157 vom 10.7.2000, S. 54 (Feuilleton).
- Follath, Erich und Marion Kraske: Verehrte Verräter, in: Der Spiegel, Heft 44/ 2006, S. 162ff.
- Fuhr, Eckhard: Das Reichsorchester. Die Berliner Philharmoniker in der Nazi-Zeit, in: Die Welt Online vom 10.5.2007, URL: http://www.welt.de/kultur/article864529/Die_Berliner_Philharmoniker_in_der_Nazi-Zeit.html [Zugriff 11.7.2007].
- Hagedorn, Volker: Allein mit seinem Willen, in: Die Zeit, Nr. 49 vom 25.11.2004, URL: http://www.zeit.de/2004/49/Allein_mit_seinem_Willen [Zugriff 28.2.2009].
- Hamburger Abendblatt: Filme, die der Europarat fördert, 11.7.2000.
- Hinton, Stephan: Leserbrief "Wilhelm Furtwängler", in: Times Literary Supplement vom 4.12.1992, S. 15.
- Kaestner, Sven: Mephisto und die Macht – Filmmuseum Potsdam zeigt Ausstellung über István Szabó – Beschäftigung mit mitteleuropäischen Wirren des 20.Jahrhunderts, Presseartikel der Associated Press Woldrstream, Germany vom 14. März 2003.
- Kaiser, Joachim: Wilhelm Furtwänglers Verkündigungsanspruch, in: Süddeutsche Zeitung vom 27. Dezember 2004, S. 16.
- Kater, Michael H.: Der Inbegriff des wahren Deutschland. Dienst am Erbe Beethovens? Wilhelm Furtwänglers unwillig-folgsamer Pakt mit der Diktatur im Dritten Reich, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 277 vom 29.11.2004, S. 15 (Feuilleton), URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/832/43789/> [Zugriff 18.3.2006].
- Köhler, Margret: "Der Grad zwischen Gut und Böse ist sehr schmal." Ein Gespräch mit István Szabó zu seinem Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", in: Kinofenster 03/2002 (11. März 2002), URL: <http://www.kinofenster.de/ausgaben/kf0203/inter1.htm> [Zugriff 16.3.2006].
- Mayer, Gregor: Sein grosses Thema: Anpassung und Widerstand. "Mephisto" brachte ihm den Durchbruch: Der Filmregisseur István Szabó wird 65, in: General-Anzeiger vom 18. Februar 2003.
- Midding, Gerhard: Der Regisseur István Szabó wird 70, in: Die Welt vom 18. Februar 2008.

- MT: István Szabó dreht in Babelsberg "Taking Sides". Wichtiger Film von internationalem Format, in: Blickpunkt:Film 46 (13.11.2000), S. 32.
- Neue Züricher Zeitung: Wilhelm Furtwängler und die Schweiz. Eine Verbindung voller Widersprüche, 14. August 2004, URL: http://www.nzz.ch/2004/08/14/li/article9s3ah_1.292052.html [Zugriff 27.2.2009] [NZZ, 2004].
- Putzel, Max: Leserbrief "Wilhelm Furtwängler", in: Times Literary Supplement vom 8.1.1993, S. 15.
- Robinson, C. Derek: Leserbrief "Wilhelm Furtwängler", in: Times Literary Supplement vom 11.12.1992, S. 15.
- Rathkolb, Oliver: Herbert von Karajan und die NS-Zeit: "Völlig gleichgültig", in: Süddeutsche Zeitung vom 3. April 2008 (Kultur), URL: <http://sueddeutsche.de/kultur/444/438188/text/7/print.html> [Zugriff 26.2.2009].
- Sandberger, Wolfgang: "Er besaß das Geheimnis der Proportion." Zum 50. Todestag des Dirigenten und Komponisten Wilhelm Furtwängler (1886 – 1954), in: Die Tonkunst. Das monatliche Online-Magazin für klassische Musik, Nr. 11 (2004), 2. Jg. (1. November 2004), URL: <http://www.die-tonkunst.de/dtk-0411/Portrait/ind.html> [Zugriff 7.2.2005].
- Schmidt, Matthias: Hollywood steht vor dem Tor, in: Der Stern, Nr. 44 (21.10.2004), S. 246 (Kultur).
- Schreiber, Wolfgang: Hundert Kompromisse an einem Tag. István Szabó über seinen Furtwängler-Film "Taking Sides" und die politische Rolle des Künstlers, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.3.2002 (Nr. 56), Kino Seite 51 [Schreiber 2002a].
- Schwarzenbach, Alexis: Emigrant der allerletzten Stunde, in: Die Zeit, Nr. 42 vom 7.10.2004, S. 92 (Zeitläufte).
- Sonnenfeld, Herbert S.: Der Fall Furtwängler, in: Aufbau, 13. Jahrgang, 18. Ausgabe vom 2.5.1947, S. 6.
- Spotts, Frederic: Leserbrief "Wilhelm Furtwängler", in: Times Literary Supplement vom 4.12.1992, S. 15.
- Steinke, Peter: Verständnis für Spitzel Szabó – Vergangenheitsbewältigung kommt in Ungarn nur langsam voran, in: Frankfurter Rundschau vom 4. Februar 2006.
- Tanner, Michael: Leserbrief "Wilhelm Furtwängler", in: Times Literary Supplement vom 20.11.1992, S. 19 [Tanner, 1992].
- Tanner, Michael: Leserbrief "Wilhelm Furtwängler", in: Times Literary Supplement vom 18.12.1992, S. 15 [Tanner, 1992a].
- Tesche, Siegfried: Die zerstörerische Macht der Politiker. Der ungarische Regisseur Istvan Szabo über die Motivation zu seinem aktuellen Spielfilm "Taking Sides", in: Filmecho, Nr. 10 vom 9.3.2002, S. 34.
- Thomas, Gina: Ein kläglicher Mensch? Zur Debatte über Furtwängler in England: in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13.2.1993.
- TS: István Szabó über "Der Fall Furtwängler": "Meine Aufgabe ist es, Fragen zu stellen.", in: Blickpunkt:Film, Nr. 39 vom 24.9.2001, S. 39 [TS, 2001].
- Verdeck, Keno: Was ist in Karton 6?, in: taz – die tageszeitung vom 15. Februar 2006.

Wiehler, Stephan: "Taking Sides" Ein Musiker in den Fängen der Macht. Regisseur István Szabó beginnt mit den Dreharbeiten zu einem Film über den Dirigenten Wilhelm Furtwängler, in: Der Tagesspiegel vom 13.10.2000, URL: <http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/12.10.2000/ak-be-st-16073.html> [Zugriff 16.3.2006].

Wüpper, Thomas: Als Dienstleister will Babelsberg an die Börse. Potsdams traditionsreiche Filmstudios auf Erholungskurs, in: Süddeutsche Zeitung vom 8. Februar 2005 (Wirtschaft), S. 12.

6.2. Literatur

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, 5. Auflage Stuttgart 2003.

Aly, Götz: Hitlers Volksstaats, 3. Auflage Frankfurt am Main 2005.

Ardoin, John: The Furtwängler Record, Portland 1996 (reprint).

Aretin, Karl O. Freiherr von: Der Film als zeithistorische Quelle, in: Politische Studien 96/1958, S. 254 ff.

Assmann, Aleida und Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: Merten, Klaus (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 114 – 140.

Aster, Misha: "Das Reichsorchester." Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus, München 2007.

Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung, 12. durchgesehene Auflage Berlin 2008.

Aurich, Rolf: Wirklichkeit ist überall: Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Wilharm, Irmgard (Hrsg.): Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995, S. 112 – 128.

Bajohr, Frank und Dieter Pohl: Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten, München 2006.

Balázs, Belá: Mienenspiel und Physiognomie im Film (1924), in: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim, Frankfurt am Main 2004 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1652), S. 212 – 221. [Balázs, 1924 (2004)]

Barg, Werner: Filmästhetik, Filmsprache und Filmanalyse. Geschichte, Methoden, Perspektiven, in: Barg, Werner, Horst Niesyto und Jan Schmolling (Hrsg.): Jugend:Film:Kultur. Grundlagen und Praxishilfen für die Filmbildung, München 2006, S. 13 – 47.

Barnett, Victoria J.: Bystanders. Conscience and Complicity during the Holocaust, Westport / London 2000 (Contributions to the study of religion; No 59. Christianity and the Holocaust-core issues).

Bauer, Christian: Kamerabewegung in der computergestützten Filmanalyse, Bachelor-Arbeit, eingereicht am Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft für den Studiengang "Angewandte Informatik" der Universität Göttingen am 7. Oktober 2005, URL: <http://www.informatik.uni-goettingen.de/midcom-serveattachmentguid-1cbe533d4a5b91e6bab947bf6502d720/gaug-zfi-bm-2005-35.pdf> [Zugriff 26.9.2006].

Beicken, Peter; Wie interpretiert man einen Film? Für die Sekundarstufe II, Stuttgart 2004 (reclam Literaturwissen; reclam Universalbibliothek Nr. 15227).

- Beller, Hans: Aspekte der Montage – Eine Art Einführung, in: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Montage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage München 2002 (Film, Funk, Fernsehen – praktisch; Bd. 5), S. 9 – 32 [Beller, 2002].
- Beller, Hans: Montage-Experimente an der HFF München, in: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Montage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage München 2002 (Film, Funk, Fernsehen – praktisch; Bd. 5), S. 155 – 177 [Beller, 2002a].
- Benz, Wolfgang und Barbara Distel: Öffentlichkeit und KZ – Was wußte die Bevölkerung?, Dachau 2001 (Dachauer Hefte 17 (2001), Heft 17).
- Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg 2008.
- Blubacher, Thomas: Gustaf Gründgens, Berlin 1999 (Köpfe des 20. Jahrhunderts; Bd. 137).
- Bock, Hans-Michael und Wolfgang Jacobsen: Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997.
- Bohnenkamp, Björn und Irmela Schneider: Medienkulturwissenschaft, in: Liebrand, Claudia, Irmela Schneider, Björn Bohnenkamp und Laura Frahm (Hrsg.): Einführung in die Medienkulturwissenschaft, Münster 2005 (Einführungen Kulturwissenschaft Bd. 1), S. 35 – 47.
- Bordwell, David: Historical Poetics of Cinema, in: Palmer, R. Barton: The cinematic Text: Methods and Approaches, New York 1989, S. 369 – 398, URL:http://www.geocities.com/david_bordwell/historicalpoet.htm [Zugriff 8.11.2006].
- Bordwell, David: Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema, in: Iris 1,1 (1983), S. 5 – 18.
- Bordwell, David: Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory, in: Bordwell, David und Noël Carroll: Post-theory. Reconstructing Film Studies, Madison 1996, S. 3 – 36.
- Bordwell, David: On the History of Film Style, Cambridge / Massachusetts 1997 [Bordwell, 1997a].
- Bordwell, David: Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino, in: Bordwell, David et al.: Zeit, Raum, Schnitt. Hrsg. v. Andreas Rost, Frankfurt a.M. 1997 (Verlag der Autoren: Filmbibliothek) (Reden über Film), S. 17 – 42 [Bordwell, 1997b].
- Bordwell, David: Visual Style in cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte, Frankfurt a. M. 2001.
- Bordwell, David: The McGraw-Hill Film Viewer's Guide, New York 2004.
- Bordwell, David: Film and the Historical Return, März 2005, URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php> [Zugriff 7.11.2006].
- Bordwell, David und Noël Carroll: Post-theory. Reconstructing Film Studies, Madison 1996.
- Bordwell, David und Kristin Thompson: Film Art. An Introduction, 7. Auflage New York 2004 (international edition).
- Bordwell, David, Kristin Thompson und Janet Staiger: The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960, London 1985.
- Borries, Bodo von: Historischer "Spielfilm" und "Dokumentation" – Bemerkungen zu Beispielen, in: Kühberger, Christoph, Christian Lübke und Thomas Terberger (Hrsg.): Wahre Geschichte – Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft. Beiträge einer internationalen Tagung vom 12. bis 14. Januar 2006 im Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald, Rahden / Westfalen 2007, S. 187 – 212.

- Bösch, Frank: Das "Dritte Reich" ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation, in: GWU 4 / 1999, S. 204 – 221.
- Bösch, Frank: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von "Holocaust" zu "Der Untergang", in: VfZ 1 / 2007, S. 1 – 32.
- Brandlmeier, Thomas: Filmtechnik, in: Bock, Hans-Michael und Wolfgang Jacobsen: Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997, S. 230 – 236.
- Brandt, Ahasver von: Werkzeug des Historikers. Eine Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften, 13. Auflage Stuttgart 1992.
- Brandt, Susanne: "Wenig Anschauung?" Die Ausstrahlung des Films "Holocaust" im westdeutschen Fernsehen (1978/79), in: Cornelißen, Christoph, Lutz Klinkhammer und Wolfgang Schwentker (Hrsg.): Erinnerungskulturen in Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt a.M. 2003, 257 – 268.
- Brink, Cornelia: Bilder vom Feind. Das Scheitern der 'visuellen Entnazifizierung' 1945, in: Kramer, Sven (Hrsg.): Die Shoah im Bild, München 2003 (edition text+kritik), S. 51 – 69.
- Brockmann, Andrea: Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953, Köln / Weimar / Wien 2006 (Beiträge zur Geschichtskultur; Bd. 30).
- Brosius, Hans-Bernd und Friederike Koschel: Methoden der empirischen Kommunikationsforschung. Eine Einführung, 2. überarbeitete Auflage Wiesbaden 2003 (Studienbücher zur Kommunikations- und Medienwissenschaft).
- Buch, Esteban: Beethoven und das "Dritte Reich" – Porträt eines konservativen Titanen, in: Stiftung Schloss Neuhardenberg (Hrsg.): Das "Dritte Reich" und die Musik [anlässlich der Ausstellung "Das "Dritte Reich" und die Musik" der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Kooperation mit der Cité de la Musique, Paris, vom 26. März - 25. Juni 2006)], Konzeption: Pascal Huynh, Berlin 2006, S. 39 – 53.
- Bucher, Peter: Der Film als historische Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft, in: Der Archivar, Heft 4 / 1988, Spalte 497 – 524.
- Buchschwenter, Robert und Georg Tillner: Geschichte als Film / Film als Geschichte. Zur Interpretierbarkeit des "historischen Spielfilms", in: Zeitgeschichte Nr. 9 – 10 / 1994, S. 309 – 323.
- Büch, Björn: Filmkritik und Filmbewertung. Manipulierte Filmkritiken und der Einfluss auf die Bewertung von Spielfilmen, Saarbrücken 2007.
- Bulgakowa, Oksana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein, in: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Montage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage München 2002 (Film, Funk, Fernsehen – praktisch; Bd. 5), S. 49 – 77.
- Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2001 (Forum Musikpädagogik, Bd. 43) (Reihe Wißner-Lehrbuch, Bd. 5). Zugleich Dissertation, Hochschule für Musik und Theater, Hannover 1997.
- Bürger, Peter: Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, Stuttgart 2005.
- Chartier, Roger: Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung, Berlin 1989.
- Clare, George: Before the Wall. Berlin days, 1946 - 1948, New York 1990.
- Clover, Carol J.: "God bless Juries!", in: Browne, Nick (Hrsg.): Refiguring American Film Genres, Berkeley / Los Angeles / London 1998, S. 255 – 277.

- Cunningham, John: *Hungarian Cinema. From coffee house to multiplex*, London / New York 2004.
- Custen, George F.: *Making History*, in: Landy Marcia (Hrsg.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001, S. 67 – 97 [Reprint aus Custen, George F.: *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick 1992].
- Diaz-Bone, Rainer: *Diskursanalyse*, in: Mikos, Lothar und Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 538 – 552.
- Drexler, Peter: *Der deutsche Gerichtsfilm 1930 – 1960. Annäherungen an eine problematische Tradition*, in: Linder, Joachim und Claus-Michael Ort (Hrsg.): *Verbrechen – Justiz – Medien: Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 70), S. 387 – 401.
- Dueck, Cheryl: *The Humanization of the Stasi in *Das Leben der Anderen**, in: *German Studies Review* 31 / 3 (2008), S. 599 – 609.
- Dunker, Achim: *"Die chinesische Sonne scheint immer von unten." – Licht- und Schattengestaltung im Film*, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage München 2004 (TR Praktikum; Bd. 9).
- Eder, Franz X.: *Historische Diskurse und ihre Analyse – Eine Einleitung*, in: Eder, Franz X. (Hrsg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*, Wiesbaden 2006, S. 9 – 23.
- Ehrenspeck, Yvonne und Dieter Lenzen: *Sozialwissenschaftliche Filmanalyse – Ein Werkstattbericht*, in: Ehrenspeck, Yvonne und Burkhard Schäffer (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*, Opladen 2003, S. 439 – 450.
- Eickhoff, Matthias: *Ungarische Schlammschlacht*, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, Heft 4 (2006), S. 408 – 411.
- Elsaesser, Thomas: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*, Hamburg 2000.
- Elsaesser, Thomas und Warren Buckland: *Studying contemporary American film. A guide to movie analysis*, London 2002.
- Faulstich, Werner: *Kleine Geschichte der 'Filmanalyse' in Deutschland*, in: Korte, Helmut und Werner Faulstich (Hrsg.): *Filmanalyse interdisziplinär. Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig*, 2. Auflage Göttingen 1991 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik; Beiheft 15), S. 9 – 19.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*, München 2002 (UTB 2341).
- Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002 (bender filmforschung #3).
- Fellner, Markus: *Psycho Movie. Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*, Bielefeld 2006.
- Ferro, Marc: *Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?*, in: Rother, Rainer (Hrsg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991 (Wagenbach Taschenbuch 193), S. 17 – 36.
- Fischer, Jens Malte: *Wagner-Interpretationen im Dritten Reich. Musik und Szene zwischen Politisierung und Kunstanspruch*, in: Friedländer, Saul und Jörn Rüsen (Hrsg.): *Richard Wagner im Dritten Reich*, München 2000, S. 142 – 164.
- Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008.
- Fledelius, Karsten: *Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht*, in: Kampen,

- Wilhelm van und Hans Georg Kirchhoff (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück, Stuttgart 1979 (Anmerkungen und Argumente zur historischen und politischen Bildung; Bd. 23), S. 295 – 305.
- Frayling, Christopher: Ken Adam and the art of production design, London 2005.
- Frei, Norbert: Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit, München 1996.
- Frei, Norbert: Zeitgeschichte, in: Stefan Jordan (Hrsg.): Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2002, S. 336 – 339.
- Fröschle, Ulrich und Helmut Mottel: Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel: "Apocalypse Now", in: Chiari, Bernhard, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003 (Beiträge zur Militärgeschichte; Bd. 59), S. 107 – 140.
- Geck, Martin: Beethoven auf dem "Neuen Weg" – Zur Philosophie seiner V. Symphonie, in: Ulm, Renate (Hrsg.): Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung, 2. Auflage Stuttgart 1995, S. 168 – 178.
- Gefen, Gérard: Furtwängler: la puissance et la gloire, Paris 2002.
- Gellately, Robert: Hingeschaut und weggesehen. Hitler und sein Volk. Stuttgart / München 2002.
- Gieseke, Jens: *Stasi goes to Hollywood: Donnersmarcks The Lives of Others* und die Grenzen der Authentizität, in: German Studies Review 31 / 3 (2008), S. 580 – 588.
- Glaap, Albert-Reiner: Teacher's Book – Ronald Harwood "Taking Sides", Frankfurt am Main 2000 (Diesterwegs Neusprachliche Bibliothek).
- Glaap, Albert-Reiner: Bühnenstück und Film im Vergleich, in: Katholisches Filmwerk: Arbeitshilfen – Unterrichtsvorschläge zum Film "Taking Sides", S. 12 – 14, URL: http://www.materialserver.filmwerk.de/Arbeitshilfen/takingsides_ah.pdf [Zugriff 3.3.2007].
- Glaser, Hermann: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. 1945 – 1989, 2. Auflage Bonn 1991.
- Gombert, Ina: Durch die Brille des Kritikers. Der erfolgreiche deutsche Film der 80er und 90er Jahre im Spiegel der Kritik, Köln 2001 (Filmwissenschaft; Bd. 8).
- Gröschl, Jutta: Die Deutschlandpolitik der vier Großmächte in der Berichterstattung der deutschen Wochenschauen 1945 – 1949. Ein Beitrag zur Diskussion um den Film als historische Quelle, Berlin 1997 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte; Bd. 5).
- Gülke, Peter: "... immer das Ganze vor Augen." Studien zu Beethoven, Stuttgart / Weimar 2000.
- Gülke, Peter: Artikel "Furtwängler" in: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Ludwig Finscher, 2. Neubearb. Ausg. Kassel 1994ff., Band 7 (2002), Spalte 291 – 297.
- Günther, Beate: Leitbilder richtigen Lebens. Politischer Diskurs und filmische Darstellung in DEFA-Gegenwartsfilmen der 1960er Jahre. Filmanalyse am Beispiel von Frauenrollen und Geschlechterbeziehungen, Berlin 2008 (Reihe Hochschulschriften; Bd. 23).
- Gunning, Tom: Making Sense of Films, *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web*, URL: <http://historymatters.gmu.edu/mse/film/>, February 2002 [Zugriff 31.10.2006].
- Haffner, Herbert: Furtwängler, Berlin 2003.
- Haffner, Herbert: Retter der Kultur in Zeiten allgemeinen Verfalls? Wilhelm Furtwängler im "Dritten Reich", in: Katholisches Filmwerk: Arbeitshilfen – Unterrichtsvorschläge zum Film

- "Taking Sides", S. 35 – 38, URL:
http://www.materialserver.filmwerk.de/Arbeitshilfen/takingsides_ah.pdf [Zugriff 3.3.2007].
- Hake, Sabine: Historisierung der NS-Vergangenheit. *Der Untergang* (2004) zwischen Historienfilm und Eventkino, in: Stephan, Inge und Alexandra Tacke (Hrsg.): *NachBilder des Holocaust*, Köln / Weimar 2007 (Literatur – kultur – Geschlecht. Studien zur Literatru- und Kulturgeschichte, Kleine Reihe; Bd. 23), S. 188 – 218.
- Hamilton, Annette: Skeletons of Empire: Australians and the Burma-Thailand Railway, in: Darian-Smith, Kate und Paula Hamilton (Hrsg.): *Memory & History in Twentieth-Century Australia*, Melbourne 1994, S. 92 – 112.
- Hansen, Miriam: Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere, in: *Screen* 34,3 (Herbst 1993), S. 197 – 210.
- Hartmann, Britta und Hans J. Wulff: Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos, in: *Montage a/v. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 4/1/1995, S. 5 – 22.
- Hartmann, Britta und Hans J. Wulf: Filmtheorie, in: Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 125 – 128.
- Hartmann, Britta und Hans. J. Wulff: Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002 (bender filmforschung #3), S. 191 – 216.
- Hayward, Susan: *Cinema Studies. The key Concepts*, 2. Auflage London 2001.
- Heider, Magdalena: Politik, Kultur, Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945 – 1954 in der SBZ/DDR, Köln 1993 (Bibliothek Wissenschaft und Politik; 51).
- Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*, 2. Auflage Wiesbaden 2004.
- Hering, Rainer: "Musik, bei der nicht zugehört wird." Filmmusik – Musik im Film, in: Hering, Rainer und Rainer Nicolaysen (Hrsg.): *Lebendige Sozialgeschichte. Gedenkschrift für Peter Borowsky*, Wiesbaden 2003, S. 760 – 779.
- Herzfeld, Friedrich: *Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen*, Leipzig 1941.
- Hesling, Willem: The Past as Story. The narrative Structure of historical Films, in: *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 4 (2001), No. 2, S. 189 – 205.
- Heß, Klaus-Peter: Film und Geschichte. Teil 1: Der Film als Quelle für den Historiker. Eine Bibliographie, in: *film theory* 13 (1986), S. 27 – 44.
- Hickethier, Kurt: Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, die Welt zu erklären, in: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999), S. 146 – 171.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, 3. Auflage Stuttgart 2001 (Sammlung Metzler; Bd. 277 Einführungen, Methodenlehre).
- Hickethier, Knut: *Genretheorie und Genreanalyse*, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002 (bender filmforschung #3), S. 62 – 96.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart 2003.
- Hoffmann, Jella: *Krimirezeption. Genre-Inkongruenz und Genrewahrnehmung bei Auswahl, Erleben und Bewertung von Kriminalfilmen*, München 2007 (Angewandte Medienforschung. Schriftenreihe für die Kommunikationswissenschaft; Bd. 40).

- Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden 1998.
- Hornshøj-Møller, Stig: "Der Ewige Jude". Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, Göttingen 1995.
- Hubatsch, Walther: Probleme des geschichtswissenschaftlichen Films, in: GWU 4 (1953), S. 476 – 479.
- Huber, Oswald: Das psychologische Experiment: Eine Einführung, 3. Auflage Bern 2000.
- Jackson, I. T. und G. Gulyas: Face and communication. Keynote lecture by István Szabó, film director, in: European Journal of Plastic Surgery, Jg. 25 (2003), Heft 7, S. 347 – 349.
- Jacob, Paul Walter: Staatsrat Furtwängler, in: Exil 24 (2004), Heft 1, URL: <http://www1.uni-hamburg.de/exilit/neueversion/periodika/exil2004artikel1.htm> [Zugriff 14.2.2006] [Reprint des Porträts Furtwänglers aus dem Buch "Zeitklänge" von P. Walter Jacob, Buenos Aires 1945].
- Jordan, Stefan: Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft, Paderborn 2009 (utb 3104).
- Kaiser, Joachim: Sein Ruhm wuchs wie ein Baum: Wilhelm Furtwängler zum 50. Todestag, in: Jahrbuch 19 (2005), Bayerische Akademie der Schönen Künste in München, hrsg. vom Präsidenten und vom Direktorium der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München, Göttingen 2005, S. 187 – 201.
- Kamp, Werner und Manfred Rüssel: Vom Umgang mit Film, Berlin 1998.
- Kannapin, Detlef: Dialektik der Bilder. Über den Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Film nach 1945 – Methoden und Analyse Kriterien, in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden 1998, S. 220 – 240.
- Kannapin, Detlef: Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich, Berlin 2005 (Manuskripte der Rosa-Luxemburg-Stiftung; Bd. 58).
- Kappelhoff, Hermann: Kino und Psychoanalyse, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie, Mainz 2002 (bender filmforschung #3), S. 130 – 159.
- Karl, Lars: "Von Helden und Menschen..." – Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm und dessen Rezeption in der DDR, 1945-1965. Dissertation Universität Tübingen 2002, veröffentlicht unter URL: <http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2003/790/> (Zugriff 9.8.2004).
- Kater, Michael H.: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München 1998.
- Kater, Michael und Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Musik and Nazism. Art under Tyranny 1933 – 1945, 2. Auflage Laaber 2004.
- Keller, Reiner: Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen, 3. aktualisierte Auflage Wiesbaden 2007 (Qualitative Sozialforschung; Bd. 14).
- Kellerhoff, Sven Felix: Zwischen Vermittlung und Vereinfachung: Der Zeithistoriker und die Medien, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 54 (2006) 12, S. 1082 – 1092.
- Kleber, Reinhard: Ein Meisterwerk des ungarischen Autorenfilmers István Szabó liegt für die Bildungsarbeit vor, in: Katholisches Filmwerk: Arbeitshilfen – Unterrichtsvorschläge zum Film "Taking Sides", S. 35 – 38, URL: http://www.materialserver.filmwerk.de/Arbeitshilfen/takingsides_ah.pdf [Zugriff 3.3.2007].
- Klippel, Heike: Feministische Filmtheorie, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie, Mainz 2002 (bender filmforschung #3), S. 168 – 185.

- Kloft, Michael: Fernsehstar Hitler. Wie viel Wissenschaft verträgt Zeitgeschichte im Fernsehen?, in: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 87 – 98.
- König, Hans-Dieter: Junkiespiele zwischen Lust und Tod. Eine tiefenhermeneutische Filmanalyse zu Boyles "Trainspotting", in: Texte 1 (Oktober 1998), Sonderheft der Zeitschrift "medien praktisch", S. 9 – 23.
- Kolker, Robert Philip: Film, form and culture, 2. Auflage New York 2002.
- Korte, Helmut: Filminterpretation – Filmanalyse, in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik, Baden-Baden 1999, S. 76 – 99.
- Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, 3. überarbeitete und erw. Auflage Berlin 2004.
- Korte, Helmut: Sequenzprotokoll, in: Mikos, Lothar und Claudia Wegener (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz 2005, S. 387 – 394.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a.M. 1984.
- Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik. Geschichte und Analyse, 2. erweiterte und überarbeitete Auflage Frankfurt a.M. 2003 (Studien zum Theater, Film und Fernsehen; Bd. 33).
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik, 2. Auflage Wien / Köln / Weimar 2005 (utb 2648).
- Kuhlmann, Andreas: Zweimal "Deutsche Kultur". Über Wilhelm Furtwängler und Thomas Mann, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 707 (April 2008), S. 307 – 317.
- Kusters, Paul: New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft, in: Montage a/v. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 5 (1996), Heft 1 (Band Filmhistoriographie), S. 39 – 60.
- Kuzina, Matthias: *True crime*-Gerichtsfilme in den USA, in: Linder, Joachim und Claus-Michael Ort (Hrsg.): Verbrechen – Justiz – Medien: Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 70), S. 403 – 473.
- Kuzina, Matthias: Der amerikanische Gerichtsfilm. Justiz, Ideologie, Dramatik, Göttingen 2000.
- Lagny, Michèle und Pierre Sorlin: Zwei Historiker nach einem Film: perplex, in: Schmid, G. (Hrsg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Wien / Köln 1986, S. 279 – 309.
- Lagny, Michèle und Pierre Sorlin: Zwei Historiker nach einem Film: ratlos, in: Rother, Rainer (Hrsg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino, Berlin 1991 (Wagenbach Taschenbuch 193), S. 111 – 128.
- La Motte, Helga de: Musik im Hollywood-Film, in: Korte, Helmut und Werner Faulstich (Hrsg.): Filmanalyse interdisziplinär. Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 2. Auflage Göttingen 1991 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik; Beiheft 15), S. 64 – 72.
- Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse, Frankfurt a.M. 2008 (Historische Einführungen; Bd. 4).

- Landwehr, Achim und Stefanie Stockhorst: Einführung in die europäische Kulturgeschichte, Paderborn 2004 (utb 2562).
- Landy, Marcia: Introduction, in: Landy Marcia (Hrsg.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001, S. 1 – 22.
- Lang, Klaus: Elisabeth Furtwängler. Mädchen mit 95 Jahren?, Wien / München 2007.
- Lange, Christiane: Meinungsmacher Michael Moore? Der Einfluss der Films "Fahrenheit 9/11" auf das Nationenimage Amerikas in Deutschland – eine empirische Analyse, Hamburg 2008.
- Laster, Kathy: *The Drama of the Courtroom*, Sydney 2000.
- Lindeiner-Stráský, Karina von: Taking sides für Profiteure? Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung in Klaus Manns *Mephisto*, Ronald Harwoods *Taking Sides* und István Szabós Verfilmung, in: Amthor, Wiebke (Hrsg.): Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns, Frankfurt am Main 2008, S. 173 – 186.
- Lindenberger, Thomas: Stasiploitation – Why not? The Scriptwriter's historical Creativity in *The Lives of Others*, in: *German Studies Review* 31 / 3 (2008), S. 557 – 566.
- Loewy, Hanno: Zwischen *Judgment* und *Twilight*. Schulddiskurse, Holocaust und das Courtroom Drama, in: Kramer, Sven (Hrsg.): *Die Shoah im Bild*, München 2003, S. 133 – 169.
- Longerich, Peter: "Davon haben wir nichts gewußt!" Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933 – 1945, Bonn 2006 (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung; Bd. 557).
- Maaß, Norbert: Der Traum von der Box Office-Versicherung. Versicherungsnahe Finanzdienstleistungen für die Filmwirtschaft, in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*, Baden-Baden 1998, S. 105 – 126.
- Machura, Stefan: Rechtsfilme und Rechtsalltag, URL: http://www.ruhr-uni-bochum.de/rsozlog/PD%20Dr_%20%20Machura/RORFI.pdf [Zugriff 21.4.2005, gedruckt 9 Seiten], auch gedruckt erschienen, in: *Richter ohne Robe*, 10, 1998, S. 39 – 42.
- Machura, Stefan und Stefan Ulbrich: *Recht im Film*, Baden-Baden 2002, URL: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/rsozlog/Projekte/Visuelle%20Rechtskommunikation/Recht%20im%20Film.pdf> [Zugriff 21.4.2005].
- Mai, Manfred: Filmpolitik zwischen kulturellem Anspruch und wirtschaftlichen Erwartungen, in: Abromeit, Heidrun, Jörg-Uwe Nieland und Thomas Schierl (Hrsg.): *Politik, Medien, Technik. Festschrift für Heribert Schatz*, Wiesbaden 2001, S. 301 – 320.
- Martínez, Matías: Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film *Schindler's List*, in: Giesenfeld, Günter und Thomas Koebner [Hrsg.]: *Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Das Kino als Archiv und Zeuge?*, Marburg 2004, S. 39 – 60 (Augen-Blick, Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 36).
- McBride, Joseph: *Frank Capra. The catastrophe of Success*, London 1992.
- Mettele, Gisela: Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen, in: Hein, Dieter, Klaus Hildebrand und Andreas Schulz (Hrsg.): *Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag*, München 2006, S. 287 – 299.
- Metzler Sachlexikon Musik, Stuttgart – Weimar 1998.
- Meyer, Beate: Anpassung, Selbstbehauptung und Verdrängung. Zum Berufsalltag zweier Mitläuferinnen im Nationalsozialismus, in: Heinsohn, Kirsten (Hrsg.): *Zwischen Karriere und*

- Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland, Frankfurt / New York 1997, S. 166 – 188.
- Mikos, Lothar: Filmverstehen. Annäherung an ein Problem der Medienforschung, in: Texte 1 (Oktober 1998), Sonderheft der Zeitschrift "medien praktisch", S. 3 – 8.
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz 2003 (utb 2415) [Mikos, 2003].
- Mikos, Lothar: Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse, in: Ehrenspeck, Yvonne und Burkhard Schäffer (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen 2003, S. 135 – 149 [Mikos 2003a].
- Moltke, Johannes von: Sympathy for the Devil: Cinema, History and the Politics of Emotion, in: Nwe German Critique 102, Vol. 34, No. 3 (Fall 2007), S. 17 – 43.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien, 3. Auflage Reinbek bei Hamburg 2001 (rororo sachbuch 60657).
- Monod, Daniel: Verklärte Nacht: Denazifying Musicians under American Control, in: Kater, Michael H. und Albrecht Riethmüller: Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933 – 1945, 2. Auflage Laaber 2004, S. 292 – 314.
- Müller, Eggo: "Lust for Life". Ansätze zu einer Diskursanalyse von "Trainspotting", in: Texte 1 (Oktober 1998), Sonderheft der Zeitschrift "medien praktisch", S. 32 – 37.
- Muth, H: Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme, Teile I / II, in: GWU 11 / 1955, S. 670ff.; Teile III – VI, in: GWU 12 / 1955, S. 738ff.
- New Yorker Films, Pressemappe zum Film "Taking Sides", New York [ohne Jahr], URL: http://www.newyorkerfilms.com/nyf/t_elements/taking/taking_pk.pdf [Zugriff 3.3.2007] [Ausdruck 16 Seiten].
- Nielsen, Jakob Isak: 16:9 in English: Bordwell on Bordwell: Part III – Writing on Film Style, in: 16:9 filmtidsskrift, November 2004 (2. Jahrgang) Nr 9, URL: http://www.16-9.dk/2004-11/side11_inenglish.htm [Zugriff 8.11.2006].
- Nowell-Smith, Geoffrey: Neue Konzepte des Kinos, in: Geschichte des internationalen Films, Hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart 1998, S. 711 – 719.
- O'Connor, John E.: History in Images / Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past, in: American Historical Review, Volume 93 (December 1988), No 5, S. 1200 – 1209.
- Paech, Anne: Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz: Osnabrück, Marburg 1985.
- Paul, Gerhard (Hrsg.): Die Täter der Shoa. Fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?, Göttingen 2002 (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte; Bd. 2).
- Paul, Gerhard: Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld, in: Chiari, Bernhard, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003 (Beiträge zur Militärgeschichte; Bd. 59), S. 79 – 83.
- Paul, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7 – 36.
- Paumer, Harald und Ingeborg Langefeld: Gewalt im Kino-Spielfilm. Ein Forschungsprojekt mit 1600 Befragten, [Mülheim a.d.Ruhr] 1996.

- Peter, Matthias und Hans-Jürgen Schröder: Einführung in das Studium der Zeitgeschichte, Paderborn 1994 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; Bd. 1742).
- Peters, Jan Marie: Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute, in: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Montage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage München 2002 (Film, Funk, Fernsehen – praktisch; Bd. 5), S. 33 – 48.
- Pierson, Michele: Special Effects: Still in Search of Wonder, New York 2002.
- Pohl, Dieter: Die Holocaust-Forschung und Goldhagens Thesen, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 45 / 1997, S. 1 – 48.
- Prehn, Ulrich: Von der "Re-education" zur "Re-orientation". Zum Wandel anglo-amerikanischer Film-Bilder vom nationalsozialistischen und postnationalsozialistischen Deutschland, in: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.): Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung, Frankfurt am Main 2003, S. 133 – 162.
- Prieberg, Fred K.: Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986.
- Prieberg, Fred K.: Musik und Macht, Frankfurt am Main 1991.
- Prieberg, Fred K.: Furtwängler: Repräsentant oder Saboteur?, in: Walton, Chris (Hrsg.): Wilhelm Furtwängler in Diskussion, Winterthur 1996, S. 65 – 73.
- Quandt, Siegfried: Geschichte im Fernsehen: Sachgerecht, mediengerecht, publikumsgerecht?, in: Kühberger, Christoph, Christian Lübke und Thomas Terberger (Hrsg.): Wahre Geschichte – Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft. Beiträge einer internationalen Tagung vom 12. bis 14. Januar 2006 im Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald, Rahden / Westfalen 2007, S. 181 – 186.
- Rabenalt, Peter: Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino, Berlin 2005.
- Rathkolb, Oliver: Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991.
- Reichel, Peter: Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit, München / Wien 1995.
- Riederer, Günter: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse, in: Chiari, Bernhard, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003 (Beiträge zur Militärgeschichte, Bd. 59), S. 85 – 106 [Riederer, 2003a].
- Riederer, Günter: Den Bilderschatz heben – Vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31 (2003), S. 15 – 39 [Riederer, 2003b].
- Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 96 – 113.
- Riess, Curt: Furtwängler. Musik und Politik, Bern 1953.
- Riess, Curt: Das war ein Leben! Erinnerungen, Frankfurt am Main 1990.
- Riethmüller, Albrecht: A Clockwork Brown. Musiker in den Institutionen des "Dritten Reichs", in: Stiftung Schloss Neuhardenberg (Hrsg.): Das "Dritte Reich" und die Musik [anlässlich der Ausstellung "Das "Dritte Reich" und die Musik" der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Kooperation mit der Cité de la Musique, Paris, vom 26. März - 25. Juni 2006)], Konzeption: Pascal Huynh, Berlin 2006, S. 93 – 104.

- Rosenstone, Robert A.: Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen, in: Rother, Rainer (Hrsg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino, Berlin 1991 (Wagenbach Taschenbuch 193), S. 65 ff.
- Rosenstone, Robert A.: *Revisioning History: Film & the Construction of a New Past*, Princeton 1995.
- Rosenstone, Robert A.: *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*, in: Landy Marcia (Hrsg.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001, S. 50 – 66 [Reprint aus: Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge, Mass. 1995, S. 45 – 79] [Rosenstone 2001].
- Rost, Andreas: Vorwort des Herausgebers, in: Bordwell, David: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*, Frankfurt a.M. 2001, S. 7 – 10.
- Rother, Rainer: Geschichte im Film, in: Bergmann, Klaus, Klaus Fröhlich, Annette Kuhn u.a. (Hrsg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, 5. überarbeitete Aufl. Seelze-Velber 1997, S. 681 – 687 [Rother, 1997].
- Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*, Reinbek bei Hamburg 1997 (rororo Handbuch 6515) [Rother, 1997a].
- Rothfels, Hans: Zeitgeschichte als Aufgabe, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 1/ 1953, S. 1 – 8.
- Sandkühler, Thomas: Zeitgeschichte in Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Cornelißen, Christoph (Hrsg.): *Geschichtswissenschaften. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2000, S. 114 – 129.
- Saunders, Frances Stonor: *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, Berlin 2001.
- Saunders, Thomas J.: Filmwirtschaft, in: Bock, Hans-Michael und Wolfgang Jacobsen: *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, München 1997, S. 237 – 241.
- Schering, Arnold: Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaften*, Jg. 16 Heft 2 (Feb. 1934), S. 65 – 83.
- Schlanstein, Beate: Echt war! Annäherungen an das Authentische, in: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 205 – 225.
- Schmidt, Uta C.: Authentizitätsstrategien im nationalsozialistischen Spielfilm "Wunschkonzert", in: Münkler, Daniela und Jutta Schwarzkopf (Hrsg.): *Geschichte als Experiment. Studien zu Politik, Kultur und Alltag im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Adelheid von Saldern*, Frankfurt a.M. 2004, S. 195 – 206.
- Schröder, Heribert: Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung, in: Loos, Helmut (Hrsg.): *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1986, S. 187 – 221.
- Schubert, Giseller: *The aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music*, in: Kater, Michael H. und Albrecht Riethmüller: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933 – 1945*, 2. Auflage Laaber 2004, S. 64 – 74.
- Schwarz, Vanessa R.: *Film and History*, in: Donald, James and Michael Renov (Hrsg.): *The SAGE Handbook of Film Studies*, London 2008, S. 199 – 215.

- Shirakawa, Sam H.: *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York / Oxford 1992.
- Smolczyk, Alexander: *James Bond – Berlin – Hollywood. Die Welten des Ken Adam*, Berlin 2002.
- Sorlin, Pierre: *Das Kino – eine Herausforderung für den Historiker*, in: Bialas, Wolfgang (Hrsg.): *Krisenbewußtsein, Katastrophenerfahrungen und Innovationen; 1880 – 1945*, Frankfurt 1997 (Geschichtsdiskurs; Bd. 4), S. 276 – 303.
- Stam, Robert: *Film theory. An introduction*, Malden 2000.
- Stein, Mary Beth: *Stasi with a Human Face? Ambiguity in Das Leben der Anderen*, in: *German Studies Review* 31 / 3 (2008), S. 567 – 579.
- Steinmetz, Rüdiger: *Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik*, Frankfurt am Main 2005 [Buch und DVD].
- Steinweis, Alan E.: *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, Chapel Hill 1993.
- Streibel, Michael: *Film und Macht*, in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik*, Baden-Baden 1999, S. 221 – 237.
- Stettner, Peter: *Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik. Die "Junge-Film-Union" 1947 – 1952. Eine Fallstudie zur westdeutschen Filmproduktion*, Hildesheim 1992 (Studien zur Filmgeschichte; Bd. 8).
- Straub, Eberhard: *Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie*, München 2007.
- Struck, Wolfgang und Hans J. Wulff: *Vorher und Nachher. Virtuosität von Sichtweisen und Wertewelten in "Trainspotting"*, in: *Texte 1* (Oktober 1998), Sonderheft der Zeitschrift "medien praktisch", S. 24 – 31.
- Taylor, Henry M.: *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg 2002 (Zürcher Filmstudien; Bd. 8).
- Terveen, Fritz: *Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten*, in: *Vierteljahreshefte zur Zeitgeschichte* 3 / 1955, S. 57 ff.
- Terveen, Fritz: *Historischer Film und historisches Filmdokument*, in: *GWU* 7 / 1956, S. 750 ff.
- Theiß, Sandra: *Taking Sides. Der Filmregisseur István Szabó*, Mainz 2003 (bender filmforschung #4).
- Thompson, Kristin und David Bordwell: *Film History. An Introduction*. 2. Auflage New York 2003 (international edition).
- Tondera, Benedikt: *Die Konstruktion historischer Biographien im Film "Sophie Scholl – Die letzten Tage"*, in: *GWU* 59 (2008) 10, S. 551 – 564.
- Trapp, Frithjof: *Zum Furtwängler-Porträt P. Walter Jacobs*, in: *Exil* 24 (2004), Heft 1, S. 56 – 59, URL: <http://www1.uni-hamburg.de/exillit/neueversion/periodika/exil2004artikel2.htm> [Zugriff 14.2.2006].
- Treue, Wilhelm: *Das Filmdokument als Geschichtsquelle*, in: *Historische Zeitschrift* 186 / 1958, S. 308 – 327.
- Tschopp, Silvia Serena und Wolfgang E. J. Weber: *Grundfragen der Kulturgeschichte*, Darmstadt 2007.

- Uricchio, William: Film Studies. Anglo-amerikanische Methoden der Filmforschung, in: Bock, Hans-Michael und Wolfgang Jacobsen: Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997, S. 109 – 119.
- Vaget, Hans-Rudolf: Wilhelm Furtwängler, Thomas Mann und die deutsche Musik, in: Musik & Ästhetik, Heft 40 (Oktober 2006), S. 5 – 33.
- Vande Winkel, Roel: Hitler's *Downfall*, a film from Germany (*Der Untergang*, 2004), in: Engelen, Leen und Roel Vande Winkel (Hrsg.): Perspectives on European Film and History, Gent 2007, S. 183 – 219.
- Vogel, Ines C.: Das Sad-Film-Paradoxon. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zum Anreiz trauriger Filme, Aachen 2007.
- Volk, Gunther: Studying the Holocaust through Anglo-Jewish Literature – an Interdisciplinary Approach, in: Fremd-Sprachen-Unterricht 5 / 2001, S. 332 – 340.
- Vollbrecht, Ralf: Stichwort: Medien, in: Mikos, Lothar und Claudia Wegener (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 29 – 39.
- Vollbrecht, Ralf: Filmwirkung und Filmsozialisation, in: Barg, Werner, Horst Niesyto und Jan Schmolling (Hrsg.): Jugend:Film:Kultur. Grundlagen und Praxishilfen für die Filmbildung, München 2006, S. 87 – 98.
- Vonderau, Patrick: Computergestützte Filmanalyse: Mikos, Lothar und Claudia Wegener (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 466 – 473.
- Wagner, Friedelind: Nazi or Non-Nazi? – Is our "Screening" a Success?, in: The Musical Courier, No 3128 (15. März 1946), S. 7 und 15.
- Wagner, Friedelind: Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners, Köln 1994 [Originaltitel "Heritage of Fire", New York 1944; erste Übersetzung ins Deutsche: Bern 1945].
- Walton, Chris: Einleitung: "Doppelagent" oder "klägliches Mensch"? Ein Rückblick auf die Furtwängler Rezeption des vergangenen Jahrzehnts, in: Walton, Chris (Hrsg.): Wilhelm Furtwängler in Diskussion, Winterthur 1996, S. 9 – 23.
- Walton, Chris: Wilhelm Furtwänglers Apologia pro vita sua, in: Dissonanz 51 (Februar 1997), S. 16 – 24.
- Walton, Chris: Furtwängler the apolitical?, in: The Musical Times 145 (2004), 1889, 2004, S. 5 – 25.
- Weckel, Ulrike: The "Mitläufer" in two German Postwar Films: Representation and critical reception, in: History memory 15,2 / 2003, S. 64 – 93.
- Weigand, Katharina: Geschichte im Spielfilm – "Sissi" zwischen Wissenschaft und Zelluloid, in: Fenn, Monika (Hrsg.): Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts, München 2008 (Münchner Kontaktstudium Geschichte; Bd. 11), S. 93 – 123.
- Weimar, Klaus (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3 Bände, Berlin 1997.
- Wember, Bernward: Objektiver Dokumentarfilm? Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht, erw. und überarbeiteter Sonderdruck Berlin 1972 (Didaktische Modelle; Bd. 2).
- Wells, Paul: Animation. Prinzipien – Praxis – Perspektiven, München 2007.
- Welzer, Harald: Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden, Frankfurt am Main 2005.

- Welzer, Harald, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall: "Opa war kein Nazi." Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, 3. Auflage Frankfurt am Main 2002.
- Wendorf, Joachim: "Filme", in: Maurer, Michael (Hrsg.): Aufriß der historischen Wissenschaften, Band 4 "Quellen", Stuttgart 2002, S. 449 – 471.
- Wendorf, Joachim und Michael Lina: Probleme einer themengebundenen kritischen Filmquellen-Edition, in: GWU 8 / 1987, S. 490 – 496. Dazu die Anmerkung von Endeward, Detlef und Peter Stettner: Film als historische Quelle, in: GWU 12 / 1988, S. 496 – 498.
- Wildt, Michael: "Der Untergang": Ein Film inszeniert sich als Quelle, in: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 73 – 86.
- Wilke, Jürgen: Die Fernsehserie "Holocaust" als Medienereignis, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die Fernsehserie "Holocaust" – Rückblicke auf eine "betroffene Nation", hrsg. von Christoph Classen, März 2004, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/mp=FSHolocaust-Wilke> [Zugriff 6.3.2009].
- Wilke, Manfred: Fiktion oder erlebte Geschichte? Zur Frage der Glaubwürdigkeit des Film *Das Leben der Anderen*, in: German Studies Review 31 / 3 (2008), S. 589 – 598.
- Winter, Rainer: Dekonstruktion von "Trainspotting". Filmanalyse als Kulturanalyse, in: Texte 1 (Oktober 1998), Sonderheft der Zeitschrift "medien praktisch", S. 38 – 49.
- Winter, Rainer: Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies, in: Ehrenspeck, Yvonne und Burkhard Schäffer (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen 2003, S. 151 – 164.
- Wirtz, Rainer: Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History, in: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 9 – 32 [Wirtz, 2008].
- Wirtz, Rainer: Das Authentische und das Historische, in: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 187 – 203 [Wirtz, 2008a].
- Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963.
- Wulff, Hans J.: Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films, in: Rundfunk und Fernsehen 39,3 (1991), S. 393 – 405.
- Wulff, Hans J.: Generationsbeziehung und Schwangerschaftsproblematik in Spielfilmen der 1990er Jahre, in: Ehrenspeck, Yvonne und Burkhard Schäffer (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen 2003, S. 419 – 436.
- Wulff, Hans J.: Filmanalyse, in: Ayaß, Ruth und Jörg Bergmann (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung, Reinbek bei Hamburg 2006 (rowohlts enzyklopädie 55665), S. 220 – 244.
- Zeul, Mechthild: Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie, in: Psyche 1994, Jahrgang 48, Nr. 11, S. 973 – 1003.
- Zielinska, Anna: István Szabó im Porträt, in: Titel-Magazin – Literatur und mehr, 7. April 2005, URL: <http://www.titel-forum.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=3457> [Zugriff 13.2.2006] [7 Seiten].
- Ziermann, Klaus (Hrsg.): Alexander Dymshitz. Wissenschaftler, Soldat, Internationalist, Berlin 1977.

Zimmermann, Martin: Der Historiker am Set, in: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 137 – 160.

Zuckmayer, Carl: Geheimreport [1943/44], hrsg. v. Gunther Nickel und Johanna Schrön, Göttingen 2002.

6.3. Konsultierte Webseiten

Letzter Zugriff auf alle hier genannten Seiten erfolgte am 18. April 2009.

http://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven%27s_Fifth_Symphony_in_popular_culture – Artikel "Beethoven's Fifth Symphony in popular culture" der englischsprachigen Wikipedia.

<http://german.imdb.com/name/nm0002727/> – Personenbezogene Seite "Ludwig van Beethoven" in der International Movie Database (IMBD), hier findet sich eine Liste sämtliche Filme und TV-Sendungen bzw. Serien, in denen Musik von Beethoven zu hören ist.

<http://german.imdb.com/title/tt0260414/> – Filmbezogene Seite "Taking Sides" in der International Movie Database (IMBD).

http://www.angelaufen.de/filme/filme_a_z/t/taking_sides_der_fall_furtwaengler – angelaufen.de - der Film-Pressespiegel, Seite zum Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler", aktualisiert am 17.5.2005 [Zugriff 19.3.2006].

<http://www.bbc.co.uk/heritage/story/ww2/overseas.shtml> – Webseite der BBC; hier zur Geschichte der BBC während des Zweiten Weltkriegs.

<http://www.digital-tools-in-film-studies.com/de/home.html> – Homepage, eingerichtet für den Workshop "Digital Tools in Film Studies. Analysis & Research", der am 18. und 19. Juni 2007 an der Universität Siegen stattfand.

<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?sucheNach=titel&wert=516250> – Online Filmdatenbank des Verlags Zweitausendeins; gleichzeitig online Ausgabe des "Lexikon des internationalen Films".

<http://www.filmportal.de/df/31/Credits.....D3A15707889644A2BCE970112DBD57FEcredits.....html> – Website zum Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" mit ausführlicher Liste der Credits auf der Internet-Plattform "www.filmportal.de" (ein Projekt vor allem des Deutschen Filminstituts -DIF e.V. in Zusammenarbeit mit CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.).

<http://www.filmportal.de/df/dc/Uebersicht.....D3A15707889644A2BCE970112DBD57FE.....html> – Website zum Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" auf der Internet-Plattform "www.filmportal.de" (ein Projekt vor allem des Deutschen Filminstituts -DIF e.V. in Zusammenarbeit mit CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.).

<http://www.imdb.com/Sections/Genres/Drama/> – Genre Browser "Drama" der IMDB.

http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/kommunikation/semiotisches_labor/labor_a/modul08.php – Interaktive Plattform für die aktive Medienarbeit an der Schule der Abteilung Medienpädagogik es österreichischen Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur. Hier die spezielle Seite, auf der der Kuleschow-Effekt gezeigt wird.

<http://www.m-w.com> – Homepage des Merriam-Webster Online Dictionary.

<http://www.naxos.com/musicinmovies.asp?letter=A> – Homepage der Firma "Naxos", eine der führende Musiklabels für klassische Musik, die hier einen Service "Classical Music in Movies"

anbietet (alphabetische Liste von Filmtiteln, darunter jeweils die Nennung der genutzten Werke und ihrer Komponisten).

<http://www.perlentaucher.de/artikel/2916.html> – u.a. Zusammenfassung von zwei Artikeln aus ungarischen Tageszeitungen (von Julianna R. Szekely in der "Magyar Hirlap" und von Tamas Laszlo Papp in der "Heti Vilaggazdasag") bezüglich der Entlarvung István Szabós als Spitzel des Inlandsgeheimdienst.

<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/geschichte/lehrstuehle/viii-geschichte-der-fruehen-neuzeit/forschung/tagungen/> – Homepage der Tagung "Diskursiver Wandel. Internationale Tagung zum Stand der Diskursanalyse in den Geschichtswissenschaften" am 26. und 27. März 2009 in Düsseldorf.

http://www.prisma-online.de/tv/film.html?mid=2001_taking_sides_der_fall_furtwaengler – Webseite der TV-Programmzeitschrift Prisma, die den Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" vorstellt.

<http://www.taking-sides.com> – Offizielle Webseite des Films "Taking Sides".

http://www.teachsam.de/deutsch/film/film_einstellung_2_1.htm – teachsam. Lehren und Lernen online. Hier die Seite zu den verschiedenen Einstellungsgrößen.

http://www.tvmovie.de/Detailansicht_Kinofilm.83.0.html?&detail=1521796 – Webseite der TV-Programmzeitschrift TV Movie, die den Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" vorstellt.

http://www.tvspielfilm.de/filmlexikon/?type=filmdetail&film_id=458917 – Webseite der TV-Programmzeitschrift TV Spielfilm, die den Film "Taking Sides – Der Fall Furtwängler" vorstellt.

<http://www.ungarn1956.de/site/40208556/default.aspx> – Geschichte des Ungarn-Aufstand von 1956.

<http://www.uni-konstanz.de/historikertag/programm.php?menu=programm> – Programm des Historikertag 2006 in Konstanz.

6.4. Filmographie

6.4.1. Spielfilme

Judgement of Nuremberg, Regie Stanley Kramer, USA 1961.

Rashômon, Regie Akira Kurosawa, 1950.

12 angry Men, Regie Sidney Lumet, 1957.

6.4.2. Dokumentarfilme

"Das Reichsorchester." Die Berliner Philharmonie und der Nationalsozialismus, Regie: Enrique Sánchez Lansch, unter Mitarbeit von Misha Aster, Koproduktion von eikon und RBB in Zusammenarbeit mit cineimpuls, Berlin, 43 Min., Deutschland 2007 [ausgestrahlt am 29. November 2007 auf der ARD].

Hakenkreuz und Götterfunke. Der Dirigent Wilhelm Furtwängler, Regie: Karin Reiss und Sissy von Westphalen, produziert im Rahmen der Reihe "Deutsche Lebensläufe" vom SFB, 60 Min., Deutschland 2001.

Sehnsucht nach Deutschland – Der Dirigent Wilhelm Furtwängler, Buch und Regie: Oliver Becker, Neue Mira Filmproduktions GmbH in Koproduktion mit ZDF / arte, 59 Min., Deutschland 2003.

Wilhelm Furtwängler – Ein Künstler zwischen den Mahlsteinen der Politik. Ein Porträt zum 30. Todestag, Regie: Lothar Seehaus, Produktion im Auftrag des ZDF, 85 Min., Deutschland 1979.

"Your Job in Germany", Regie Frank Capra, 1945 (gedreht im Rahmen der "Why we fight"-Serie im Auftrag der US-Regierung).

6.4.3. Interview

Gero von Boehm begegnet István Szabó, Regie: Haubenschild, Klaus, 45 Min., ZDF / 3sat, Deutschland 2004, ausgestrahlt am 15. März 2004 auf 3sat.

7. Sequenzprotokoll des Films "Taking Sides – Der Fall Furtwängler"⁷⁴²

1. Vorspiel (00:01:20 – 00:04:57)

1. Szene (00:01:20 – 00:03:52)

Konzert während des Zweiten Weltkriegs: Dr. Wilhelm Furtwängler dirigiert im Berliner Dom Beethovens 5. Symphonie. Im Publikum sitzen viele Nationalsozialisten, uniformierte Soldaten, aber auch Zivilisten. Sirenen kündigen einen Luftangriff an, das Publikum und die Musiker werden nervös, Furtwängler dirigiert unbewegt weiter, Flugabwehrlichter streifen durch die Konzerthalle, ein Stromausfall führt zur Unterbrechung des Konzerts.

2. Szene (00:03:52 – 00:04:57)

Während dieser Pause kommt ein namentlich nicht genannter Reichsminister zu Furtwängler und empfiehlt diesem, "Urlaub" zu machen.

2. Der Auftrag (00:04:57 – 00:08:12)

Herbst 1945: US-General Wallace und Major Steve Arnold schauen eine NS-Wochenschau. Major Arnold bekommt von General Wallace den Auftrag, ein Exempel an einem weltberühmten deutschen Künstler zu statuieren, der in Verdacht steht, mit den Nazis kollaboriert zu haben: Dr. Wilhelm Furtwängler. Der Major soll dessen Entnazifizierungsprozess vorbereiten. Major Steve Arnold entpuppt sich als ungebildet bezüglich klassischer Musik. Er ist ehemaliger Schadensregulierer bei einer Versicherung. Der Major schaut sich weitere Filme über NS-Deutschland an.

3. Bezug des Büros / Vorstellung der Mitarbeiter (00:08:12 – 00:15:00)

1. Szene (00:08:12 – 00:08:45)

Major Arnold wacht morgens auf, rasiert sich, im Hintergrund spielt ein Radio Swing-Musik, ein Sprecher warnt vor Verbrüderungen mit Deutschen.

2. Szene (00:08:45 – 00:09:08)

Major Arnold fährt vor ein Gebäude, an dem ein Reichsadler demontiert wird; die umstehenden Menschen applaudieren, als dieser am Boden zerschellt. Ein Junge fragt Arnold nach Kaugummi und Zigaretten. Arnold ignoriert den Jungen. Die US-Flagge wird gehisst.

3. Szene (00:09:08 – 00:09:14)

Arnold betritt das noch im Wiederaufbau befindliche Gebäude: Baugerüste, Handwerker etc.

4. Szene (00:09:14 – 00:09:17)

Arnolds Fahrer wird von einem anderen Kind nach Kaugummis gefragt, er wirft diesem etwas zu.

5. Szene (00:09:17 – 00:13:00)

Arnold wird von einem Soldaten zu seinem zukünftigen Büro geführt. Vorstellung seiner Sekretärin und Protokollantin Emmi Straube: Tochter eines deutschen Offiziers, der wegen Beteiligung an einer Verschwörung gegen Hitler hingerichtet wurde, deshalb hat Emmi Straube drei Monate in einem KZ verbracht hat. Das Büro wird eingerichtet. Major Arnold versucht die Anrede untereinander zu regeln ("duzen") und beauftragt E. Straube u.a. damit, ein Grammophon und Schallplatten zu kaufen. Der Major legt ihr gegenüber seine geplante Vorgehensweise dar: er

⁷⁴² Eine Inhaltswiedergabe des Films liegt auch von Kleber [o.J., 5f.] vor. Dieser hat die Handlungseinheiten des Films anlehnend an die Kapitel der DVD aufgeteilt.

will sich erst mit dem Fall vertraut machen, Zeugen anhören und etwas über Beethoven lernen, bevor er sich dann mit Furtwängler auseinandersetzen wird.

6. Szene (00:13:00 – 00:13:30)

Straube auf dem Schwarzmarkt vor dem ehemaligen Reichstag in Berlin.

7. Szene (00:13:30 – 00:15:00)

Verbindungsoffizier Leutnant David Wills tritt seinen Dienst im Büro des Majors an. Er ist Sohn deutscher Juden, die im KZ umgekommen sind. Er selbst konnte zu einem Onkel in die USA emigrieren. Arnold will auch von ihm geduzt werden, droht ihm mit klassischer Musik, falls Wills diese nicht tue. Straube erscheint mit einem Grammophon.

4. Major Arnold macht sich mit dem Fall vertraut: Vernehmung von Zeugen / Fahrt zu Oberst Dymshitz (00:15:00 – 00:28:29)

1. Szene (00:15:00 – 00:17:25)

Vernehmung von Rudolf Werner, erste Oboe in der Berliner Philharmonie. Er kennt Emmi Straubes Vater. Er nennt Furtwängler einen großen Musiker, der Juden geholfen habe, auch wenn er mal für Hitler dirigiert habe. Furtwängler habe aber den Hitlergruß verweigert, das sei mutig gewesen. Ein Foto, auf dem Furtwängler Hitler die Hand reicht, quittiert Werner mit Schweigen.

2. Szene (00:17:25 – 00:21:31)

Vernehmung von Herrn Schlee, Paukist in der Berliner Philharmonie. Er kennt ebenfalls Emmi Straubes Vater, erzählt vergleichbar wie Werner von Furtwängler und kann wie ersterer nichts den materiellen Argumenten Arnolds entgegen setzen.

3. Szene (00:21:31 – 00:22:50)

Fahrt durch den herbstlichen Wald zu Oberst Dymshitz in den sowjetrussischen Sektor Berlins. Dymshitz bittet Arnold, ihm Furtwängler zu überlassen, ggf. auch im Tausch gegen einen anderen Künstler. Major Arnold lehnt das Tauschangebot ab.

4. Szene (00:22:50 – 00:23:36)

Lt. Wills und Emmi Straube vergleichen lachend ihre "deutsche" Erziehung.

5. Szene (00:23:36 – 00:24:33)

Major Arnold fragt Lt. Wills nach den Gerüchten über den Fund des "Hinkelarchivs". Sie wetten, dass sie bei der nächsten Vernehmung die "Taktstockgeschichte" erneut hören werden.

6. Szene (00:24:33 – 00:27:51)

Vernehmung von Helmut Rode, zweite Violine in der Berliner Philharmonie. Er verhält sich wie Werner und Schell: kennt Straubes Vater, erzählt positiv über Furtwängler.

7. Szene (00:27:51 – 00:28:29)

Major Arnold abends allein im Büro, hört klassische Musik (Beethoven).

5. Erste Vernehmung Furtwänglers (00:28:29 – 00:43:30)

1. Szene (00:28:29 – 00:28:50)

Furtwängler fährt in einer Straßenbahn durch das zerstörte Berlin.

2. Szene (00:28:50 – 00:31:20)

Furtwängler betritt das Bürogebäude, wird im Treppenhaus von Straube gesehen, diese eilt zu Major Arnold und kündigt Furtwänglers Kommen an. Arnold befiehlt, Kaffee für ihn und Lt. Wills

zu holen, ohne mit Furtwängler im Vorzimmer zu reden. Lt. Wills und Emmi Straube starren verständnislos Major Arnold an. Arnold lässt Straube schließlich Furtwängler holen.

3. Szene (00:31:20 – 00:41:24)

Im Laufe der Vernehmung fragt Major Arnold Furtwängler nach seinen verschiedenen Ämtern und Funktionen, die er während der NS-Zeit inne hatte. Furtwängler gibt Auskunft und betont, dass er sich selbst als "Schachfigur" sieht. Es sei immer sein Bestreben gewesen, Kunst und Politik getrennt zu halten. Major Arnold glaubt ihm nicht, versucht ihn in die Enge zu treiben. Ein Anruf vom britischen Major Richards beendet die Vernehmung.

4. Szene (00:41:24 – 00:43:30)

Furtwängler will das Büro verlassen, wird aber im Vorzimmer von Lt. Wills zurückgehalten. Dieser fragt Furtwängler, warum er sich mit den Nazis eingelassen habe, bekommt aber keine Antwort. Major Arnold betritt ebenfalls das Vorzimmer und teilt allen mit, dass sie die Erlaubnis bekommen haben, im Hinkelarchiv nach Informationen zu suchen.

6. Im Hinkelarchiv – Die Handelnden positionieren sich (00:43:30 – 00:52:23)

1. Szene (00:43:30 – 00:44:00)

Im Hinkelarchiv lesen Major Arnold, Lt. Wills und E. Straube Akten.

2. Szene (00:44:00 – 00:44:56)

Lt. Wills entdeckt, dass das Archiv in einer ehemaligen Synagoge eingerichtet worden ist.

3. Szene (00:44:56 – 00:45:24)

Lt. Wills lädt Emmi Straube zu einem Schubert-Konzert ein.

4. Szene (00:45:24 – 00:47:57)

Konzert in einer zerstörten Kirche. Neben Lt. Wills und Emmi Straube sind auch Oberst Dymshitz und Furtwängler unter den Zuhörern. Regen setzt ein, Schirme werden aufgespannt, nur Furtwängler ist zu vertieft in die Musik, als dass er den Regen zu bemerken scheint. Am Ende des Konzerts spricht Oberst Dymshitz Furtwängler an und bietet ihm seine Hilfe an, Furtwängler entfernt sich kommentarlos.

5. Szene (00:47:57 – 00:51:20)

Emmi Straube und Lt. Wills in einem US-Club mit moderner Swing / Jazz Musik. Sie tanzen. Major Arnold betritt ebenfalls das Lokal, geht an die Theke, sieht Wills und Straube und setzt sich an ihren Tisch, er fordert Emmi Straube zum Tanz auf, sie verlässt daraufhin mit Lt. Wills das Lokal. Wills bringt Straube nach Hause.

6. Szene (00:51:20 – 00:52:23)

Im Hinkelarchiv entdeckt Emmi Straube die Akte von Helmut Rode: dieser war der NS-Spitzel in der Berliner Philharmonie. Lt. Wills wird ans Telefon gerufen.

7. Verschiedene "Verfahrensabsprachen" (00:52:23 – 01:09:19)

1. Szene (00:52:23 – 00:59:18)

Major Arnold trifft Rode an einem See, konfrontiert ihn mit seinem Wissen und fordert ihn zur Mitarbeit auf, d.h. zur Kollaboration mit den US-Behörden im Fall Furtwängler. Rode willigt ein, nennt einige Fakten über Furtwängler, die diesen in Schwierigkeiten bringen könnten: Antisemitismus, ein Telegramm an Hitler, Die "Wunderkritik" des Musikjournalisten Edwin von der Nüll, Beziehung zu Karajan, Privatleben.

2. Szene (00:59:18 – 01:00:05)

Lt. Wills bekommt von einem anderen amerikanischen Offizier im US-Club Material, das Furtwängler entlastet (eine Aussage von den Nürnberger Prozessen).

3. Szene (01:00:05 – 01:00:45)

Lt. Wills trifft sich mit anderen Musikern in einem provisorischen Cafe, um weiteres entlastendes Material für Furtwängler zu beschaffen.

4. Szene (01:00:45 – 01:05:44)

Oberst Dymshitz und Major Arnold essen und trinken zusammen, beide sind angetrunken. Oberst Dymshitz versucht ein weiteres Mal, Major Arnold davon zu überzeugen, ihm Furtwängler zu überlassen. Er verteidigt Furtwängler und seine Kompromisse mit den Nazis als jemand, der weiß, wie das Leben in einer Diktatur funktioniert. Major Arnold läßt sich nicht auf den Handel ein. Dymshitz vermutet, dass dies sein persönliches Ende ist.

5. Szene (01:05:44 – 01:07:09)

Major Arnold ist wieder in seinem Büro, schaltet den Filmprojektor an und schläft auf dem Sofa unter dem projizierten Bild ein.

6. Szene (01:07:09 – 1:09:19)

Auf dem Schwarzmarkt, Emmi Straube sucht Schallplatten mit Musik von Bruckner. Lt. Wills sieht ein Tandem. Beide treffen sich und machen einen unbeschwerten Tandemausflug in den spätsommerlichen Wald. Sie betreten ein kaputtes Gebäude, in dem noch ein abgenadelter Weihnachtsbaum steht. Sie sprechen über Furtwängler. Emmi Straube verteidigt ihn: man habe damals nicht wissen können, was man heute weiß und was die Amerikaner Furtwängler und anderen vorwerfen würden.

8. Zweite Vernehmung von Furtwängler (01:09:19 – 01:22:41)

1. Szene (1:09:19 – 01:10:40)

Furtwängler kommt zur zweiten Vernehmung in das Bürogebäude. Er muss wieder warten, trifft im Vorzimmer auf Rode, der putzt.

2. Szene (01:10:40 – 01:22:41)

Bei der Vernehmung fragt Major Arnold nach einem Telegramm an Hitler, Furtwängler streitet die Existenz eines solchen ab, bekommt Schützenhilfe von Lt. Wills. Weitere Fragen über Auslandskonzerte, Kritiker Edwin von der Nüll, Karajan, Furtwänglers Privatleben und weitere Privilegien. Furtwängler erscheint als sensibler, aber auch weltfremder Künstler, der sich kaum Gedanken um die Welt außerhalb der Musik gemacht hat. Die Vernehmung endet mit einem Wutanfall des Majors, der Furtwängler vorwirft neidisch, eifersüchtig und rachsüchtig zu sein und Deutschland nur nicht verlassen zu haben, weil er nicht auf seine Privilegien habe verzichten wollen. Am Ende der Vernehmung ist Furtwängler sichtlich mitgenommen, verlässt zitternd das Büro.

9. Reaktionen auf Arnolds Methoden (01:22:41 – 01:28:30)

1. Szene (01:22:41 – 01:25:50)

Lt. Wills und Emmi Straube sind fassungslos. Lt. Wills spricht Major Arnold auf "seine Manieren" an, er wird Kaffee trinken geschickt. Emmi Straube packt ihre Sachen, sie will kündigen, weil Major Arnolds Verhörmethoden sie an ihre eigenen Verhöre durch die Gestapo erinnern. Major Arnold bittet sie, sich vor einer endgültigen Entscheidung erst einen Film mit ihm zusammen anzuschauen. Der Film zeigt Leichenberge im KZ Bergen-Belsen. Emmi Straube erschrickt ob der Bilder, verteidigt Furtwängler aber auch jetzt noch. Major Arnold fragt sie, warum denn alle Juden

gerettet werden mussten, wenn doch niemand davon wusste, was mit ihnen geschah. Emmi Straube geht.

2. Szene (01:25:50 – 01:27:55)

Im US-Club tritt Lt. Wills zu Major Arnold an die Theke und bittet diesen um mehr Respekt Furtwängler gegenüber beim nächsten Verhör. Major Arnold versteht Lt. Wills und sein Verhalten nicht. Warum hasst er nicht die Deutschen, die ihm und seiner Familie so viel Leid angetan haben?

3. Szene (01:27:55 – 01:28:30)

Lt. Wills geht zu Emmi Straube nach Hause und bittet sie ihre Kündigung rückgängig zu machen und zurück ins Büro zu kommen, denn nur dort könne sie aktiv Furtwängler helfen.

10. Dritte Vernehmung Furtwänglers (01:28:30 – 01:37:38)

Major Arnold konfrontiert Furtwängler mit dessen antisemitischen Äußerungen, dieser verteidigt sich mit dem Hinweis auf Anpassungszwang. Lt. Wills unterbricht und legt Entlastungsmaterial für Furtwängler vor, welches Major Arnold als gefälscht zurückweist. Arnold nennt Furtwängler einen Repräsentanten des Regimes. Furtwängler sagt, dass Major Arnold ihn wohl lieber gehängt gesehen hätte. Er sei immer noch der Meinung, dass Musik über der Politik stehe. Major Arnold reagiert mit einem Wutanfall auf diese Aussage Furtwänglers: wie man die Verbrechen der Nazis mit Kultur ausgleichen könne, er wirft Furtwängler vor, ein Lügner und Feigling zu sein, verweist auf andere Menschen, die Widerstand geleistet hätte, wie u.a. Emmi Straubes Vater. Emmi Straube erklärt darauf hin, dass ihr Vater sich erst dann zum Widerstand entschlossen hätte, als er gesehen habe, dass der Krieg nicht mehr zu gewinnen sei. Darauf Schweigen. Furtwängler ergreift das Wort, fragt Major Arnold, ob er nur die materielle Realität als wahr ansehe. Als Reaktion zerbricht Major Arnold Furtwänglers Taktstock, dieser zuckt mit schmerzverzerrtem Gesicht zusammen. Furtwängler fragt erneut, wie er denn hätte wissen können, was passieren würde und ja, heute wisse er, dass er 1934 Deutschland hätte verlassen sollen.

11. "Taking Sides" (01:37:38 – 01:40:44)

1. Szene (01:37:38 – 01:38:03)

Furtwängler steht auf, dreht sich um, will gehen, stolpert aber. Emmi Straube hilft ihm, geleitet ihn zur Tür und in den Flur hinaus. Furtwängler bedankt sich bei ihr.

2. Szene (01:38:03 – 01:39:42)

Major Arnold geht auf den Balkon, überlegt, betritt wieder das Büro und geht zum Telefon, um General Wallace Bericht zu erstatten: "Ich weiß nicht, ob wir genug gegen ihn in der Hand haben, aber wir können ihm in jedem Fall das Leben schwer machen." Lt. Wills ist währenddessen zum Grammophon gegangen und hat die Schallplatte mit Beethovens Fünfter Symphonie aufgelegt und lässt diese sehr laut abspielen. Major Arnolds Befehl, die Musik zu beenden, ignoriert er. Die Musik ist so laut, dass Furtwängler und Emmi Straube sie im Treppenhaus hören.

3. Szene (01:39:42 – 01:40:44)

Furtwängler verlässt das Gebäude. Die Kamera zeigt das leere Treppenhaus. Major Arnolds Stimme im Off verkündet den Verlauf des weiteren Verfahrens gegen Furtwängler. Die Anklage kann entlastet werden: Furtwängler wird freigesprochen. Major Arnold ist der Meinung, er habe das Richtige getan. Es folgen Fakten des weiteren Lebensweg sowohl von Furtwänglers als auch von Karajans.

12. Originalaufnahme eines Konzerts Furtwänglers (01:40:44 – 01:41:37)

Originalaufnahme eines Konzerts Furtwänglers während der NS-Zeit: Goebbels kommt nach vorne, gibt ihm die Hand. Furtwängler bemüht sich, diese danach mit Hilfe seines Taschentuches

unauffällig abzuwischen. Diese Geste wird zweimal als Detailvergrößerung und in Zeitlupe wiederholt.

8. Einstellungsprotokolle

Abkürzungen:

F = Dr. Wilhelm Furtwängler

A = Major Steven Arnold

W = Lt. David Wills

S = Emmi Straube

D = Oberst Dymshitz

R = Helmut Rode

WO = Wiesbadener Offizier

Es wurde versucht den Dialog wortwörtlich wiederzugeben.

- Auslassungen sind durch drei Punkte in eckigen Klammern gekennzeichnet.
- Wird ein Satz nicht vollendet oder der Redner unterbrochen, so wird bei der Wiedergabe auf das abschließende Satzzeichen verzichtet.
- Wird der Satz nach einem Schnitt weitergeführt (Tonüberlappung) so wird dies mit drei Punkten in den beiden betroffenen Zeilen markiert.

8.1. Vernehmung des *Paukisten Schlee* (00:17:25 – 0:20:13)

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
00:17:25	A, W und S im Büro, alle Schreibtischlampen sind an, durch die Fenster dringt schwaches, gräuliches Licht ("Novembergrau"); Paukist Schlee sitzt vor A's Schreibtisch Vernehmung Paukist: eigene Biographie (kein Nazis, Bruder war verheiratet mit Jüdin), A macht Notiz, Paukist setzt an F zu verteidigen: Goebbels habe gesagt, dass ...; dreht sich während er redet zu S um	Kamera ist schräg hinter A platziert, Paukist Schlee wird frontal gezeigt, rechts hinter ihm ist S zu sehen, links hinter ihm sieht man W. [Position 1]	Paukist: "Nein, nein nein, ich gebe Ihnen mein Wort, ich war niemals Nazi [...]" Hintergrundgeräusche während der ganzen Szene: geschäftiges Treiben, leise Schritte, Vogelgezwitscher	Ersatz für den "establishing shot"; Szenenaufbau entspricht der Sequenz zuvor (Vernehmung Oboist Rudolf Werner)
00:17:43	S sieht hoch, nennt ihren Namen	Schnitt auf S (nah)	Paukist: "Bitte notieren Sie das wörtlich, denn es ist sehr wichtig, Fräulein äh?"; S:	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
			"Straube."	
00:17:49	Paukist wiederholt S's Namen und fragt nach Verwandtschaft zu Oberst Joachim Straube	Schnitt: Kamera leicht versetzt links neben S, so dass man gerade ihr Profil sieht, Paukist schaut sie an, W schaut auf Paukist [Position 2]	Paukist "Sie sind zufällig verwandt mit Oberst Joachim Straube?"	
00:17:52	S schaut auf Paukist, leicht an Zuschauer vorbei, schluckt, bestätigt Verwandtschaft	Schnitt auf S (nah)	S: "Mein Vater."	
00:17:55	Paukist erhebt sich, beginnt S's Vater zu würdigen	Schnitt: Kamera in Position 2	Paukist: "Ah. ja. Er war ein"	
00:17:57	Paukist setzt neu an, S wirkt verlegen	Schnitt auf S (nah)	Paukist: "Er ..."	
00:17:58	Paukist beendet den Satz, während er sich zu A umdreht (Fenster wird hinter ihm sichtbar)	Schnitt auf Paukist	Paukist: "...war ein großer Held."	
00:17:59	A nickt ganz leicht mit dem Kopf	Schnitt auf A (halbgroß)	Schweigen	A in halbgroßer Einstellung, um die Wichtigkeit der Information zu bestätigen (Schlee, Werner und vermutlich alle vernommenen Musiker kennen S's Vater)
00:18:01	Paukist setzt sich wieder und vollendet seinen Satz über Goebbels	Schnitt: Kamera in Position 1	Paukist: "Goebbels, ähm, ja, Joseph Goebbels sagte [...]" Ab 0:18:13 leises Telefonklingeln im Hintergrund Paukist: "Nein, nein, niemand war weniger Nazi als Dr. Furtwängler."	
00:18:16	A redet	Schnitt auf A als over-the-shoulder-shot von Paukist [Position 3]	A: "Ja, aber derselbe Kerl dirigierte für Adolf an seinem Geburtstag."	
00:18:19	Paukist antwortet engagiert; ausdrucksstarke Mimik, Geste soll den Taktstock zeigen	Schnitt: Kamera auf Position 1	Paukist: "Er wurde gezwungen zu dirigieren. Aber er verweigerte den Nazi-Gruß in Gegenwart Hitlers. Er behielt den Taktstock in der Hand. Man kann nicht gut"	
00:18:25	A unterbricht Paukist, lehnt sich vor, stützt Arme	Schnitt auf A (nah)	A: "Und was war in Nürnberg, beim	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	auf Schreibtisch auf		Reichsparteitag?"	
00:18:28	Paukist schaut A starr mit großen Augen an, wirkt hilf- und verständnislos, leckt die Lippen, redet etwas stockend, langsamer als vorher	Schnitt auf Paukist (nah)	Paukist: "Hm, nein, wir, wir spielten am Abend vor dem Parteitag."	
00:18:35	A schaut etwas ironisch, Augenbraue hochgezogen	Schnitt auf A (nah)	A: "Oh. Am Abend davor, ich verstehe."	
00:18:38	A setzt Brille auf, scheint etwas zu lesen, während Paukist redet, hält er die Handflächen aneinander, bewegt diese; redet mit Händen	Schnitt: Kamera in Position 1	Paukist: "Ja, Sir. Dr. Furtwängler hat immer wieder deutlich betont: Politik und Kunst muss man immer..."	
00:18:47	Im Vordergrund sieht man die Hände von Paukist; A blättert in Papieren, lehnt sich zurück, nimmt dabei die Brille ab; beginnt nächste Frage zögerlich	Schnitt: Kamera in Position 3	Paukist: "... voneinander trennen." A: "Politik und Kunst muss man immer voneinander trennen. Das merk ich mir. Ja, aber. Sie können mir vielleicht eine Frage beantworten. Ich versteh einfach nicht, und ich würde wirklich gerne wissen, warum Sie alle so verrückt nach diesem Mann sind."	
00:19:01	Kamera hinter A, Paukist redet (Hände!), Kamera fährt auf ihn zu bis er in groß dasteht, W hört aufmerksam zu	Schnitt: Kamera in Position 1; ab 19:07 nähert sich Kamera Paukist Schlee bis zu nahen Einstellung	A: "Was ist sein Geheimnis?" Paukist: "Tja, das kann ich Ihnen kaum erklären. [...]"	
00:19:49	S mit leicht schief gelegtem Kopf (sie scheint in Erzählung des Paukisten gefangen zu sein und ihn zu verstehen)	Schnitt auf S (nah), Kamera nähert sich ihr minimal	Schweigen	Kamera zeigt S's Meinung / Haltung gegenüber F
00:19:51	A kaut auf Brillenbügel	Schnitt auf A (halbgroß)	Schweigen	
00:19:52	Paukist nickt leicht mit dem Kopf, wirkt versunken	Schnitt auf Paukist (halbgroß), Kamera nähert sich ihm minimal	Schweigen	Durch Einstellungsgröße wird in dieser und den folgenden Einstellungen die Wichtigkeit der Informationen betont
00:19:54	A redet, beugt sich dabei vor	Schnitt auf A (halbgroß)	A: "Haben Sie Adolf Hitlers Augen gesehen, wenn er zu den Massen sprach? Ich	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
			hab das in Filmen gesehen."	
00:19:58	Paukist zieht Augenbrauen hoch, nickt leicht, versucht Gedankengang von A nachzuvollziehen	Schnitt auf Paukist (halbgroß), Kamera kommt näher bis auf Großeinstellung	Schweigen; Paukist: "Äh, ja ja."	
00:20:01	A weiterhin nach vorne gelehnt, zieht beim Reden die Stirn kraus	Schnitt auf A (groß)	A: "War Furtwängler anzusehen genauso?"	
00:20:04	Paukist verunsichert	Schnitt auf Paukist (groß)	Paukist: "Ich weiß nicht, was Sie meinen, Major."	
00:20:07	A weiterhin nach vorne gelehnt	Schnitt auf A (groß)	A: "Ich meine als dieses Crescendo kam."	
00:20:09	Paukist zuckt leicht mit Augenbraue, sieht etwas hilflos aus	Schnitt auf Paukist (groß)	Schweigen	
00:20:11		Schnitt auf Position 1 (Re-establishing Shot)	Schweigen Tonüberlappung (Geräusch von fahrendem Auto) von nächster Szene	
00:20:13		Schnitt zu nächster Szene		

8.2. Major Arnold trifft Oberst Dymshitz (00:21:31 – 00:22:52)

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
00:21:31	Draußen vor Schloß oder ähnlichem Gebäude, Reiter auf Wiese, herbstlich: buntfarbenedes Laub auf den Bäumen	Establishing Shot: Totale vor Schloß	Pferdeschnauben, Vögel, Hundebellen	Establishing Shot
00:21:36	Links ist das Schloß zu sehen, aus diesem kommen 2 Militärs, gehen auf Dreiergruppe am Ende des Weges zu	Halbtotale vor dem Schloß	Schritte auf Kies	Einführung der handelnden Figuren in die folgende Szene
00:21:40	D mit Rücken zur Kamera, geht auf A und zwei weiteren Militärs zu (US-Amerikaner und Franzose), W links am Bildrand zu sehen, W versucht A	Schnitt, Kamera hinter W und D (halbnah)	Schritte auf Kies D: (0:21:42) "Major, mein Name ist Dymshitz. Ich freu' mich Sie zu sehen."	Figurenkonstellation und Schnittfolge zeigt D's unkonventionelles Vorge-

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	<p>und D bekannt zu machen, D übernimmt Initiative ohne auf W zu achten, geht auf A zu, gibt ihm die Hand, steht dabei mit de Rücken zu 2. Amerikaner und Franzosen, dreht sich dann zur Kamera hin um; [00:21:49] Dreiergruppe öffnet sich und wird so zu 5er-Gruppe mit D in der Mitte (hinter D ist Allee mit freiem Blick bis zum See hinunter) links am hinteren Bildrand Reiter; D dreht sich immer mehr nach rechts, so dass er frontal zur Kamera steht.</p> <p>Aus 5er Gruppe wird Dreiergruppe. D redet hauptsächlich mit A, wendet sich aber auch zur Gruppe bzw. kurz zum 2. Amerikaner und gibt diesem eine kurze Antwort. D schlägt A vor, Nachforschungen über F einzustellen und bittet ihn, diesen freizugeben, damit er F einstellen kann (Oper Unter den Linden), D schlägt nach Einwand des 2. Amerikaners vor, F gegen einen anderen Künstler einzutauschen; A schweigt und lacht.</p> <p>W knöpft Mantel zu, A ohne Handschuhe, D mit Pfeife in der rechten Hand, offener Mantel, US-Amerikaner hat Mantel um die Schulter gehängt, der Franzose mit offenen Mantel, alle mit Mützen.</p> <p>D wirkt offen, locker, leger, wenig militaristisch.</p>	<p>ab 00:22:00: Kamera kommt langsam näher bis nur noch 3 Personen im Bild sind (00:22:19): A, D und der 2. Amerikaner.</p>	<p>A: "Freut mich." D: "Also Major, haben Sie Furtwängler inzwischen schon befragt?" A: "Noch nicht." (0:21:49) D: "Oh. Ich, äh, war zweimal mit ihm zusammen. [...]" Glocke im Hintergrund, Stimmengewirr</p> <p>(00:22:19) 2. Amerikaner: "Äh, einen Augenblick bitte, äh, Sie hätten erst mit mir sprechen müssen." D: "Ich rede doch gerade mit Ihnen darüber. – Major, ich will, dass Sie Ihre Nachforschungen einstellen. [Glocke im Hintergrund] Da könnten Sie uns allen viel Zeit und Ärger ersparen." [...]</p>	<p>hen: Betonung seines direkten Ansprechens von A, danach D'S Versuch den 2. Amerikaner einzubeziehen; Hervorhebung der Unterschiede zwischen A und D</p>
0:22:41	<p>D schaut zu A, wirkt fast treuherzig mit leicht angewinkeltem Kopf, schaut kurz nach links zum 2. Amerikaner, dann wieder zu A, lachend wieder nach kurz nach links und zurück zu A.</p>	<p>Schnitt auf D (halbgroß), aus Sicht von A</p>	<p>D: "Aber ich hätte gerne Furtwängler. Er ist mein Lieblingsdirigent. Meiner und Hitlers. [lacht] Er ist unser Lieblingsdirigent. [lacht]"</p>	<p>Einstellungsgröße betont Wichtigkeit der Aussage</p>
0:22:51	<p>Cut back auf Gruppe, jetzt sechs Militärs, D ist nicht mehr der Mittelpunkt der Gruppe; alle lachen.</p>	<p>Schnitt: cut back auf Gruppe (Re-establishing Shot)</p>	<p>Lachen</p>	<p>Re-Establishing Shot</p>

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
00:22:52		Schnitt zur nächsten Szene		

8.3. Nach der ersten Vernehmung Furtwänglers im Vorraum (00:41:17 – 0:43:13)

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
00:41:17	Im Büro des Majors: A steht auf, F sitzt vor dessen Schreibtisch, W steht neben S's Schreibtisch, hat Telefonhörer in der Hand, S sitzt an ihrem Schreibtisch. A geht links an Fenstern vorbei um seinen Schreibtisch herum in Richtung Telefon neben S's Schreibtisch, beugt sich zu F herunter, sagt etwas und geht zu W, übernimmt Telefonhörer (0:41:23), W geht zu seinem Schreibtisch. F schüttelt leicht den Kopf, kaut auf Lippe, steht dann mit einem "Es reicht mir." auf.	Kamera hinter A's Schreibtisch, Halbtotale des Büros Kamera fährt ein wenig mit ihm hoch.	Schritte, leise Bürogeräusche 0:41:19 A: "Diese verdammten Briten sind so korrekt. [Pause, 0:41:23:] Steve Arnold. [kurze Pause] Hä?" F: "Es reicht mir. Ich gehe." (0:41:24)	
0:41:25	A rechts am Telefon, F ist aufgestanden, dreht sich Richtung Tür, geht nach rechts durch den Raum; W eilt hinterher, F geht durch die Tür	Schnitt: Kamera im hinteren Teil des Büros, Totale des Büros mit Schreibtischen Kamera folgt der Gehrichtung F's	Schritte	
0:41:29	F betritt Vorzimmer von links kommend, W folgt ihm, F verläßt Bild am rechten Rand, W schließt die Tür hinter sich, eilt F durch den Raum hinterher, an Fenstern vorbei bis zur nächsten Tür, holt dort F ein, der diese schon geöffnet hat, umrundet F und stellt sich ihm in den Weg bzw. in den Türrahmen.	Schnitt: Kamera im Vorraum (halbnah) auf Tür gerichtet Kamera folgt Bewegung W's	Schritte, Türenklappern W: " Dr. Furtwängler – Dr. Furtwängler, bitte – bitte!" (0:41:31ff.)	
0:41:33	W hält F zurück	Schnitt: Kamera wechselt um 45° nach links, steht jetzt hinter F als over-the-shoulder-shot (Beginn Schuss-Gegen-	W: "Nein, gehen Sie lieber nicht."	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
		schuss-Wechsel)		
0:41:35	F schweigt, geht unschlüssig einen kleinen Schritt zurück	Schnitt: Gegenschuss: F aus Sicht von W (halbgroß)	Schweigen leise Bürogeräusche	Einstellungsgröße betont Wichtigkeit der Aussagen: W gibt sich als Musikliebhaber zu erkennen
0:41:37	W beginnt Erzählung: Kindheitserinnerung an Konzert in Berlin, das F dirigiert hat.	Schnitt Schuss: W aus Sicht von F (halbgroß)	W: "Als ich ein Kind war, da nahm mich mein Vater mit."	Einstellungsgröße betont Wichtigkeit der Aussagen: F lernt Mitarbeiter und ihre Meinungen kennen.
0:41:39	F dreht sich um in Richtung Bürotür	Schnitt auf F halbgroß (Gegenschuss)	Schweigen Geräusche von Tür	
0:41:39	S öffnet Bürotür von innen, schaut in Vorraum, bleibt im Türrahmen stehen, hört W's Erzählung zu	Schnitt zur Bürotür	W: "Er nahm mich ..."	
0:41:41	W erzählt weiter (herausfordernd mit gehobenen Kopf)	Schnitt: W (halbgroß) – Fortsetzung Schuss-Gegenschuss-Wechsel	W: " ... mit in eines Ihrer Konzerte."	
0:41:43	F schaut seitlich nach hinten zu W, im Hintergrund geöffnete Bürotür	Schnitt auf F (halbgroß)	Schweigen W: "Ich erinnere mich ..."	
0:41:44	W erzählt weiter	Schnitt auf W (halbgroß)	W: "... Sie dirigierten Beethovens Fünfte Symphonie."	
0:41:46	F schaut W an, schweigt	Schnitt auf F (halbgroß)	Schweigen W: "Ich war ..."	
0:41:48	W schaut F an, nickt, hebt Augenbraue, schaut dann zur Seite und wieder auf F	Schnitt auf W (halbgroß)	W: "... tief bewegt.[Pause] Und ich habe die Musik seitdem immer geliebt. Ich war Ihnen dankbar dafür."	
0:41:55	F schaut W an, schweigt	Schnitt auf F (halbgroß)	W: "Und ich habe Sie bewundert".	
0:41:59	W wiederholt Kopfbewegungen (nicken, zur Seite schauen, wieder hoch zu F), Falten auf Stirn	Schnitt auf W (halbgroß)	W: "Wie konnten Sie, wie konnten Sie nur diesen Verbrechern dienen?"	
0:42:02	F mit großen Augen, schaut erstaunt, dreht den	Schnitt auf F (halbgroß)	Schweigen	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	Kopf nach hinten zu S			
0:42:04	S in Türrahmen, dreht sich um und schaut ins Büro	Schnitt auf S (halbgroß)	A's Stimme im Hintergrund: "Wieviele?"	
0:42:06	F schaut wieder zu W	Schnitt auf F (halbgroß)	A's Stimme im Hintergrund: "Oh Gott, ja ..."	
0:42:08	Im Büro, A am Telefon, ballt die Hand zur Faust	Schnitt auf A in Büro (halbnah)	A: "Das ist ja Dynamit."	
0:42:10	S in Türrahmen, spricht F an	Schnitt S (nah)	A im Hintergrund: "Okay."	
0:42:11	W schweigt	Schnitt auf W (halbgroß)	S: "Dr. Furtwängler?"	
0:42:11	Vorraum: S an Tür zu Büro, W an Tür zu Flur, F steht Schrittlänge vor W S geht in den Raum hinein, W von Tür weg in Richtung Kamera, A betritt vom Büro aus ebenfalls den Vorraum. Positionierung der Personen zu einem optisch verzogenen Rechteck: S und A links, W und F rechts, W und S jeweils etwas weiter außen. Während A redet geht er hin und her, Hand in der Hosentasche, Handbewegungen, setzt sich auf Bank ("Anständig!"), schlägt Beine übereinander, legt Arm auf Lehne und schaut hoch zu F	Schnitt "Raum"-Totale auf Vorraum Kamera fährt näher an Gruppe heran bis zu halbtotale Einstellung	Schritte A: (ab 0:42:16) "Wie schön. Ein geselliges Beisammensein, hm? - Kompliment für diese Briten, David! Wissen Sie was die Jungs sind? Anständig! Sagen Sie mal, Herr Dr. Furtwängler, kennen Sie Hans Hinkel?"	Re-establishing Shot, da sich das Thema der Szene ändert
0:42:31	F schaut runter zu A, dreht beim Sprechen den Kopf zur Seite	Schnitt auf F (halbgroß) von leicht unten	F: "Ich hörte von ihm. Ein verabscheuungswürdiger Mensch. Seine Aufgabe im Ministerium für Kultur war jüdische Künstler zu entfernen." A: "Ja, richtig, das ist der Kerl."	Einstellungsgröße betont Wichtigkeit der Information für die Zuschauer
0:42:40	"Dreierkette": A sitzt links unten auf Bank und schaut zu F hoch, F schaut gerade nach unten, W leicht rechts versetzt vor F, schaut F an. F ist der größte der Drei, so dass Zickzacklinie entsteht.	Schnitt: Kamera steht leicht hinter/über W bzw. vor F, so dass A, F und W als "Dreierkette" zu sehen sind (F in nah) [Art Schuss-Gegenschuss-Wechsel mit abwechselnden Winkeln auf "Dreierkette" beginnt]	A. "Wissen Sie was der Kerl noch gemacht hat? Dieser Schleimer führte Akten! An die ..."	Schuss-Gegenschuss-Wechsel auch vor Wechsel des Sprechenden um Informationen zu geben und Reaktion darauf zu zeigen

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
0:42:44	F schaut nach unten, W schaut erst zu A, dann zu F hoch, F dreht sich zu A, antwortet, dreht den Kopf wieder weg, schaut mal zu A runter, mal gerade in den Raum hinein (zu S?), A fragt immer wieder nach, F wird ungeduldiger, schreit Antworten quasi hinaus (0:42:50)	Schnitt: Dreierkette jetzt aus Blickwinkel von A als over the shoulder shot [Gegenschuss]	A: "... 250.000 Akten. Und wissen Sie was in diesen Akten steht?" F: "Gewiss nicht. Aber ich weiß, er hatte überall seine Informanten. Auch in meinem Orchester gab es jemand." A: "Wen?" F: "Das wurde mir nicht gesagt. Ich wußte es nur." A: "Woher?" F: "Ich wurde gewarnt." A: "Wer hat sie gewarnt?" F: "Göring, weil Hinkel für Goebbels gearbeitet hat."	
0:43:02	F schaut zu A hinunter, redet	Schnitt: Kamera wieder auf Schuss-Perspektive	A: "Was hat Göring gesagt?" F: " Ich solle ..."	
0:43:05	F redet	Schnitt: Gegenschuss	F: "... aufpassen. Ein Spitzel von Goebbels würde mich beobachten. Er las aus einem Bericht vor, in dem wörtlich zitiert wurde, was ich gesagt habe."	
0:43:10	Vorraum: links S, recht in Reihe A auf Bank sitzend, schräg davor F, der nach unten schaut, daneben W mit vor der Brust verschränkten Armen. A haut mit Faust auf seitliche Banklehne, lacht, freut sich ob der Information von F, steht auf, stellt sich an die Position, um Quadrat zu formieren, redet mit Händen (hält sie mir offenen Handflächen zu F, 0:43:17; zeigt mit Finger auf den Boden), dreht sich zu S, wieder zurück zur Gruppe, Rechteck ist wieder hergestellt.	Schnitt: Halbtotale von Raum	A: "Haha haha ha. Oh, Mann, das wird Ihnen gefallen. (0:43:17) Jetzt hören Sie mir genau zu: diese besagten Akten enthalten Einzelheiten über sämtliche arbeitenden Künstler dieses Landes und sie werden uns verraten, wer trat in die Partei ein, wer hat informiert und wer war hilfreich."	Re-establishing Shot, gleichzeitig Vorbereitung auf folgende Szene im Hinkelarchiv
0:43:31		Schnitt in Hinkelarchiv		

8.4. Schubert-Konzert (00:45:24 – 0:47:31)

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
00:45:24	Schubert-Konzert in Trümmergebäude (Kirche), es werden die Musiker des Quintetts gezeigt.	Kamera fährt an Musikern vorbei	Musik beginnt als Tonüberlappung in Szene zuvor.	Zusammen mit folgender Einstellung Establishing Shot
0:45:31	D im Publikum, S erscheint erst noch unscharf in Reihe hinter D (0:45:35), neben ihr ist W zu erkennen	Schnitt auf D im Publikum, bildparallele Fahrt wird fortgesetzt, Kamera fokussiert auf S in hinterer Reihe, fährt etwas näher an S heran (0:45:35ff.)	Musik	Establishing Shot und Vorstellung der anwesenden Personen; Aufbau der Atmosphäre des Konzerts
0:45:41	Musiker, dann Beleuchter	Schnitt auf Cellistin, Kamera fährt an ihr und weiterem Musiker vorbei, dann Fahrt (neigen) nach oben (ab 0:45:46)	Musik	
0:45:54	W und S im Publikum, S schaut links an W vorbei, dieser bemerkt den Blick und wendet sich ebenfalls um, mit seiner Kopfbewegung folgt auch Kamera dem Blick auf F, der etwas entfernt sitzt (ab 0:45:59), Kamera fokussiert F, nähert sich ihm	Schnitt auf W und S im Publikum ab 0:45:59 Kamera folgt dem Blick von S und W nach links auf F, fokussiert ihn und nähert sich	Musik	Kamera wechselt Erzählperspektive (von allg. zu S), um F's Anwesenheit zu betonen
0:46:12	Publikumsreihen, man erkennt Ruine (fehlende Fenster, fehlendes Dach)	Schnitt auf Publikum (halbtotale), Kamera fährt langsam an Publikumsreihen entlang nach vorne	Musik	Vorstellung des Publikums (soziale Zusammensetzung)
0:46:31	F in Publikum, einsetzender Regen, Menschen im Publikum klappen Regenschirme auf, F ist so versunken in die Musik, dass er den Regen nicht wahr nimmt	Schnitt auf Reihe, in der F sitzt (halbnah), Kamera nähert sich ihm bis auf nahe Einstellung	Musik, leises Prasseln von Regen, Aufklappen der Regenschirme, Regengeräusche werden lauter	Kamera betont F's geistige Abwesenheit bzw. Involviertheit in Musik
0:46:59	Publikum mit Schirmen, man sieht Plane über Musiker	Schnitt: Kamera im hinteren Teil des Gebäudes, fährt nach links an Mittelgang vorbei	Musik, Regen	
0:47:18	Außerhalb des Gebäudes	Schnitt: Außenmauern	Musik, Regen, Applaus als Tonüberlappung	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
0:47:21	Publikum applaudiert, D vorne rechts im Bild zu sehen, er erhebt sich, sein Regenschirm wird von Adjutant gehalten, Publikum erhebt sich ebenfalls	Schnitt: Publikum aus Sicht der Musiker	Applaus, "Bravo"-Rufe, Regen	
0:47:26	Musiker erheben sich	Schnitt auf Musiker (halbtotale)	Applaus, "Bravo"-Rufe, Regen	
0:47:28	Publikum applaudiert stehend, D dreht sich um und geht Mittelgang hoch	Schnitt auf Publikum (halbnah)		
0:47:29	Musiker verbeugen sich	Schnitt auf Musiker (halbtotale)	Applaus, "Bravo"-Rufe, Regen Sound Bridge: D: "Dr. Furtwängler"	
0:47:31	Mittelgang: F dreht sich zu D um, der ihn angesprochen hat	Schnitt auf F (halbnah)	Applaus, "Bravo"-Rufe, Regen	

8.5. Major Arnold und Rode am See und im Wald (0:52:25 – 0:59:10)

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
0:52:25	Auf einem Steg an einem See, Segelboot im Hintergrund, A liegt in Uniform mit überschlagenen Beinen auf dem Rücken auf einer Bank, Hände unter dem Kopf; großes Schild im See, Ruderboot an Steg befestigt (links), rechts hängt Rettungsring, darunter eine Kiste. Keine Sonne, relativ dunkel / bewölkt. R kommt mit dem Rücken zu Zuschauern gewandt auf A zu, hält längliches Kästchen in der Hand (bekleidet mit grauem Anzug, dunkelrote rFliege, hellem Hemd). R spricht A an, A dreht den Kopf zu R, R steht neben A, unbehaglich, wippt auf Füßen hin und her, bewegt ausgreifend Arme / Hände mit Kästchen;	Kamera folgt hinter R auf den Steg, Kamera schwenkt dabei nach links, Halbtotale: A fast in Bildmitte, R steht neben ihm. [Position 1]	Vogelgezwitscher, Stimmen, Schritte auf Steg, Kindergeschrei, Jubel, Lachen (Geräuschkulisse wie in einem Freibad) ab 0:52:33: R: "Major?" A: "Helmut!" R: "Raten Sie mal, was ich Ihnen mitgebracht"	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	präsentiert Kästchen R zeigt A den Taktstock.		habe [...]"	
0:52:47	A von oben, liegend auf Bank, schaut leicht nach links an Zuschauer vorbei	Overhead shot von A (nah)	R: "Das ist der ..."	
0:52:48	R tritt näher zu A, hat Taktstock aus dem Kästchen geholt, hält ihn in der rechten Hand. Im Vordergrund schiebt jemand ein Fahrrad durch das Bild (0:52:52). 0:52:58: A erhebt sich, setzt sich, zieht Uniformjacke gerade, erhebt sich zum Stehen, spricht dabei weiter. Stellt sich militärisch gerade hin, erst Arme eng an Körper, hinter dem Rücken verschränkt, fordert R dabei auf ihn mit Hitlergruß und Taktstock in der Hand zu grüßen, so wie es F auf R's Rat hin getan habe. R windet sich, versucht Ausflüchte zu finden, schaut sich um, dreht sich um eigene Achse. A erhebt Hand zum Gruß, knallt Hacken zusammen (0:53:19)	Schnitt zurück auf Position 1	R: "Taktstock von Dr. Furtwängler. Der den ich gestohlen hab'." A: "Den er in der rechten Hand behalten hat." R: "Ja. Ja. Sie haben's nicht vergessen, Major." A: "Wie könnte ich das vergessen?" [Pause] A: "Zeigen Sie's mir." R: "Was zeigen?" [...] A: "Ich will sehen wie Sie's tun. Ich bin jetzt mal Adolf. [...]" R: (0:53:16ff.) "Nicht hier, Major. Hier sind doch überall Leute." A: "Tun Sie's Helmut." R: "Bitte, bitte, Major."	
0:53:20		Schnitt auf A (halbgroß)		
0:53:21	R verzieht das Gesicht zu einem schmerzhaften, peinlich berührtem Grinsen	Schnitt auf R (halbgroß), als over the shoulder shot aus Sicht von A		
0:53:24	A hebt Hand mit Taktstock	Schnitt auf Position 1: A mit zum Gruß erhobener Hand (halbtotale)		
0:53:26	A schaut R direkt an, hebt Augenbraue beim Sprechen; Taktstock und Hand von R sind rechts im Bild zu sehen	Schnitt auf A (nur Kopf und Schultern zu sehen, aber trotzdem nahe Einstellung), seiner Hand und Taktstock, der von rechts in Bild hineinragt	A: "Richtig bitte!"	
0:53:28	R zweifelt, was er tun soll, kaut auf Lippen,	Schnitt auf R als over the shoulder		

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	seufzt, hebt Taktstock	shot aus Sicht von A		
0:53:30	A schaut R an, R's Hand mit Taktstock fährt von rechts kommend auf A zu, Taktstock zeigt über A's Kopf hinweg; A schaut selbstgefällig, löst seine Haltung und schaut nach oben zum Taktstock über sich.	Schnitt auf A (nur Kopf und Schultern zu sehen, aber trotzdem nahe Einstellung), seine Hand und Taktstock, der von rechts ins Bild hineinragt		
0:53:33	A schaut nach rechts auf Ufer mit Weg	Schnitt auf R, over the Shoulder shot aus Sicht von A		
0:53:35	Alter Mann schaut nach unten auf Steg, eilt vorbei	Schnitt auf alten Mann mit Feuerholz unter dem Arm		
0:53:36	A und R stehen sich gegenüber, R mit Hitlergruß und Taktstock in rechter Hand	Schnitt zurück auf A und R auf Steg, R mit Hitlergruß	A: "Sieht gut aus, wenn Sie das machen. Jetzt versteh ich"	
0:53:40	A redet, zeigt mit Fingern auf seine Augen	Schnitt auf R, over the shoulder shot aus Sicht von A	A: " ... Sie hätten mir beinah ...	
0:53:42	A und R stehen sich gegenüber, R hält Taktstock weiterhin nach oben zeigend; A zeigt während des Redens auf seine Augen; R nimmt danach die Hand wieder runter, kurzes, unangenehmes Schweigen.	Schnitt auf A und R, beide in nah	A: ... die Augen ausgestochen." R: "Ja, genau."	
0:53:44	Frau mit Hut steht vor kaputtem Geländer, blickt in Richtung Kamera	Schnitt auf Frau	A im Off: "Keine Angst, Helmut, das bleibt unser Geheimnis."	Bild und Ton konterkarieren einander.
0:53:46	A und R stehen sich auf Steg gegenüber, Ball kommt von vorne ins Bild gesprungen	Schnitt zurück auf Steg mit A und R in Halbtotale	Ab 0:53:47 Junge im Off: "Mister, Mister."	
0:53:48	Winkender Junge in kurzärmeligen Hemd und Pullunder	Schnitt auf Jungen (nah)	Junge: "Hier, hier Mister."	
0:53:49	A und R auf Steg; A geht auf Steg ein paar Schritte Richtung Vordergrund, schießt den Ball zurück	Schnitt A und R		
0:53:49	Junge fängt den Ball			
0:53:50	A und R auf Steg, A lacht, R lächelt; während A dem Jungen zuruft, hebt er die Faust	R nicht voll zu sehen, rechts abgeschnitten; Bewegung der beiden so,	Ab 0:53:52 A: "Gut gefangen, Junge!"	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
		dass sie sich nebeneinander zur Kamera hin positionieren (nah)		
0:53:52	Junge hebt Arm und schlägt Hacken zusammen; grüßt amerikanischen Militärgruß	Schnitt auf Junge (halbtotale)		Aufbau eines Gegensatzes zu Rode, der vorher Hitlergruß vorgeführt hatte
0:53:53	A und R; A grüßt militärisch zurück; A und R wenden sich einander zu; kurzes Schweigen, R hebt auffordernd Augenbraue [0:54:00], spricht; im Hintergrund Segelboot; A antwortet sarkastisch, nennt dann R's Parteinummer; R reagiert entsetzt, spricht tonlos; A wiederholt Parteinummer; R verzieht Gesicht, stößt Luft aus, hebt die Schultern und Augenbrauen, wirkt erschöpft, schaut nach unten, dreht sich um eigene Achse nach links, will sich entfernen, wird von A am Jackettkragen gepackt und festgehalten [0:54:26]	Schnitt A und R (nah); Kamera schwenkt langsam während des gesamten Gesprächs immer weiter nach rechts; R schaut fast frontal in Kamera, A nach rechts auf R	Ab 0:54:01 R: "Sie wollten mich sprechen." [kurze Pause] "Sonst arbeiten Sie doch Sonntags nicht, Major?" A: "Das tue ich alles nur für die Humanität, Helmut. Oder wär' Ihnen 1 0 4 9 3 3 1 lieber?" R: "Was?" A: "1 0 4 9 3 3 1. Oder wär' es Ihnen lieber, wenn ich Sie nur 1 nenne?" R: "Puh." nur Atmo zu hören ab 0:54:28 A: "Wissen Sie wofür ich Sie halte, Helmut? ..."	
0:54:31	Steg: im Vordergrund Geländer, links Stange mit Rettungsring, rechts daneben auf dem Steg ein Drahtmülleimer, weiter rechts geschlossene Holzkiste, im Hintergrund links Ufer, Warnschilder, Ruderboot, rechts der See; leicht rechts zur Bildmitte versetzt A und R; A redet, stößt dann R in den Vordergrund in Richtung Geländer, R taumelt zum Geländer, beugt sich herüber, kniet sich dann hin und spuckt in den See, hustet [0:54:34ff.];	Schnitt auf Steg, A und R in Halbtotale	A: " ... Sie sind ein widerlicher Haufen Scheiße."	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	A kommt nach vorne, in linker Hand Kasten mit Taktstock, positioniert sich hinter Mülleimer, links von R		Spuckgeräusche von R, allgemeine Atmo	
0:54:46	Im Vordergrund Ständer von Steg zu sehen, daneben R's Kopf und seine linke Hand, R schaut ins Wasser, spricht; ab 0:54:46 A's Hand packt R am Jackettkragen und zieht ihn hoch; R verschwindet hinter Ständer, kommt wieder zum Vorschein, A lässt ihn los; R schnaubt während A redet; R schaut nach unten A's Arm ist am äußersten linken Bildrand zu sehen, kommt etwas mehr ins Bild	Schnitt auf R (halbgroß), Kamera steht parallel zu Steg Kamera folgt der Bewegung von R, schwenkt nach oben bis R steht oder sitzt (halbgroß)	R: "Mistkerl" [mit weinerlicher Stimme] ab 0:54:46 A im Off: "Wer ist der Mistkerl, Helmut? – Hinkel? – Warum? Er hat versprochen Ihre Akte zu beseitigen? Und was war vorher? ..."	
0:54:56	Im Vordergrund links sitzend R, rechts stehend A, dahinter das Geländer, im See quasi zwischen A und R eine Heiligenstatue, die die Hand gehoben hat; Figuren bilden aufsteigende Linie von links nach rechts A redet, schaut auf R hinab R schaut auf Boden, holt tief Luft, spricht leise, stockend [ab 0:55:01]; A hat Hände in die Hüfte gestemmt; R hebt Kopf, schaut während Geständnis an A vorbei ins Leere; A verschränkt Arme hinterm Rücken; R holt zwischen den Sätzen tief Luft;	Schnitt auf Dreierreihe: R, Heiligenstatue, A	A: "Zu welchem Verein haben Sie in Österreich gehört?" Pause; nur Atmo zu hören R: "Ich war früher" A: "Etwas lauter bitte!" R: "Ich war Mitglied der kommunistischen Partei, ich war Kommunist. Das, das wusste Hans Hinkel, wirklich. Er hat alles gewusst, er hatte die Macht über mich. Und so zwang er mich zur Zusammenarbeit." A: "Ah, der Mann hat Sie zur Zusammenarbeit ..."	Heiligenfigur scheint Absolution zu erteilen; R beichtet und ist dann (als Buße?) bereit mit A zusammen zu arbeiten; aufsteigende Linienführung betont diesen Eindruck
0:55:21	R sitzt in sich zusammengesunken auf Holzkiste, schaut auf den Boden A steht davor, schaut nach unten auf R, Hände hinterm Rücken verschränkt den Holzkasten mit Taktstock festhaltend; Im Hintergrund die Weite des Sees;	Schnitt: Kamera steht schräg hinter A, zeigt diesen von hinten, R von vorne; nahe Einstellungsgröße	Atmo	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	A spricht R schüttelt den Kopf, hebt ihn, spricht dabei immer lauter werdend, steht dabei ebenfalls langsam auf und schaut A an		A: " ... gezwungen und jetzt sind Sie wieder Kommunist, ja? R: "Sie wissen doch gar nicht was es heißt, wenn man jeden Morgen von Angst und Schrecken erfüllt aufwacht. Das wissen Sie ..."	
0:55:30	Familie bei Picknick am Ufer, alle schauen auf See hinaus und damit in Richtung Kamera	Schnitt auf Familie	R im Off (laut schreiend, Stimme hallt über den See)"... nicht."	
0:55:31	R geht ans Stegende, A am rechten Bildrand mit Rücken zur Kamera; R hebt Hände vor sein Gesicht [putzt sich die Nase?], holt Luft, dreht sich dann zu A um, spricht	Schnitt zurück auf Steg in vorherige Position, A vorne rechts in nah, Kamera schwenkt nach rechts bis sie mittig auf Steg steht; A am rechten Bildrand von hinten zu sehen (nah), R ebenfalls von hinten fast in Bildmitte (halbtotale)	Schritte, Atmo ab 0:55:36 R: "Nicht in meinen kühnsten Träumen ..."	
0:55:37	A hört aufmerksam zu, schaut leicht spöttisch, hebt Augenbraue	Schnitt auf A (halbgroß) [Schuß]	R im Off: "... hätte ich zu hoffen gewagt, ich ..."	
0:55:40	Am Stegende, R geht nach links, setzt sich auf Bank, legt Hände auf Beine, sinkt in sich zusammen, richtet sich wieder auf, redet dabei, holt tief Luft in den kurzen Sprechpausen zwischen den Sätzen, spricht stockend	Schnitt auf R (nah) [Gegenschuß]	R: " ... werd' mal zweiter Violinist bei den Berlinern Philharmonikern." kurze Pause R: "Nachdem, nachdem sämtliche Juden aus dem Orchester entfernt waren, war das für Leute wie mich eine Chance." (spricht stockend) A im Off: "Helmut, ..."	
0:55:56	A stützt seine Hand auf Kinn auf, redet	Schnitt auf A (halbgroß)	A: " ... wissen Sie was Verfahrensabsprachen sind? Ich spreche über Macht. ..."	
0:56:01	See in fast abendlicher Stimmung, gedämpftes Licht, Ruderboot fährt nach links R rudert A redet, R antwortet, A entgegnet wiederum	Totale vom See mit Ruderboot, in dem A und R sitzen; Kamera schwenkt in der Einstellung leicht nach rechts und nach vorne	A: "... Ich habe die Macht Ihnen Arbeit zu geben. Die Macht, Ihnen das Leben zu erleichtern; Ihre Vergangenheit würde nicht mehr erwähnt. Ich könnte Ihnen morgen Arbeit geben, aber ich brauche eine Gegenleistung. So etwas, Helmut, nennt man Verfahrensabsprachen. Ich kann Ihnen Bewegungsfreiheit schenken, die Freiheit zu arbeiten. Freiheit, Helmut! Aber ich	Einstellungsgröße symbolisiert die Weite des Vorschlags von A; friedliche Stimmung steht im Kontrast zum Dialog

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
			<p>brauche etwas dafür." kurze Pause R: "Major, wir sprechen über einen genialen Menschen und, äh." A: "Ach, Scheiß drauf, Helmut. Wollen Sie hier Symbole diskutieren? Der Kerl stand in vorderster Reihe, er war der Künstler, aber spielte ihre Melodie. Haben Sie Zugang zu dieser Allegorie? Mich interessieren keine kleinen Fische, ich jage Moby Dick. ..."</p>	
0:56:37	A in Ruderboot, sitzt breitbeinig, Hände über Knie gefaltet, schaut R an; R sitzt A gegenüber, schaut nach unten A redet; R antwortet nicht	Schnitt auf A (nah), am linken Bildrand ist R von schräg hinten zu sehen [Position 1]	A: "... Kommen Sie, Helmut, harte Fakten." Schweigen, nur Atmo	Plötzliche Enge symbolisiert nicht vorhandene Entscheidungs-freiheit von R
0:56:40	R sitzt auf Mittelplanke in Ruderboot, schaut nach unten, hebt Augen, um A kurz anzusehen, scheint zu überlegen, was er tun soll, redet, zuckt mit den Schultern, schaut A nicht direkt an, sondern erst nach seiner Aussage, F sei Antisemit	Schnitt auf R (nah) als over shoulder shot aus Sicht von A	Ab 0:56:43 R: "Naja, ich äh, das einzige, was ich weiß, ist [Pause, Luftholen] Er ist Antisemit." A: "Natürlich. ..."	
0:54:52	A schaut R an	Schnitt zurück auf Position 1	A: "... So wie Sie, so wie alle in diesem gottverfluchten Land."	
0:56:58	Steg ragt vom Vordergrund in Hintergrund des Bildes hinein, dominiert rechte Bildseite; an linker Seite des Stegs steht R im Ruderboot mit Seil in der Hand, schaut von hier zu A hoch; A steht auf Steg vor der Bank, auf der das Kästchen mit dem Taktstock liegt, A säubert sich die Hände mit einem Taschentuch; während R redet, steigt er aus Boot auf den Steg [0:5703ff.] und steht A gegenüber, knöpft Jackett zu; A steckt Taschentuch in hintere Hosentasche; sie schauen sich an	Schnitt auf Steg, A und R (halbtotale)	R: "Mit ist gerade noch etwas anderes eingefallen." A: "Ja?" R: "Furtwängler hat Hitler zum Geburtstag ein Telegramm geschickt." A: "Soso." R: "Das sagte einer Ihrer Männer." A: "Einer meiner Männer?"	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	A setzt Uniformmütze auf		R: "Ja, äh, ein Corporal der US-Army, ein Jude, er sagte, er hätte das Telegramm in der Reichskanzlei gesehen." A: "Na, sieh mal einer an. Wir finden diesen Corporal. ..."	
0:57:19	Steg mit A und R, herbstliche Bäume im Hintergrund	Cut back., Totale von See mit Steg, auf dem A und R stehen	A: "... Und dann finden wir das Telegramm. Aber ich brauche urkundliche Beweise. ..."	
0:57:24	A und R gehen nebeneinander auf Fußweg vom Steg weg, beide rauchen; sie schauen sich beim Reden an; R macht ausschweifende Handbewegungen während er redet; R verzieht angewidert das Gesicht, hebt betonend seine rechte Hand; A hört aufmerksam zu;	Schnitt auf A und R (nah), Kamera fährt als tracking shot leicht seitlich nach links versetzt vor A und R her	A: "... Können Sie mir in dieser Hinsicht helfen?" R: "Nein. Wir haben ihn gehasst aus diesem Grunde. Wir haben ihn bewundert als Dirigenten, aber wir haben ihn gehasst, weil er nicht in die Partei eintreten musste und es ihm besser ging als jedem von uns und nach unseren Auslandsreisen musste er auch niemals Berichte abliefern. Er hat immer alles von ihnen bekommen, ja wirklich alles. Er war widerwärtiger als es wir Parteimitglieder waren. ..."	
0:57:47	A und R gehen nebeneinander durch einen Wald; im Hintergrund Leute, die ihren Weg kreuzen, Holz sammeln, Handkarren ziehen, Körbe tragen u.ä.m., singende Kinder; A hat beide Hände in dem Hosentaschen, R nur seine linke, in der rechten hält er ein Taschentuch, A schaut entweder geradeaus oder A an, R schaut beim Reden meistens nach unten, seltener A an, nur wenige Handbewegungen	Schnitt: A und R gehen nebeneinander in einem Wald, Kamera fährt frontal vor ihnen her ohne Abstand zu ändern (halbnah)	Atmo: lautes Vogelgezwitscher R: "Und da gibt es ein Gerücht, ich weiß nicht, ob was dran ist, aber [kurze Pause] fragen Sie ihn mal nach Von der Nüll." A: "Ich hab nie von ihm gehört. Wer ist das?" [0:57:55] R: "Edwin von der Nüll, Musikkritiker. [...] Schwärmte aber von Herbert von Karajan." A: "Und wer ist das?" [0:58:02] [...] R [0:58:21]: "Ob es stimmt oder nicht, es ist keine üble Idee: Schreibt jemand schlechte Kritiken verschwindet er an die russische Front. – Aber wenn Sie Furtwängler wirklich erwischen	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	A und R bleiben stehen [0:58:50]; R holt aus In-entasche des Jacketts ein Notizbuch, das er A überreicht; A blättert in Notizbuch, auch R schaut nach unten zum Buch A schaut R zum Ende der Frage direkt an	Kamera nähert sich A und R bis auf halbgroße Einstellungsgröße	wollen, dann fragen Sie ihn mal nach Herbert von Karajan. [...] und, ähm, fragen Sie ihn mal nach seinem Privatleben." [0:58:46] A: "Sein Privatleben?" R: "Ja." Schweigen R: "Da steht alles drin. [Pause] Seine Frauen [geflüstert]." Schweigen A: "Und in wessen Auftrag sammelten Sie diese Informationen über sein Privatleben? – Hinkel?"	
0:59:10		Schnitt zu nächste Szene		

8.6. Lt Wills trifft Wiesbadener Offizier in US-Club (0:59:18 – 1:00:09)

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
0:59:21	WO in Uniform, schaut seinen Gegenüber direkt an, fragt	Over shoulder shot aus Sicht von W; WO in halbgroß Schuss (= Position 1)	WO: "Wie stehen Sie zu dieser Sache?"	Schuß-Gegenschuß Wechsel als Ersatz für einen Establishing Shot
0:59:23	W: antwortet, wirkt nachdenklich, seine rechte Hand am Kinn, schaut WO nicht direkt an, holt tief Luft bevor er spricht, schaut dann WO direkt an	Gegenschuß (= Position 2): W (halbgroß) aus Sicht von WO als over shoulder shot	W: "Zu welcher?"	Halbgroße Einstellungsgröße zeigt detailliert Mimik von W und damit seinen Weg zur Meinungsfindung
0:59:25	WO schaut W direkt an	Schnitt zu Position 1	WO: "Ich meine Furtwängler."	
0:59:27	W schaut nachdenklich, nicht direkt zu WO,	Schnitt zu Position 2	W: "Ich weiß es nicht."	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	erst als dieser redet		WO: "Sie repräsentieren jetzt die Vereinigten Staaten von Amerika."	
0:59:31	W und WO sitzen sich in einem Café gegenüber, weiße Tischdecke, weißes Porzellan auf Tisch: Kaffeebüchsen, Tassen mit Untertassen, Zucker; im Hintergrund Wand mit heller doppelarmiger Lampe; W hat Arm auf den Tisch gelegt, den anderen auf den Schoß, WO vergleichbare Haltung, sie schauen sich an; WO hebt Arm beim Reden, zeigt auf W bzw. in seine Richtung; W hebt zeitgleich die Tasse, antwortet, trinkt einen Schluck	Cut back: W und WO (nah) (= Position 3)	WO: "Wir haben eine moralische Verpflichtung zur Gerechtigkeit. Und die Welt muss es auch so sehen." W: "Major Arnold glaubt auch, er hätte eine moralische Verpflichtung."	
0:59:37	WO	Schnitt zu Position 1	WO: "Wir sind dazu verpflichtet Fortwächler zu helfen. ..."	
0:59:40	WO greift in Tasche links neben sich; W sitzt wie vorher, schaut WO an	Schnitt zu Position 3	WO: "... Deshalb möchte ich, dass Sie sich das hier anschauen." Dissonanzen vom Klavier	Dissonanzen vom Klavier unterstreichen Handlung und deren Konsequenz: W trennt sich von A
0:59:41	Ganzer Raum wird gezeigt: US-Club mit Bühne im Hintergrund, hierauf steht Klavier, davor ein Mann, der selbiges stimmt oder probt, an der Wand im Hintergrund große US-Fahne; links große, hohe Fenster; kleine Tische mit weißen Tischdecken und dunklen Stühlen im Raum verteilt, vorne rechts sitzen 2 weitere Militärs im Uniform; W und WO näher Richtung Bühne links von Bildmitte; der Raum ist durch Lampen hell erleuchtet; WO überreicht W einen Aktendeckel	Cut back auf Totale vom gesamten Raum	Töne vom Klavier hallen noch nach;	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
			WO: (Stimme hallt jetzt) "Das sind einige Kopien vom Prozess in Nürnberg."	
0:59:46	W hat geöffneten Aktenbogen vor sich, schaut diesen konzentriert durch, Stirnfalte, nickt, räuspert sich während WO spricht, schaut zwischendurch kurz hoch; WO schaut W permanent direkt an, zeigt mit dem Finger auf W und das Papier	Schnitt auf Position 3	WO: "... Sie sind wie gesagt nicht vollständig, aber Sie werden schon damit klar kommen, oder? Das ist die Aussage eines Herrn namens Dahlerus [...] Sie werden es sorgfältig lesen und Sie werden es benutzen. Wir werden Ihnen bald noch mehr Material liefern. ..."	
1:00:00	WO spricht, schaut W direkt und intensiv an, betont mit Mimik das Wort "Fakten"	Schnitt auf Position 1	WO: "... Wir verfolgen noch etwas anderes. Wir müssen unbedingt eine Verteidigung aufbauen, nicht auf Emotionen, nicht auf Vorurteilen, es müssen Fakten sein."	
1:00:09		Schnitt zur nächsten Szene		

8.7. 2. Vernehmung Furtwänglers, 1. Thema: Geburtstagstelegramm an Hitler (1:10:48 – 1:13:59)

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
01:10:45	F betritt das Büro (Tür ist quasi versteckt zwischen 2 Säulen), F mittig im Bild, geht auf Zuschauer zu; hinter ihm wird S sichtbar (Sommerkleid), die die Tür schließt. F geht aufrecht, schnell, trägt nur Anzug, ohne Mantel	POV-Shot von der Sicht A aus zur Tür; F kommt näher, bis auf nahe Einstellungsgröße	A: "Dr. Furtwängler, kommen Sie, kommen Sie. Nehmen Sie Platz." keine Musik Atmo: Schritte	
01:10:48	Büro: links (mit Säule von Schreibtisch von A abgetrennt) ist Tisch mit Grammophon zu sehen; Fenster zum Teil geöffnet, Jalousie halb heruntergelassen, Sonne scheint in dem Raum hinein	Schnitt: Kamera im hinteren Teil des Büros mit Blick auf Schreibtische [Position 1]		Establishing Shot

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	W sitzt am Schreibtisch Vor A's Schreibtisch stehen 2 Stühle A steht hinter Schreibtisch, reibt sich die Hände (keine Uniformjacke) F geht auf Schreibtisch zu, will sich auf kleineren der beiden Stühle setzen. A weist mit Armbewegung auf den anderen Stuhl. S geht zu ihrem Schreibtisch		A: "Nein nein."	
1:10:51	A mittig im Bild, weist auf Stuhl	Schnitt auf A (nah)	A: "Nehmen Sie den den da, der ist viel bequemer."	
1:10:54	F sitzt auf rechten (kleineren) Stuhl, schaut leicht nach oben zu A; dreht dann Kopf nach links zu anderem Stuhl, zwinkert und steht auf, geht Schritt nach links und setzt sich wieder. S geht im Hintergrund zu ihrem Schreibtisch und setzt sich	Schnitt auf F (nah), S-R-S Kamera folgt der Bewegung von F (bleibt auf nah)	Keine Atmo, keine Musik	
1:11:00	A setzt sich ebenfalls	Schnitt auf A (nah)	A: "Lockern Sie die Krawatte, wenn Ihnen zu heiß ist."	
1:11:04	Alle sitzen	Schnitt: cut back auf Position 1	F: "Ich möchte gern etwas sagen."	
1:11:10	Am unteren Bildrand ist zu sehen, wie A sich die Hände reibt. A nickt einmal.	Schnitt auf A (halbnah)	A: "Raus damit. Wie sie wünschen."	
1:11:12	F holt mehrere Bogen Papier aus der Jackettintentasche, schaut A an während er redet, entfaltet Papier	Schnitt: Kamera hinter A, so dass A am linken Bildrand im Profil zu sehen ist, S hinter F, W weiter hinten Raum zwischen A und F [Position 2]	F: "Als ich das letzte Mal hier war, war ich nicht vorbereitet. Ich wusste nicht, was mich erwartet. Aber in den vergangenen Wochen habe ich intensiver nachgedacht und ... mir Notizen gemacht."	
1:11:19	F hält Papier leicht hoch vor sich, Blick auf Papier gesenkt, räuspert sich, beginnt zu lesen, schaut dabei immer wieder zu A hoch [siehe Spalte "Ton"; P = F blickt auf Papier]	Schnitt auf F (nah)	F: "Ich glaube [A] Sie sollten wissen, wer ich bin und was ich bin. [P] Ich bin ein Musiker [A] und glaube an die Musik. [P] Ich bin [A] Künstler und [P] glaube an die Kunst."	
1:11:31	A schaut ernst auf F, kaum Regungen in der Mi-	Schnitt auf A (halbnah); S-R-S	F: "Kunst allgemein und die Musik im Be-	Einstellungsgröße weist

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	mik (z winkern, Lippen lecken), hört also konzentriert zu	Kamera nähert sich A bis auf halbgroßer Einstellungsgröße	sonderen verfügen für mich über eine mystische Kraft, die die geistigen Bedürfnisse der Menschen befriedigt."	auf Wichtigkeit des Themas hin.
1:11:47	F liest, schaut zwischendurch hoch zu A [siehe Spalte "Ton"; P = F blickt auf Papier]	Schnitt auf F (nah)	F: " [A] [P] Ich muss zugeben, ich war in einem hohen Maße [A] naiv. [P] Ich forderte über viele Jahre hin unumwunden die absolute Trennung [A] von Kunst und Politik."	
1:11:51	A verzieht den Mund	Schnitt auf A (halbgroß)		Einstellungsgröße weist auf Wichtigkeit des Themas hin.
1:11:53	F liest, schaut zwischendurch hoch zu A [siehe Spalte "Ton"; P = F blickt auf Papier]	Schnitt auf F (nah) Kamera fährt auf F zu; bis halbgroß	F: "[A] [P] Mein ganzes Leben habe ich der Musik gewidmet. Weil ich [A] – und dies ist überaus wichtig – [P] weil [A] [P] ich [A] stets dachte,[P] [A] ich könnte durch Musik etwas Nützliches bewirken." [P] A: "Was denn?" F: "[A] Das Bewahren von Freiheit, Humanität und Gerechtigkeit. [P]" A: "Donnerwetter, das äh, das klingt ja wunderbar. Alle Achtung. Das ist wunderbar formuliert. Ich werde versuchen mir das zu merken: 'Freiheit' ..."	Nachfrage A's eröffnet "den Kampf" um die Argumente; Einstellungsgröße weist auf Wichtigkeit des Themas hin.
1:12:20	A spricht, ausgeprägte Mimik (u.a. Stirn), bewegt Oberkörper dabei nach vorne, setzt Ellenbogen auf, schaut in Richtung F	Schnitt auf A (groß); S-R-S	A: "... Humanität und Gerechtigkeit.' Wunderbar. Aber Sie benutzen das Wort 'naiv'. Heißt dass, Sie glauben, dass Sie sich geirrt haben und Kunst und Politik nicht prinzipiell voneinander ..."	Einstellungsgröße weist auf Wichtigkeit des Themas hin: A glaubt F nicht, versteht ihn nicht.
1:12:33	F spricht, Mimik (u.a. Augenbrauen), unscharf im Vordergrund Handbewegung zu sehen	Schnitt auf F (halbgroß), S-R-S; Kamera fährt noch etwas näher heran	A: " ... zu trennen sind?" F: "Ich glaube Kunst und Politik sollte man immer trennen, aber dass das nicht der Fall gewesen ist, habe ich ..."	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
1:12:38	A läßt F nicht ausreden; spricht; Bewegungen Oberkörper, lehnt sich zurück, Mimik (u.a. Stirn) A schaut leicht von unten zu F hoch	Schnitt auf A (halbgroß); S-R-S	F: "... bitter erfahren müssen" A: "Und wann wurde Ihnen das klar? Als Sie das Telegramm schickten?"	
1:12:43	F mit scharfer Falte über Nase, ruhig, Mimik drückt Unverständnis aus, kleiner Mund (u.a. Augenbrauen)	Schnitt auf F (halbgroß);S-R-S	A: "War das die Kapitulationserklärung, das Winken mit der weißen Fahne?" F: "Welches Telegramm?"	Einstellungsgröße weist auf Wichtigkeit des Themas hin: F weiß nicht, wovon A spricht
1:12:46	A schaut F direkt an; Mimik (u.a. Stirn, Mund), setzt sich auf	Schnitt auf A (halbgroß)	A: "'Zum Geburtstag viel Glück, lieber Adolf Hitler. Wilhelm' oder Worte mit demselben Inhalt."	
1:12:49	A gestikuliert, stützt Ellenbogen auf, Hände unterstützen seine Rede (ausbreiten, wieder zurücknehmen etc.)	Cut back: Over-shoulder-shot aus Sicht von F; F unscharf am rechten vorderen Bildrand zu sehen	A: "Das klingt als wären Sie auf die Knie gefallen und hätten gesagt: 'Alles klar, Adolf, du hast gewonnen, du bist für mich die Nummer 1.'"	Schnitt zurück, um Vermutung zu äußern
1:12:56	F: angestrengter Gesichtsausdruck	Schnitt auf F (halbgroß)	A: "Feier 'ne tolle Party." F: "Ich weiß wirklich nicht, was Sie meinen."	Große Einstellungsgröße in folgenden Einstellungen zeigt Reaktion von F
1:12:59	A: Ellenbogen auf Tisch, Hände verschränkt, schaut F an, setzt Brille auf, hebt Papiere an, schaut auf Schreibtisch	Cut back: Over-shoulder-shot aus Sicht von F; F unscharf am rechten vorderen Bildrand zu sehen	A: "Ihre Geburtstagsgrüße für Ihren guten alten Kumpel Adolf Hitler."	Wiederholung des Schemas
1:13:02	F: Stimme ärgerlich, Mimik	Schnitt auf F (halbgroß)	F: "Ich habe ihm weder Geburtstags- noch irgendwelche anderen Grüße geschickt."	
1:13:05	A sucht etwas / blättert in Papieren, schaut nur kurz hoch zu F	Cut back: Over-shoulder-shot aus Sicht von F; F unscharf am rechten vorderen Bildrand zu sehen	A: "Denken Sie noch mal darüber nach, Wilhelm. Vielleicht nicht in Ihrem Namen, aber als Staatsrat oder Vizepräsident."	
1:13:10	F: entrüstet (Stimme und Kopfhaltung: sehr gerade, hoch)	Schnitt auf F (halbgroß)	F: "Darüber muss ich nicht nachdenken. Das ist absolut lächerlich."	
1:13:14	A blättert weiter durch Papiere A und F schauen beide nach rechts zu W	Cut back: Over-shoulder-shot aus Sicht von F; F unscharf am rechten vorderen Bildrand zu sehen	W räuspert sich A: "Ja, David?"	
1:13:16	Vorne links im Bild blättert A weiter durch Papiere	Kamera auf Position 2		

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	re; W hat Hand gehoben wie in Schule, F schaut auf W W schaut A an, Handbewegung von A zu F, dann Ellenbogen auf Tisch, Hände verschränkt ineinander		W: "Äh, zeigen Sie Dr. Furtwängler doch den Beweis, dann fällt es ihm ..."	
1:13:18	W schaut nach links zu A	Schnitt auf W (halbgroß)	W: ... vielleicht wieder ein." F: "Er wird es nicht finden ..."	
1:13:20	F schaut erst nach links, dann wieder frontal zu A	Schnitt auf F (groß)	F: "... denn ein solches Telegramm existiert nicht."	Einstellungsgröße weist auf Wichtigkeit des Themas hin.
1:13:22	A nimmt Brille ab, schaut konsterniert	Schnitt auf A (groß)	Schweigen, sehr leise Bürogeräusche	Reaktion des GEGenüber
1:13:24	F schaut zu A, große Augen, starre Mimik, hebt Kopf leicht	Schnitt auf F (groß)		
1:13:25	A verzieht den Mund zu einem gequält wirkenden Lächeln, reibt die Hände, überlegt bevor er redet breitet Hände aus während er redet, lächelt F (entwaffnend) an, führt Hände wieder zusammen	Schnitt auf A (groß)	A: "Tja, ich hab's versucht."	
1:13:31	F schaut erst zu A, dreht dann den Kopf in Richtung W, schaut fragend	Schnitt auf F (groß)	A: "Ich gebe zu, ..."	
1:13:32	A lächelt, Hände verschränkt vor Oberkörper	Schnitt auf A (groß)	A: "... ich hab's versucht. Ich dachte womöglich ..."	
1:13:34	F schaut erst zu W, dreht dann den Kopf wieder zurück zu A	Schnitt auf F (groß)	A: "... gehen Sie mir in die Falle."	
1:13:36	A gestikuliert mit Armen und Händen, zeigt auf W, lehnt sich zurück, steht dann auf und geht an Fenster vorbei zu Schreibtisch von W	Schnitt auf A (halbgroß) Kamera folgt der Bewegung von A	A: "Aber David war leider zu schnell für mich. Ein fabelhafter ..."	
1:13:42	W schaut erst zu A, dreht dann weg, wischt sich mit Tuch im Nacken, schaut nach unten, schließt die Augen	Schnitt auf W	A: "... Zug, David"	
1:13:45	A steht vor Fenster, schaut hinab	Schnitt auf A (halbgroß)	A: "Wirklich ein fabelhafter Zug."	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
1:13:46	F dreht den Kopf zu W, schaut verständnislos, kneift Augen zusammen	Schnitt auf F (halbgroß)	A: "Gut, ich habe kein Telegramm ..."	
1:13:48	A steht, redet; Kopf am Bildrand abgeschnitten, Schulterpartie zu sehen; A geht hin und her	Schnitt auf A (halbgroß)	A: " ... aber: es existiert. Und gehen Sie davon aus, Wilhelm, wir suchen weiter danach ..."	da sich A in dieser großen Einstellungsgröße bewegt, wirkt alles sehr nah und unmittelbar, fast bedrohlich
1:13:51	F schaut A gerade heraus an, fast trotzig, zusammengekniffener Mund	Schnitt auf F (halbgroß)	A: "... denn ich glaube, Sie haben es abgeschickt." F: "Nein, da irren Sie sich."	
1:13:56	A nach vorne angelehnt / abgestützt auf Schreibtisch, schaut F an, Augenbrauen hochgezogen A setzt sich	Schnitt auf A (halbgroß)		
1:13:58	F schaut A an, senkt dann den Kopf leicht	Schnitt auf F (halbgroß)		
1:13:59	A setzt sich wieder an seinen Schreibtisch	Cut back: Over-shoulder-shot aus Sicht von F; F unscharf am rechten vorderen Bildrand zu sehen	A: "Kunst und Politik [...]"	Rückzug der Kamera: neues Thema kommt zur Sprache

8.8. Zerbrecen des Taktstocks (1:36:35 – 1:37:47)

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
1:36:35	F redet, wirkt angestrengt und müde, schaut hoch zu A, dann wieder gesenkte Augen, schluckt während des Sprechens mehrmals	F in groß	Text von F beginnt als Tonüberlappung in Einstellung davor ("Was für eine ... ") F: "... Welt wollen Sie, Major?" Pause – Schweigen "Was für eine Welt wollen Sie erschaffen?" keine Hintergrundgeräusche in gesamter Szene!	Einstellungsgröße betont Wichtigkeit der Aussage; Stille unterstützt dies

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
1:36:41	A schaut kritisch und angestrengt, befeuchtet sich kurz die Lippen, bewegt sich, scheint auf den Füßen zu wippen oder hin und her zu gehen	Schnitt auf A (halbgroß)	F: "Glauben Sie ernsthaft das die einzige Realität ..."	
1:36:45	F mit Blick starr leicht nach unten gerichtet	Schnitt auf F (groß, noch etwas größer als zuvor, da jetzt der Schlipsknoten gar nicht mehr zu sehen ist!)	F: "... die materielle Welt ist?" Pause F: "Wenn Sie das glauben, dann bleibt Ihnen nichts."	
1:36:51	A schaut, F redet	Schnitt auf A (halbgroß)	F: "Nichts als schmieriger Schmutz .."	
1:36:53	F schaut beim Reden leicht nach oben	Schnitt auf F (groß)	F: ".. Schmutz, noch viel übelriechender als der von dem Ihre Nächte erfüllt sind."	
1:36:57	A beugt sich vor Richtung Schreibtisch, streckt Arm nach vorne, Mimik: grimmig entschlossen	Schnitt auf A (halbgroß)	Schweigen Geräusche von A's Bewegungen sind überdeutlich zu hören	Einstellungsgröße betont Wichtigkeit der Aussagen und des Handelns von A und F
1:36:58	A's Hand greift zu Taktstock, der in geöffnetem Kasten auf dem Schreibtisch liegt und nimmt Taktstock heraus	Schnitt auf Taktstock im Kasten auf Schreibtisch, A's Hand	Schweigen Geräusche überdeutlich zu hören	Zerbrechen des Taktstocks als Metapher für A's Ziel, F's "Zerbrechen" zu wollen, daher auch Überzeichnung der Aktion (Wiederholung) und der Geräusche
1:36:59	F schaut, schluckt	Schnitt auf F (groß)	Schweigen Geräusche überdeutlich zu hören	
1:36:59	A zerbricht F's Taktstock	Schnitt: A's Hände in Detaileinstellung: Taktstock wird zerbrochen	Schweigen Geräusche überdeutlich zu hören: Taktstock wird zerbrochen (2 Knacken, dann Bersten von Holz)	
1:37:00	F zuckt zusammen, schließt Augen, holt tief Luft dabei, scheint körperlichen Schmerz zu spüren	Schnitt auf F (groß)	Schweigen Geräusche überdeutlich zu hören: Taktstock wird zerbrochen	
1:37:02	A zerbricht Taktstock, holt mit seiner linken Hand aus und wirft den kaputten Taktstock auf den	Schnitt auf A (nah)	Schweigen Geräusche überdeutlich zu hören: Takt-	

<i>Filmminute</i>	<i>Handlung</i>	<i>Kamera</i>	<i>Ton (Dialog)</i>	<i>Funktion der filmischen Mittel</i>
	Schreibtisch		stock wird zerbrochen und dann auf Schreibtisch geworfen	
1:37:04	F zuckt noch mal zusammen, ruft aus ("Wie hätte ich ...") schweigt dann und schaut hoch zu A, schluckt und schaut dann nach unten, redet leise ("Keiner ..."), schaut wieder hoch, holt tief Luft, nickt, redet ("Ich will..."), nickt wieder, schaut sich um, nickt nochmals wie um seinen letzten Satz zu bestätigen, redet weiter ("Ja, ich hätte ..."), nickt dabei mehrmals, schaut hoch zu A; erhebt sich (1:37:36ff.) in einer nach hinten wegdrehenden Bewegung, F stolpert, fällt zu Boden; F hat Taschentuch in der Hand, S kommt von links zu F geeilt, bückt sich und hilft F, sich wieder aufzurichten, greift ihm dabei unter den Arm, beiden stehen mit dem Rücken zur Kamera	Schnitt auf F (groß) Kamera folgt den minimalen Bewegungen F's, bleibt so nah an F dran; F bleibt in GroßEinstellung Kamera folgt weiterhin F's Bewegungen Kamera schwenkt nach oben bis auf Augenhöhe	F: "Wie hätte ich, wie hätte ich ahnen, wie hätte ich wissen können, wozu die fähig sein würden." Pause "Keiner wusste das." Pause "Ich will, ich will in diesem Land nicht bleiben." Pause "Ja, ich hätte 1934 weggehen sollen. Es wär' besser gewesen, wenn ich gegangen wäre."	Kamera zeigt F's Reaktion (Schmerz, Einsicht, dann Zusammenbruch)
1:37:47	A redet, schüttelt leicht mit dem Kopf	Schnitt auf A (nah)	A: "Schaffen Sie ihn hier raus."	

9. Inhaltsangabe des Theaterstücks⁷⁴³

Das Bühnenstück ist als Kammerspiel aufgebaut, einziger Ort ist das Dienstzimmer des amerikanischen Majors Steve Arnold. Insgesamt sind sechs Rollen vorgesehen, schlussendlich ist es aber ein Dialog zwischen Arnold und dem Dirigenten Wilhelm Furtwängler. Dieser Dialog wird immer wieder von den Stellungnahmen der weiteren vier Personen unterbrochen. Im Verlauf des Stückes wird die zwiespältige Verhaltensweise Furtwänglers während der NS-Diktatur dargestellt. Das Stück hat ein offenes Ende, die Protagonisten bleiben ihren Standpunkten treu, sie nähern sich aneinander nicht an. Der Autor Ronald Harwood bietet dem Publikum keine Lösung des Konflikts um die Schuld Furtwänglers an, sondern überlässt die Beantwortung dieser Frage dem einzelnen Zuschauer. Daher handelt es sich hier nicht um ein klassisch aufgebautes Drama.

Die handelnden Personen des Bühnenstücks sind neben den Protagonisten Major Steve Arnold und Wilhelm Furtwängler, Arnolds deutsche Sekretärin Emmi Straube, Lieutenant David Wills und die Zeugen Tamara Sachs und Helmuth⁷⁴⁴ Rode. Die Handlung ist ausschließlich im Büro Major Arnolds platziert, welches in der amerikanischen Besatzungszone Berlins liegt. Das Stück ist in zwei Akte geteilt. Die Handlung spielt an drei verschiedenen Tagen in der ersten Jahreshälfte 1946.

Die dem Text vorgelagerte Anweisung zum "Set" des Theaterstücks gibt eine genaue Vorstellung vom Bühnenbild: die Bühne ist das Arbeitszimmer von Major Arnold, es ist umgeben von Trümmern. Das Zimmer selbst ist spartanisch möbliert, neben einem wuchtigen Schreibtisch, den Arnold nutzt, gibt es nur drei weitere kleinere Tische: einer dient Emmi Straube als Schreibtisch, auf dem zweiten steht eine Plattenspieler, und der dritte ist vom Feldtelefon besetzt. Des Weiteren gibt es im Raum zwei Stühle: einen einfachen Holzstuhl und einen reichverzierten, bequem ausschauenden Sessel. Außerdem sieht man noch eine Tür, die zum Wartezimmer führt.

Das Stück beginnt mit weiteren präzisen Angabe zum Bühnengeschehen. Es ist 9 Uhr an einem kalten Februarmorgen. Alle Personen sind auf der Bühne zu sehen, wenn auch nicht in "Aktion".⁷⁴⁵ Major Arnold sitzt in seinem Büro und schläft, während die letzten Takte von Beethovens Symphonie Nr. 5 zu hören sind. Am Ende dieses Konzerts versucht Emmi Straube ihn zu wecken.

Major Arnold charakterisiert sich mit seinen ersten Sätzen eindeutig. Er hat keinen Zugang zu klassischer Musik (im Gegensatz zu seiner Sekretärin) und er gibt sich recht jovial und hemdsärmelig. Arnolds berufliche Vergangenheit im zivilen Leben wird ebenfalls in diesem ersten

743 Im Folgenden wird die Ausgabe von Faber & Faber, London 1995 zitiert. Die Verweise auf das Bühnenstück werden nur mit den Seitenangaben dieser Ausgabe angegeben.

744 In der Bühnenfassung schreibt sich Helmuth mit "th", in der Besetzungsliste des Spielfilms wird der Name mit einfachem "t" angegeben, vgl. Faber, 1995, 7 bzw. http://www.taking-sides.com/de/ts/ts_index.htm.

745 Major Arnold und Emmi Straube sind im Vordergrund zu sehen, die anderen vier Charaktere streifen durch die im Hintergrund liegenden Trümmer.

Dialog offenbart: er war Versicherungsagent, der sich darauf spezialisiert hatte, Betrüger zu fassen. Einer seiner Fälle war Dirigent einer Dixie Band, der sein eigenes Haus angezündet hat, um eine Versicherungssumme zu kassieren. In diesem Zusammenhang stellt er auch seine Einstellung dar: "There's always one question the guilty can't answer." [2], die gleichzeitig auch einen Einblick in seine Arbeitsweise gibt: hartnäckiges Nachforschen bis sich Unregelmäßigkeiten zeigen.

Obwohl Furtwängler Weltruhm genießt, kennt Arnold ihn nicht. Dies ist der Grund, warum Arnolds Vorgesetzte gerade ihn ausgewählt haben den Fall zu bearbeiten: dies und die grundsätzliche Ablehnung der klassischen Musik gewährleisten Objektivität, die nicht durch "Anbetung" oder ähnliches verzerrt wird.

Über Emmi Straube erfährt man in den ersten Minuten wenig. Sie gibt sich loyal und dienstbeflissen, es wird aber deutlich, dass ihr das Auftreten Major Arnolds fremd ist und sie seinen Humor nicht versteht. Im Gegensatz zu Major Arnold mag sie klassische Musik. Dass ihr Vater an einem Komplott gegen Hitler teilgenommen hat, erfährt der Zuschauer eher nebensächlich [5].

Lt. Davis Wills betritt den Handlungsraum der Bühne sehr früh. Seine erste Begegnung mit Major Arnold zeigt ebenfalls Gegensätze: er reagiert konsterniert und verwirrt auf Arnolds Reaktion wegen seiner militärisch korrekten Begrüßung. David Wills hat seine Eltern in Deutschland während der NS-Herrschaft verloren, er selbst hat überlebt, weil er 1934 als Zwölfjähriger zu einem Onkel nach Philadelphia geschickt wurde. Ebenso wie Emmi Straube liebt Wills klassische Musik.

Im weiteren Verlauf des ersten Aktes erklärt Major Arnold Lt. David Wills seine Vorgehensweise bei der Befragung der Orchestermitglieder der Berliner Philharmonie. Diese wird kurz darauf bei der Vernehmung von Helmuth Rode demonstriert. Arnold erklärt Wills (und den Zuschauern) das Ziel seiner Befragungen: "We're after the big guy here, the band leader, that's the one we're going to nail." [5] Wills Einwand, dass sein Vorgesetzter in Wiesbaden nicht der Meinung sei, dass sich harte Fakten ohne Weiteres finden lassen würden, wiegelt Arnold ab.

Die Befragung Helmuth Rodes erweist sich als psychologisches Meisterstück: Wie es Arnold vorausgesagt hat, redet Rode um das Schweigen zu durchbrechen. Erst nach einer Weile, in einer längeren Pause, mischt sich Wills mit Fragen seinerseits ein, die er aber jeweils nur mit der Erlaubnis Arnolds stellt. Der Zuschauer erfährt in den Monologen Rodes von der Loyalität der Orchestermitglieder Furtwängler gegenüber. Rode berichtet über die Geschichte des Taktstocks, die des Fotos, auf dem Hitler Furtwängler die Hand schüttelt, wie es zu den Konzerten am Vorabend des Reichsparteitags 1935 bzw. am Vorabend zu Hitlers Geburtstag 1942 kam und zeigt einige weitere Charakterzüge Furtwänglers auf. Rode wird als recht verunsicherter Mann dargestellt, der den neuen Machthabern gefallen und auf keinen Fall seinen ehemaligen Chef in Verruf bringen will.

Als Rode das Büro verlässt, wird Furtwängler im Wartezimmer sichtbar. Die Verehrung, die sowohl Rode als auch Emmi Straube gegenüber dem Dirigenten empfinden, wird in deren Verhalten deutlich. Arnold unterbindet dies und er weist an, dass Furtwängler ebenso wie alle anderen erst einmal warten müsse. In seiner ruppigen Art weist er auch Wills zurück, der nach der Befragung Rodes wiederholt, dass sein Vorgesetzter Captain Greenwood Recht habe, dass es keine Beweise für tiefe Verstrickungen Furtwänglers gebe [13].

Bevor Furtwängler vernommen werden kann, tritt Tamara Sachs in den Bühnenvordergrund. Sie stürzt in das Büro Arnolds wie eine Furie, da sie entsetzt ist über die Behandlung, die Furtwängler erfahren muss. Nachdem sie sich beruhigt hat, erzählt sie die Geschichte ihres Mannes Walter Sachs, eines begabten jungen Pianisten, dem Furtwängler während der NS-Zeit geholfen hat, der aber dann doch nach Auschwitz deportiert worden ist. Außerdem hat sie eine Liste mit jüdischen Musikern mitgebracht, denen Furtwängler geholfen hat. Arnold bezeichnet die Liste als nicht relevant. Während ihrer Erzählung unterbricht sie sich immer wieder und empört sich darüber, wie Furtwängler behandelt wird. Sie vergleicht dies mit den Methoden der Gestapo.⁷⁴⁶ Auf Wills Einwand, dass sie – er und Major Arnold – nur die Wahrheit suchen würden, erwidert sie, dass es eine Wahrheit nicht geben würde. Dies sei immer eine Frage der Perspektive und er und Major Arnold hätten doch nur eine Aufgabe "To determine who is good and who is evil." [17] Widerstrebend lässt sich Tamara Sachs aus dem Büro geleiten.

Wieder allein im Büro folgt eine Auseinandersetzung zwischen Wills und Arnold, in der deutlich wird, welches Ziel Arnold verfolgt: er hat die Aufgabe bekommen,⁷⁴⁷ Furtwänglers Schuld zu beweisen und genau dieses hat er auch vor. Arnold will von Wills wissen, ob dieser auf seiner Seite steht oder nicht [19]. Bezeichnenderweise bricht Arnold seine Ausführungen ab, als Emmi Straube das Büro wieder betritt.

Nach diesem Intermezzo wird Furtwängler in das Büro gerufen. Arnold will wie bisher vorgehen und Furtwängler nach einer Eingangsfrage durch Schweigen zum Reden bringen. Diese Methode funktioniert nicht. Das Schweigen wird immer länger, bis schließlich Arnold explodiert und dem Dirigenten Fragen an den Kopf wirft, die dieser recht stoisch und faktenorientiert beantwortet. Auch Wills stellt eine Frage an Furtwängler, allerdings ohne auf Genehmigung von Major Arnold zu warten [21], was ihm einen bösen Blick von Arnold einbringt. Es folgen Fakten aus dem Leben Furtwänglers nach 1933 und zu seinem Widerstand bzw. seiner Auflehnung gegen die NS-Kulturpolitik, er wird von Arnold auch nach Walter Sachs befragt, aber Furtwängler kann sich nicht daran erinnern, wie er ihm und anderen geholfen hat. Er betont, dass er sich nicht durch

746 Dies sagt Sachs allerdings nicht direkt, sondern in Ausbrüchen wie: "Behaving like them." [26] oder "you want to destroy him" [27].

747 Von wem Arnold die Aufgabe bekommen hat, wird verschwiegen, auch Wills erfährt es auf Nachfrage nicht [29].

Zahlenfuchseriei verteidigen will [25]. Furtwängler gerät mehr und mehr außer sich, weil es ihm scheint, dass er dem "goodwill" Arnolds ausgeliefert ist. Er fragt nach einer Erklärung und dem Grund für seine so unterschiedliche Behandlung im Vergleich zu anderen Dirigenten oder Wissenschaftlern [25]. Arnold kontert mit der für ihn wichtigsten Frage, mit der er Furtwängler festnageln will: Warum hat er Deutschland nicht schon 1933 verlassen? Furtwänglers Antwort ist emotional geprägt und reicht Arnold nicht aus [27]. Der Akt endet mit dem Abgang Furtwänglers und – kurz danach – dem Emmi Straubes, die vorher noch Beethovens Symphonie Nr. 8 in voller Lautstärke auflegt.

Der zweite Akt ist in zwei Szenenbilder geteilt. Die erste Szene spielt an einem warmen Aprilabend. Arnold empfängt Rode in seinem Büro, ohne dass dies protokolliert wird. Rode bringt den gestohlenen Taktstock mit. Arnold konfrontiert ihn mit seiner Parteinummer [32], woraufhin Rode zusammenbricht. Arnold offeriert ihm eine Verhandlungsbasis: er verschafft ihm einen Job, wenn Rode mit ihm zusammenarbeitet und ihm belastende Informationen über Furtwängler zuspielt [34], da er zugeben muss, dass sich in der Akte über Furtwängler, die er im Hinkelarchiv gefunden hat, keinerlei belastendes Material befindet, stattdessen nur Briefe, in denen Furtwängler um die Ausreiseerlaubnis oder ähnliches für Juden bittet. Rode erklärt sich zur Mitarbeit bereit und gibt Hinweise auf Furtwänglers Antisemitismus [35], auf ein Geburtstagstelegramm an Hitler [35], über das Gerücht über die Musikkritiker Edwin von der Nüll und Walter Steinhauer [36], Furtwänglers Verhältnis zu Karajan [36] und schlussendlich Furtwänglers Privatleben [37].

Die zweite Szene spielt an einem heißen Tag Mitte Juli desselben Jahres morgens gegen 9 Uhr. Emmi Straube betritt das Büro, in dem Arnold gedöst und schlecht geträumt hat. Arnold gibt später selber zu, dass er von Alpträumen verfolgt wird, seit er an der Befreiung eines Konzentrationslagers teilgenommen hat. Straube hat eine Schallplatte mit Bruckners Siebenter Symphonie mitgebracht. Arnold bietet Emmi Straube an, während der Befragung von Furtwängler nicht anwesend sein zu müssen, damit sie sich nicht aufregt. Straube schöpft Verdacht, dass Arnold etwas Sittenwidriges plant [38]. Rode betritt das Büro. Er ist uniformiert, da er jetzt in Major Arnolds Büro im Bereich des Sicherheitsdienstes arbeitet. Rode bringt ein Päckchen voller Briefe mit, das von einer Frau anonym für Arnold abgegeben worden ist. Diese Briefe sind alle an Tamara Sachs adressiert. Es sind Briefe, die Furtwängler entlasten, die er z.T. selbst geschrieben hat. Sachs hat einen eigenen Brief beigelegt, in dem sie schreibt, dass sie plötzlich eine Einreisegenehmigung nach Paris bekommen hat und daher nicht im Fall Furtwängler aussagen kann [38 – 41]. Arnold nennt die Briefe nutzlos und will sie unbeachtet lassen.

Emmi fragt, warum sich Arnold gegenüber Rode und Furtwängler unterschiedlich verhält. Als Antwort führt Arnold an, er sei ein Demokrat mit einem kleinen "d" [40]. Wills erscheint mit Akten,

die er Arnold aushändigt. Er fragt (sich) ähnliches: Zum einen wortlos mit einem Blick nach der Information, dass Sachs die Einreisegenehmigung bekommen hat, zum anderen indirekt über seine Dienststelle in Wiesbaden, die fragen lässt, warum Arnold unbedingt ein Verfahren gegen Furtwängler anstrengen will, obwohl es ihrer Meinung nach keinen hinreichenden Verdacht gibt und von wem Arnold seine Befehle erhält bzw. erhalten hat. Arnold weicht aus und fragt stattdessen nach Wills neuen Erkenntnissen bei der Aktendurchsicht: Wills informiert Arnold über die Aussage des schwedischen Geschäftsmannes Dahlerus.

Furtwängler betritt unaufgefordert das Büro, weil er nicht warten will. Er wird von Arnold wieder hinaus geschickt. Wills bittet Arnold, Furtwängler bei seiner nächsten Befragung mit mehr Respekt zu behandeln. Arnold versteht Wills nicht, er meint, dass Wills alle Deutschen hassen müsse, weil sie seine Eltern umgebracht haben. Wills erwidert, er sehe zuerst einen Menschen, dann erst urteile er über ihn [43]. Daraufhin fragt Arnold Wills erneut, auf welcher Seite er stehe.

Furtwängler wird ins Büro gebeten, er soll sich auf den bequemen Stuhl setzen. Arnold macht eine Andeutung, dass der Fall an die Spruchkammer übergeben wird, dessen Vorsitz der Kommunist Alex Vogel hat [44]. Furtwängler liest seine Stellungnahme vor. Arnold konfrontiert ihn mit einem Telegramm, das er laut Rode an Hitler geschickt hat. Furtwängler widerspricht Arnolds Ausführungen. Daraufhin fragt Wills, warum Arnold Furtwängler das Telegramm nicht zeige [45]. Arnold muss zugeben, dass es kein Telegramm gibt. Weitere Themen der Vernehmung sind die Orchesterreisen ins Ausland, das Schicksal des Musikkritikers Edwin von der Nüll, Furtwänglers Konkurrenzangst gegenüber Karajan, Furtwänglers Privatleben und sein angeblicher Antisemitismus. Dann folgen Gegenargumente von Wills: er liest die Aussage von Dahlerus und Auszüge aus den Briefen von Sachs vor. Arnold wirft Furtwängler Angst vor dem Ende seiner Karriere durch die Konkurrenz von Karajan vor. Furtwängler erwidert daraufhin ebenso heftig, dass er nun mal nicht besser als andere sei. Dies provoziert wiederum einen Ausbruch Arnolds, der sein Wissen über die deutschen KZs anbringt, woraufhin Furtwängler fragt, was er denn hätte tun sollen, er habe nicht gewusst, was los gewesen sei [57]. Emmi Straube klärt Arnold darüber auf, dass auch ihr Vater erst mit der absehbaren militärischen Niederlage begann Hitler zu bekämpfen. Furtwänglers letzte Aussage ist eine Frage an Arnold: wohin man komme, wenn alles auf der Welt nur noch materiell gesehen werde? Danach bricht Furtwängler zusammen. Rode soll ihm helfen zum Waschraum zu gehen, Emmi kommt – entgegen des Befehls Arnolds – mit. Allein mit Arnold im Büro zurückgelassen, fragt Wills Arnold und sich selbst, ob sie beide in einer solchen Situation mutiger gewesen wären oder auch nur den Befehlen anderer gefolgt wären. Arnold ruft Alex Vogel an, um ihm die Lage zu schildern: es gebe keine echten Verdachtsmomente, aber genug Material, um ihm einige unangenehme Stunden zu bereiten. Wills legt Beethovens Neunte Symphonie auf.

10. Fragebogen

Fragen zum Film

1	Hat Ihnen der Film gefallen? (auf der Skala von 1 bis 5 steht 1 für "ja, sehr" und 5 für "nein, überhaupt nicht")	1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5
2	Kannten Sie diesen Film schon vorher?	Ja Nein
3	Der Film trägt den Titel "Taking Sides", auf deutsch "Partei ergreifen": Wessen Partei ergreift der Film bzw. wird im Film ergriffen, wessen Argumentationsstrategie wird als legitim dargestellt? (Bitte wählen Sie EINE der folgenden Antworten durch Ankreuzen aus!)	
	• Wilhelm Furtwängler	
	• Major Arnold	
	• Der Film ergreift keine Partei, der Sachverhalt wird neutral dargestellt.	
	• Je nach Erzählperspektive wird im Film die als legitim dargestellte Seite gewechselt.	
4	Auf welcher Seite stehen SIE selbst : Nachdem Sie den Film gesehen haben, wessen Argumentationsstrategie halten Sie für legitim? (Bitte wählen Sie EINE der folgenden Antworten durch Ankreuzen aus!)	
	• Wilhelm Furtwängler	
	• Major Arnold	
	• Eine andere, nämlich die von ... (Name einfügen)	
5	Für wie authentisch bzw. "real" halten Sie den Film? (auf der Skala von 1 bis 5 steht die 1 für "korrekte Wiedergabe der historischen Ereignisse" und die 5 für "reine Fiktion")	1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5
6	Ist es legitim, die Verhörmethoden Major Arnolds mit denen der Gestapo zu vergleichen? (auf einer Skala von 1 bis 5 steht die 1 für "ja, auf jeden Fall" und die 5 für "nein, gar nicht")	1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5
7	In welchem Maße kann Ihrer Meinung nach klassische Musik für Propagandazwecke instrumentalisiert werden? (auf der Skala von 1 bis 5 steht die 1 für "ja, zu 100%" und die 5 für "nein, gar nicht")	1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5

8	Mögen Sie klassische Musik? (auf der Skala von 1 bis 5 steht die 1 für "ja, sehr" und 5 für "nein, überhaupt nicht")	1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5
9	Kennen Sie Aufnahmen von Wilhelm Furtwängler?	Ja Nein
10	Ist Ihnen die Biographie des Regisseurs István Szabó bekannt? (auf der Skala von 1 bis 5 steht die 1 für "ja, detailliert" und die 5 für "nein, gar nicht")	1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5
11	Kennen Sie andere Filme des Regisseurs István Szabó?	Ja Nein
11.1 Wenn ja, welche?		
12	Wenn man bedenkt, dass Regisseure ihre Charaktere auch nach eigenen Erlebnissen und Erfahrungen formen, bei welchen Charakteren des Films könnte dies am ehesten zutreffen? (Bitte wählen Sie EINE der folgenden Antworten durch Ankreuzen aus!)	
	• Wilhelm Furtwängler	
	• Major Arnold	
	• Helmut Rode	
	• Lt. Wills	
	• Oberst Dymshitz	
	• Keine der im Film handelnden Charaktere	
	• Ich kann mich dazu nicht äußern, weil mir Informationen dazu fehlen.	
Allgemeine Fragen zur Person		
Geschlecht		Weiblich Männlich
Wie schätzen Sie persönlich Ihr Wissen über den Nationalsozialismus ein? Bitte geben Sie sich eine Schulnote (1 [sehr gut] bis 6 [ungenügend])		1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5 ----- 6
Wie schätzen Sie Ihr Wissen über die Durchführung der Entnazifizierung ein? Bitte geben Sie sich eine Schulnote (1 [sehr gut] bis 6 [ungenügend])		1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5 ----- 6

11.Handout

"Taking Sides – Der Fall Furtwängler"

2001
 Regisseur István Szabó; Drehbuch Ronald Harwood
 basierend auf einem Theaterstück von Ronald Harwood

Der Film ist in der UB vorhanden!
 Signatur: his/d0873 (Magazin)

Kurzbiographie Wilhelm Furtwängler

- geboren 1886
- 1933 ist Furtwängler Leiter der Berliner und der Wiener Philharmonie, hat viele Engagements bei Festspielen und Konzertreisen in aller Welt. Sein Repertoire umfasst vor allem die Werke von Beethoven, Bruckner, Schubert und Wagner, aber auch zeitgenössische Musik.
- 1933 Ernennung zum 1. Staatskapellmeister, preußischen Staatsrat und Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer. Furtwängler wird aber NICHT Mitglied in der NSDAP. Furtwängler gibt offizielle Konzerte, nimmt sich Freiheiten heraus: so lässt er u.a. vor Beginn eines Konzerts nie das Horst-Wessels-Lied spielen, wehrt sich gegen die Entlassung von jüdischen Musikern, hilft Musikern bei Emigration.
- 1934 Rücktritt von sämtlichen Posten als Protest gegen die Einmischung der Politik in die Kultur.
- 1935 – 1945 freischaffender Dirigent, Auftritte mit der Berliner Philharmonie im In- und Ausland, nach 1939 auch in besetzten Gebieten, vereinzelt zu NS-Feierlichkeiten (u.a. Vorabend Reichsparteitag 1935, Vorabend Hitlers Geburtstag 1942, Konzerte für WHW), Bayreuther Festspielen, Werkskonzerte u.ä.m.
- Januar 1945 Flucht in die Schweiz
- 1945 – 1947 Entnazifizierungsverfahren: im März 1946 in Österreich problemlos entnazifiziert; in Deutschland erfolgt bis zum Frühsommer 1946 die Zusammenstellung seines Dossiers, dann "Pause", das Verfahren findet erst im Dezember 1946 statt, die Spruchkammer kommt zu dem Schluss, dass Furtwängler frei zu sprechen ist, dieses Urteil wird Furtwängler aber erst im März 1947 zugestellt.
- Mai 1947 erstes Konzert nach Kriegsende in Berlin
- 1952 Ernennung zum Ersten Dirigenten der Berliner Philharmonie
- 30. November 1954 Tod
- Furtwängler ist nach Kriegsende nie wieder in den USA gewesen, er war dort aber zweimal eingeladen: 1949 / 1950 hat er ein Engagement nach Drohungen abgesagt, 1953 / 54 wurde eine große Tournee für 1955 geplant. Für beide Veranstaltungen ist ihm das notwendige Visum problemlos ausgestellt worden!

Im Spielfilm dargestellt ist die FIKTIVE vorbereitende Untersuchung des Entnazifizierungsverfahrens gegen Furtwängler.

Die Inhalte, die im Film besprochen / untersucht werden, sind "real", d.h. alle Informationen bezüglich Furtwängler sind – mit kleinen Ausnahmen – wahr. Sie sind der Biographie und insbesondere den Entnazifizierungsakten Furtwänglers entnommen und für den Film dramaturgisch bearbeitet worden.

Regisseur István Szabó

- Geboren 1938
- Oscarprämierung 1982 für den Film "Mephisto" als bester ausländischer Film.
- Wiederkehrende Themen seiner Filme:
 - Wie reagieren Menschen, die in der einen oder anderen Weise, meist als Künstler in einem totalitären System leben und mit der Macht in Berührung kommen.
 - Geschichte seines Heimatlandes Ungarn

- Erst 2006 wurde bekannt, dass Szabó während des Aufstands 1954 als junger Student nicht nur verhaftet worden ist, sondern nur unter der Auflage freigelassen wurde, dass er dem Inlandsgeheimdienst Informationen über seine Kommilitonen an der Filmhochschule weitergab.

Nach dieser Enthüllung scheint es als habe Szabó nur autobiographische Filme gedreht, in denen er um Verständnis für seine Zeit als IM wirbt.

Bezüglich des Films "Taking Sides" bekommen folgende Figuren eine zusätzliche Konnotation:

- Furtwängler (beide müssen Kompromisse eingehen)
- Oberst Dymshitz (er verteidigt Szabós Verhalten)
- Musiker und Spitzel im Orchester Helmut Rode (Szabó = Rode!?)

Weitere Ebenen bzw. Themen des Films

- "Liebesgeschichte" zwischen der Sekretärin Straube und Lt. Wills: Szenen dienen dazu, den Meinungs-bildungsprozess von Lt. Wills darzustellen, da er sich mit Emmi Straube eben nicht nur vergnügt, sondern sich mit ihr während dieser Treffen auch über die Bewertung des Verhaltens von Furtwängler streitet.
- Frage nach der Provenienz von Quellen, daraus folgend nach ihrem Wert und Umgang mit ihnen.
- Die verschiedenen Themen finden sich auch auf der formalen, filmtechnischen Ebene wieder:

	Drinne	Draußen
Inhalt	Büro -> Aussagen z.T. aus Protokollen zitiert	Andere Orte -> Andeutung autobiographischer Aspekte von Szabó
Bewegung der Kamera	Kameraschwenke -> Enge des Raumes & des pers. Spielraums	Kamerafahrten -> Weite des Raumes & des persönlichen Spielraumes
Einstellungsgrößen	halbgroß / groß -> Gesichter & ihre Mimik	nah / Halbnah -> Menschen agieren
Kameraführung	Statisch mit Straight cut und Schuß-Gegenschuß -> Gesichter	Long takes und andere Schnitttechniken -> Film wirkt lebendiger, "filmischer"
Mise en Scène	Stillstand der Zeit im Büro	Fortgang der Zeit -> Restaurierung des Reiterstandbilds im Foyer
Musik	Klassik: sakral, andächtiges Zuhören	Jazz: Zuhörer tanzen, unterhalten sich

Weiterführende Literatur:

- Clare, George: Before the Wall. Berlin days, 1946 - 1948, New York 1990.
- Haffner, Herbert: Furtwängler, Berlin 2003.
- Harwood, Ronald: Taking Sides, London 1995.
- Katholisches Filmwerk: Arbeitshilfen – Unterrichtsvorschläge zum Film "Taking Sides", downloadbar unter http://www.materialserver.filmwerk.de/Arbeitshilfen/takingsides_ah.pdf
- Monod, Daniel: Verklärte Nacht: Denazifying Musicians under American Control, in: Kater, Michael H. u. A. Riethmüller: Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933 – 1945, 2. Aufl. Laaber 2004, S. 292 – 314.
- Riess, Curt: Furtwängler. Musik und Politik, Bern 1953.
- Theiß, Sandra: Taking Sides. Der Filmregisseur I. Szabó, Mainz 2003 (bender filmforschung #4).
- Walton, Chris: Furtwängler the apolitical?, in: The Musical Times 145 (2004), 1889, 2004, S. 5 – 25.

12. Auswertungstabellen des Experiments

Tabelle 1 Aufteilung der Gruppen

Gruppe			
	Value	Count	Percent
Valid Values	Gruppe 1	103	44,00%
	Gruppe 2	131	56,00%

Tabelle 2 Bewertung des Films

Bewertung des Films			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Eingabe	20	8,5%
	ja, sehr	48	20,5%
	gut	67	28,6%
	okay	70	29,9%
	eher nicht	23	9,8%
	nein, gar nicht	4	1,7%
Missing Values		2	0,9%

Tabelle 3 Bekanntheit des Films

Bekanntheit des Films			
	Value	Count	Percent
Valid Values	Ja	10	4,3%
	Nein	223	95,3%
Missing Values		1	0,4%

Tabelle 4 Parteinahme des Films

Parteinahme des Films			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Antwort	2	0,9%
	Furtwängler	26	11,1%
	Arnold	32	13,7%
	neutral	15	6,4%
	Wechsel	155	66,2%
Missing Values		4	1,7%

Tabelle 5 Eigene Parteinahme

Eigene Parteinahme			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Antwort	14	6,0%
	Furtwängler	96	41,0%
	Arnold	69	29,5%
	Wills	24	10,3%
	Straube	8	3,4%
	keiner	2	0,9%
Missing Values		21	9,0%

Tabelle 6 Authentizität des Films

Authentizität			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Eingabe	17	7,3%
	authentisch	21	9,0%
	fast authentisch	85	36,3%
	Auth. & Fiktion in Waage	86	36,8%
	eher fiktiv	19	8,1%
	reine Fiktion	4	1,7%
Missing Values		2	0,90%

Tabelle 7 Vergleich der Verhörmethoden

Vergleich der Verhörmethoden			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Eingabe	15	6,4%
	ja, auf jeden Fall	46	19,7%
	ja	67	28,6%
	weiß nicht	66	28,2%
	eher nicht	27	11,5%
	nein, gar nicht	11	4,7%
Missing Values		2	0,9%

Tabelle 8 Instrumentalisierung klassischer Musik zu Propagandazwecken

Instrumentalisierung klassischer Musik zu Propagandazwecken			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Eingabe	15	6,4%
	ja, zu 100%	50	21,4%
	ja, irgd. wie schon	71	30,3%
	weiß nicht	58	24,8%
	eher nicht	31	13,2%
	nein, gar nicht	7	3,0%
Missing Values		2	0,9%

Tabelle 9

Gefallen an klassischer Musik

Gefallen an klassischer Musik			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Eingabe	16	6,8%
	ja, sehr	39	16,7%
	ja	66	28,2%
	weiß nicht	54	23,1%
	eher nicht	42	17,9%
	nein, gar nicht	15	6,4%
Missing Values		2	0,9%

Tabelle 10

Bekanntheit Aufnahmen von Furtwängler

Bekanntheit Aufnahmen von Furtwängler			
	Value	Count	Percent
Valid Values	Ja	28	12,0%
	Nein	206	88,0%
Missing Values		0	0,0%

Tabelle 11

Bekanntheit der Biographie Szabós

Bekanntheit Biographie Szabós			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Eingabe	6	2,6%
	ja, detailliert	11	4,7%
	ja	30	12,8%
	weiß nicht	26	11,1%
	eher nicht	14	6,0%
	nein, gar nicht	146	62,4%
Missing Values		1	,4%

Tabelle 12

Bekanntheit weiterer Filme Szabós

Bekanntheit weiterer Filme Szabós			
	Value	Count	Percent
Valid Values	Ja	10	4,3%
	Nein	224	95,7%
Missing Values		0	0,0%

Tabelle 13

Bekanntheit der Filme "Mephisto" und "Being Julia" von Szabó

Weitere bekannte Filme Szabós			
	Value	Count	Percent
Valid Values	Mephisto	9	3,8%
	Being Julia	1	0,4%
Missing Values		224	95,7%

Tabelle 14 Autobiographische Züge bei Gestaltung der Charaktere

Autobiographische Züge bei Charakteren			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsch beantwortet	12	5,1%
	Furtwängler	54	23,1%
	Arnold	19	8,1%
	Rode	39	16,7%
	Wills	31	13,2%
	Dymschitz	5	2,1%
	keine	6	2,6%
	fehlende Info	64	27,4%
Missing Values		4	1,7%

Tabelle 15 Geschlecht der Teilnehmenden

Geschlecht			
	Value	Count	Percent
Valid Values	Männlich	94	40,2%
	Weiblich	132	56,4%
Missing Values		8	3,4%

Tabelle 16 Beurteilung des eigenen Wissens über Nationalsozialismus

Wissen über Nationalsozialismus			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Eingabe	13	5,6%
	sehr gut	32	13,7%
	gut	117	50,0%
	befriedigend	58	24,8%
	ausreichend	11	4,7%
	mangelhaft	3	1,3%
	ungenügend	0	0,0%

Tabelle 17 Beurteilung des eigenen Wissens über Entnazifizierung

Wissen über Durchführung der Entnazifizierung			
	Value	Count	Percent
Valid Values	falsche Eingabe	13	5,6%
	sehr gut	17	7,3%
	gut	47	20,1%
	befriedigend	76	32,5%
	ausreichend	59	25,2%
	mangelhaft	19	8,1%
	ungenügend	2	0,9%
Missing Values		1	0,4%

Tabelle 18 Kreuztabelle "Gruppe * Gefallen an Film"

			Gefallen an Film						Total
			falsche Eing.	ja, sehr	gut	okay	eher nicht	nein, gar nicht	
Gruppe	Gruppe 1	Count	7	19	35	28	11	3	103
		% in Gruppe	6,8%	18,4%	34,0%	27,2%	10,7%	2,9%	100,0%
	Gruppe 2	Count	13	29	32	42	12	1	129
		% in Gruppe	10,1%	22,5%	24,8%	32,6%	9,3%	0,80%	100,0%
	Total	Count	20	48	67	70	23	4	232
		% in Gruppe	8,6%	20,7%	28,9%	30,2%	9,9%	1,7%	100,0%

Tabelle 19 Kreuztabelle "Gruppe * Bekanntheit Film"

			War Film bekannt		
			Ja	Nein	Total
Gruppe	Gruppe 1	Count	6	97	103
		% within Gruppe	5,8%	94,2%	100,0%
	Gruppe 2	Count	4	126	130
		% within Gruppe	3,1%	96,9%	100,0%
	Total	Count	10	223	233
		% within Gruppe	4,3%	95,7%	100,0%

Tabelle 20 Kreuztabelle "Gruppe * Parteinahme Film"

			Film ergreift Partei für					Total
			falsch beantwortet	Furtwängler	Arnold	neutral	Wechsel	
Gruppe	Gruppe 1	Count	1	14	14	6	67	102
		% within Gruppe	1,0%	13,7%	13,7%	5,9%	65,7%	100,0%
	Gruppe 2	Count	1	12	18	9	88	128
		% within Gruppe	0,80%	9,4%	14,1%	7,0%	68,8%	100,0%
	Total	Count	2	26	32	15	155	230
		% within Gruppe	0,90%	11,3%	13,9%	6,5%	67,4%	100,0%

Tabelle 21 Kreuztabelle "Gruppe * eigene Meinung"

			Eigene Meinung						Total
			falsche Antwort	Furtwängler	Arnold	Wills	Straube	Keine	
Gruppe	Gruppe 1	Count	4	52	26	10	2	1	95
		% within Gruppe	4,2%	54,7%	27,4%	10,5%	2,1%	1,1%	100,0%
	Gruppe 2	Count	10	44	43	14	6	1	118
		% within Gruppe	8,5%	37,3%	36,4%	11,9%	5,1%	,8%	100,0%
	Total	Count	14	96	69	24	8	2	213
		% within Gruppe	6,6%	45,1%	32,4%	11,3%	3,8%	,9%	100,0%

Tabelle 22 Kreuztabelle "Gruppe * Authentizität Film"

			Authentizität					Total	
			falsche Eingabe	authentisch	fast authentisch	Auth. & Fiktion in Waage	eher fiktiv		reine Fiktion
Gruppe	Gruppe 1	Count	7	11	31	37	13	2	101
		% within Gruppe	6,9%	10,9%	30,7%	36,6%	12,9%	2,0%	100,0%
	Gruppe 2	Count	10	10	54	49	6	2	131
		% within Gruppe	7,6%	7,6%	41,2%	37,4%	4,6%	1,5%	100,0%
	Total	Count	17	21	85	86	19	4	232
		% within Gruppe	7,3%	9,1%	36,6%	37,1%	8,2%	1,7%	100,0%

Tabelle 23 Kreuztabelle "Gruppe * Vergleich Verhörmethoden"

			Vergleich Verhörmethoden					Total	
			falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht		nein, gar nicht
Gruppe	Gruppe 1	Count	6	31	29	23	11	2	102
		% within Gruppe	5,9%	30,4%	28,4%	22,5%	10,8%	2,0%	100,0%
	Gruppe 2	Count	9	15	38	43	16	9	130
		% within Gruppe	6,9%	11,5%	29,2%	33,1%	12,3%	6,9%	100,0%
	Total	Count	15	46	67	66	27	11	232
		% within Gruppe	6,5%	19,8%	28,9%	28,4%	11,6%	4,7%	100,0%

Tabelle 24 Kreuztabelle "Gruppe * Instrumentalisierung klassischer Musik"

			Instrumentalisierung klassischer Musik						Total
			falsche Eingabe	ja, zu 100%	ja, irgendwie schon	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	
Gruppe	Gruppe 1	Count	7	24	31	25	12	2	101
		% within Gruppe	6,9%	23,8%	30,7%	24,8%	11,9%	2,0%	100,0%
	Gruppe 2	Count	8	26	40	33	19	5	131
		% within Gruppe	6,1%	19,8%	30,5%	25,2%	14,5%	3,8%	100,0%
	Total	Count	15	50	71	58	31	7	232
		% within Gruppe	6,5%	21,6%	30,6%	25,0%	13,4%	3,0%	100,0%

Tabelle 25 Kreuztabelle "Gruppe * Gefallen an klassischer Musik"

			Gefallen an klassischer Musik						Total
			falsche Eingabe	ja, sehr	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	
Gruppe	Gruppe 1	Count	8	19	30	26	15	5	103
		% within Gruppe	7,8%	18,4%	29,1%	25,2%	14,6%	4,9%	100,0%
	Gruppe 2	Count	8	20	36	28	27	10	129
		% within Gruppe	6,2%	15,5%	27,9%	21,7%	20,9%	7,8%	100,0%
	Total	Count	16	39	66	54	42	15	232
		% within Gruppe	6,9%	16,8%	28,4%	23,3%	18,1%	6,5%	100,0%

Tabelle 26 Kreuztabelle "Gruppe * Bekanntheit Aufnahmen von Furtwängler"

			Sind Aufnahmen von Furtwängler bekannt?		Total
			Ja	Nein	
Gruppe	Gruppe 1	Count	14	89	103
		% within Gruppe	13,6%	86,4%	100,0%
	Gruppe 2	Count	14	117	131
		% within Gruppe	10,7%	89,3%	100,0%
	Total	Count	28	206	234
		% within Gruppe	12,0%	88,0%	100,0%

Tabelle 27 Kreuztabelle "Gruppe * Bekanntheit Biographie Szabó"

			Ist Biographie Szabó bekannt?					Total	
			falsche Eingabe	ja, detailliert	ja	weiß nicht	eher nicht		nein, gar nicht
Gruppe	Gruppe 1	Count	4	7	28	24	11	29	103
		% within Gruppe	3,9%	6,8%	27,2%	23,3%	10,7%	28,2%	100,0%
	Gruppe 2	Count	2	4	2	2	3	117	130
		% within Gruppe	1,5%	3,1%	1,5%	1,5%	2,3%	90,0%	100,0%
	Total	Count	6	11	30	26	14	146	233
		% within Gruppe	2,6%	4,7%	12,9%	11,2%	6,0%	62,7%	100,0%

Tabelle 28 Kreuztabelle "Gruppe * Bekanntheit anderer Filme Szabós"

			Sind andere Filme Szabós bekannt?		Total
			Ja	Nein	
Gruppe	Gruppe 1	Count	9	94	103
		% within Gruppe	8,7%	91,3%	100,0%
	Gruppe 2	Count	1	130	131
		% within Gruppe	,8%	99,2%	100,0%
	Total	Count	10	224	234
		% within Gruppe	4,3%	95,7%	100,0%

Tabelle 29 Kreuztabelle "Gruppe * andere Filme Szabós"

			Andere Filme Szabós		Total
			Mephisto	Being Julia	
Gruppe	Gruppe 1	Count	9	0	9
		% within Gruppe	100,0%	,0%	100,0%
	Gruppe 2	Count	0	1	1
		% within Gruppe	,0%	100,0%	100,0%
	Total	Count	9	1	10
		% within Gruppe	90,0%	10,0%	100,0%

Tabelle 30 Kreuztabelle "Gruppe * Formung Charaktere durch Szabó"

			Formung Charaktere durch Szabó								
			falsch beantwortet	Furtw.r	Arnold	Rode	Wills	Dym.	keine	fehl-ende Info	Total
Gruppe	Gruppe 1	Count	7	41	4	35	6	3	2	3	101
		% in Gruppe	6,9%	40,6%	4,0%	34,70%	5,9%	3,0%	2,0%	3,0%	100,0%
	Gruppe 2	Count	5	13	15	4	25	2	4	61	129
		% in Gruppe	3,9%	10,1%	11,6%	3,1%	19,4%	1,6%	3,1%	47,3%	100,0%
	Total	Count	12	54	19	39	31	5	6	64	230
		% in Gruppe	5,2%	23,5%	8,3%	17,0%	13,5%	2,2%	2,6%	27,8%	100,0%

Tabelle 31 Kreuztabelle "Gruppe * Geschlecht"

			Geschlecht		
			Männlich	Weiblich	Total
Gruppe	Gruppe 1	Count	39	61	100
		% within Gruppe	39,0%	61,0%	100,0%
	Gruppe 2	Count	55	71	126
		% within Gruppe	43,7%	56,3%	100,0%
	Total	Count	94	132	226
		% within Gruppe	41,6%	58,4%	100,0%

Tabelle 32 Kreuztabelle "Gruppe * Wissen Nationalsozialismus"

			Wissen NS						
			falsche Eingabe	sehr gut	gut	befriedigend	ausreichend	mangelhaft	Total
Gruppe	Gruppe 1	Count	6	13	62	16	6	0	103
		% within Gruppe	5,8%	12,6%	60,2%	15,5%	5,8%	,0%	100,0%
	Gruppe 2	Count	7	19	55	42	5	3	131
		% within Gruppe	5,3%	14,5%	42,0%	32,1%	3,8%	2,3%	100,0%
	Total	Count	13	32	117	58	11	3	234
		% within Gruppe	5,6%	13,7%	50,0%	24,8%	4,7%	1,3%	100,0%

Tabelle 33 Kreuztabelle "Gruppe * Wissen Entnazifizierung"

			Wissen Entnazifizierung							Total
			falsche Eingabe	sehr gut	gut	befriedigend	ausreichend	mangelhaft	ungenügend	
Gruppe	Gruppe 1	Count	6	7	17	36	24	11	1	102
		% within Gruppe	5,9%	6,9%	16,7%	35,3%	23,5%	10,8%	1,0%	100,0%
	Gruppe 2	Count	7	10	30	40	35	8	1	131
		% within Gruppe	5,3%	7,6%	22,9%	30,5%	26,7%	6,1%	,8%	100,0%
	Total	Count	13	17	47	76	59	19	2	233
		% within Gruppe	5,6%	7,3%	20,2%	32,6%	25,3%	8,2%	,9%	100,0%

Tabelle 34 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Gefallen an Film"

			Gefallen an Film						Total
			falsche Eingabe	ja, sehr	gut	okay	eher nicht	nein, gar nicht	
Wissen NS	falsche Eing.	Count	9	1	3	0	0	0	13
		% in Wissen NS	69,2%	7,7%	23,1%	,0%	,0%	,0%	100,0%
	sehr gut	Count	2	12	7	4	6	1	32
		% in Wissen NS	6,3%	37,5%	21,9%	12,5%	18,8%	3,1%	100,0%
	gut	Count	4	23	38	36	13	3	117
		% in Wissen NS	3,4%	19,7%	32,5%	30,8%	11,1%	2,6%	100,0%
	befriedigend	Count	4	10	14	26	3	0	57
		% in Wissen NS	7,0%	17,5%	24,6%	45,6%	5,3%	,0%	100,0%
	ausreichend	Count	1	2	5	2	0	0	10
		% in Wissen NS	10,0%	20,0%	50,0%	20,0%	,0%	,0%	100,0%
	mangelhaft	Count	0	0	0	2	1	0	3
		% in Wissen NS	,0%	,0%	,0%	66,7%	33,3%	,0%	100,0%
	Total	Count	20	48	67	70	23	4	232
		% in Wissen NS	8,6%	20,7%	28,9%	30,2%	9,9%	1,7%	100,0%

Tabelle 35 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Parteinahme Film"

			Film ergreift Partei für					
			falsch beantwortet	Furtwängler	Arnold	neutral	Wechsel	Total
Wissen NS	falsche Eingabe	Count	0	1	0	0	12	13
		% within Wissen NS	,0%	7,7%	,0%	,0%	92,3%	100,0%
	sehr gut	Count	0	8	3	2	19	32
		% within Wissen NS	,0%	25,0%	9,4%	6,3%	59,4%	100,0%
	gut	Count	2	10	22	7	75	116
		% within Wissen NS	1,7%	8,6%	19,0%	6,0%	64,7%	100,0%
	befriedigend	Count	0	5	6	4	41	56
		% within Wissen NS	,0%	8,9%	10,7%	7,1%	73,2%	100,0%
	ausreichend	Count	0	2	0	2	7	11
		% within Wissen NS	,0%	18,2%	,0%	18,2%	63,6%	100,0%
	mangelhaft	Count	0	0	1	0	1	2
		% within Wissen NS	,0%	,0%	50,0%	,0%	50,0%	100,0%
	Total	Count	2	26	32	15	155	230
		% within Wissen NS	,9%	11,3%	13,9%	6,5%	67,4%	100,0%

Tabelle 36 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * eigene Parteinahme"

			Eigene Meinung						
			falsche Antwort	Furtwängler	Arnold	Wills	Straube	keiner	Total
Wissen NS	falsche Eing.	Count	0	4	6	2	0	0	12
		% within Wissen NS	,0%	33,3%	50,0%	16,7%	,0%	,0%	100,0%
	sehr gut	Count	3	14	9	2	2	1	31
		% within Wissen NS	9,7%	45,2%	29,0%	6,5%	6,5%	3,2%	100,0%
	gut	Count	5	48	35	16	5	0	109
		% within Wissen NS	4,6%	44,0%	32,1%	14,7%	4,6%	,0%	100,0%
	befriedigend	Count	5	25	16	4	1	0	51
		% within Wissen NS	9,8%	49,0%	31,4%	7,8%	2,0%	,0%	100,0%
	ausreichend	Count	1	4	2	0	0	1	8
		% within Wissen NS	12,5%	50,0%	25,0%	,0%	,0%	12,5%	100,0%
	mangelhaft	Count	0	1	1	0	0	0	2
		% within WissenNS	,0%	50,0%	50,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
	Total	Count	14	96	69	24	8	2	213
		% within Wissen NS	6,6%	45,1%	32,4%	11,3%	3,8%	,9%	100,0%

Tabelle 37 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Authentizität Film"

			Authentizität						Total
			falsche Eingabe	authentisch	fast authentisch	Authentizität & Fiktion in Waage	eher fiktiv	reine Fiktion	
Wissen NS	falsche Eingabe	Count	10	0	1	2	0	0	13
		% within Wissen NS	76,9%	,0%	7,7%	15,4%	,0%	,0%	100,0%
	sehr gut	Count	2	7	9	8	4	2	32
		% within Wissen NS	6,3%	21,9%	28,1%	25,0%	12,5%	6,3%	100,0%
	gut	Count	4	10	47	40	12	2	115
		% within Wissen NS	3,5%	8,7%	40,9%	34,8%	10,4%	1,7%	100,0%
	befriedigend	Count	1	3	24	27	3	0	58
		% within Wissen NS	1,7%	5,2%	41,4%	46,6%	5,2%	,0%	100,0%
	ausreichend	Count	0	1	3	7	0	0	11
		% within Wissen NS	0,00%	9,10%	27,3%	63,6%	,0%	,0%	100,0%
	mangelhaft	Count	0	0	1	2	0	0	3
		% within Wissen NS	,0%	0,00%	33,3%	66,7%	,0%	,0%	100,0%
	Total	Count	17	21	85	86	19	4	232
		% within Wissen NS	7,3%	9,1%	36,6%	37,1%	8,2%	1,7%	100,0%

Tabelle 38 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Vergleich Verhörmethoden"

			Vergleich Verhörmethoden						Total
			falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	
Wissen NS	falsche Eingabe	Count	10	0	0	0	3	0	13
		% within Wissen NS	76,9%	,0%	,0%	,0%	23,1%	,0%	100,0%
	sehr gut	Count	2	11	7	7	2	3	32
		% within Wissen NS	6,3%	34,4%	21,9%	21,9%	6,3%	9,4%	100,0%
	gut	Count	1	25	42	29	13	5	115
		% within Wissen NS	,9%	21,7%	36,5%	25,2%	11,3%	4,3%	100,0%
	befriedigend	Count	1	7	11	27	9	3	58
		% within Wissen NS	1,7%	12,1%	19,0%	46,6%	15,5%	5,2%	100,0%
	ausreichend	Count	1	3	5	2	0	0	11
		% within Wissen NS	9,1%	27,3%	45,5%	18,2%	,0%	,0%	100,0%
	mangelhaft	Count	0	0	2	1	0	0	3
		% within Wissen NS	,0%	,0%	66,7%	33,3%	,0%	,0%	100,0%
	Total	Count	15	46	67	66	27	11	232
		% within Wissen NS	6,5%	19,8%	28,9%	28,4%	11,6%	4,7%	100,0%

Tabelle 39 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Instrumentalisierung klass. Musik"

			Instrumentalisierung klass. Musik						Total
			falsche Eingabe	ja, zu 100%	ja, irgendwie schon	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	
Wissen NS	falsche Eingabe	Count	11	0	1	1	0	0	13
		% within Wissen NS	84,6%	,0%	7,7%	7,7%	,0%	,0%	100,0%
	sehr gut	Count	2	9	5	9	5	2	32
		% within Wissen NS	6,3%	28,1%	15,6%	28,1%	15,6%	6,3%	100,0%
	gut	Count	1	27	46	27	14	1	116
		% within Wissen NS	,9%	23,3%	39,7%	23,3%	12,1%	,9%	100,0%
	befriedigend	Count	1	12	18	16	8	2	57
		% within Wissen NS	1,8%	21,1%	31,6%	28,1%	14,0%	3,5%	100,0%
	ausreichend	Count	0	2	1	4	2	2	11
		% within Wissen NS	,0%	18,2%	9,1%	36,4%	18,2%	18,2%	100,0%
	mangelhaft	Count	0	0	0	1	2	0	3
		% within Wissen NS	,0%	,0%	,0%	33,3%	66,7%	,0%	100,0%
	Total	Count	15	50	71	58	31	7	232
		% within Wissen NS	6,5%	21,6%	30,6%	25,0%	13,4%	3,0%	100,0%

Tabelle 40 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Gefallen an Film * Gruppe"

Grp.				Gefallen an Film						
				falsche Eingabe	ja, sehr	gut	okay	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Grp. 1	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	4	0	2	0	0	0	6
			% within Wissen NS	66,7%	,0%	33,3%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	4	2	3	3	0	13
			% within Wissen NS	7,7%	30,8%	15,4%	23,1%	23,1%	,0%	100,0%
		gut	Count	1	11	21	19	7	3	62
			% within Wissen NS	1,6%	17,7%	33,9%	30,6%	11,3%	4,8%	100,0%
		befriedigend	Count	1	3	6	5	1	0	16
			% within Wissen NS	6,3%	18,8%	37,5%	31,3%	6,3%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	0	1	4	1	0	0	6
			% within Wissen NS	,0%	16,7%	66,7%	16,7%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	7	19	35	28	11	3	103
			% within Wissen NS	6,8%	18,4%	34,0%	27,2%	10,7%	2,9%	100,0%

Grp				Gefallen an Film						
				falsche Eingabe	Ja, sehr	gut	okay	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Grp. 2	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	5	1	4	1	0	0	7
			% within Wissen NS	71,4%	14,3%	57,1%	14,3%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	8	6	5	1	1	19
			% within Wissen NS	5,3%	42,1%	31,6%	26,3%	5,3%	5,3%	100,0%
		gut	Count	3	12	17	17	17	0	55
			% within Wissen NS	5,5%	21,8%	34,0%	30,9%	30,9%	,0%	100,0%
		befriedigend	Count	3	7	14	8	21	0	41
			% within Wissen NS	7,3%	17,1%	37,8%	19,5%	51,2%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	1	1	1	1	1	0	4
			% within Wissen NS	25,0%	25,0%	33,3%	25,0%	25,0%	,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	0	1	0	2	0	3
			% within Wissen NS	,0%	,0%	50,0%	,0%	66,7%	,0%	100,0%
		Total	Count	13	29	43	32	42	1	129
			% within Wissen NS	10,1%	22,5%	36,4%	24,8%	32,6%	,8%	100

Tabelle 41 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Parteinahme Film * Gruppe"

Grp.				Film ergreift Partei für					
				falsch beantwortet	Furtw.	Arnold	neutral	Wechsel	Total
Gruppe 1	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	0	1	0	0	5	6
			% within Wissen NS	,0%	16,7%	,0%	,0%	83,3%	100,0%
		sehr gut	Count	0	4	1	1	7	13
			% within Wissen NS	,0%	30,8%	7,7%	7,7%	53,8%	100,0%
		gut	Count	1	6	12	1	41	61
			% within Wissen NS	1,6%	9,8%	19,7%	1,6%	67,2%	100,0%
		befriedigend	Count	0	2	1	2	11	16
			% within Wissen NS	,0%	12,5%	6,3%	12,5%	68,8%	100,0%
		ausreichend	Count	0	1	0	2	3	6
			% within Wissen NS	,0%	16,7%	,0%	33,3%	50,0%	100,0%
		Total	Count	1	14	14	6	67	102
			% within Wissen NS	1,0%	13,7%	13,7%	5,9%	65,7%	100,0%

Grp.				Film ergreift Partei für					
				falsch beantwortet	Furtw.	Arnold	neutral	Wechsel	Total
Gruppe 2	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	0	0	0	0	7	7
			% within Wissen NS	,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%	100,0%
		sehr gut	Count	0	4	2	1	12	19
			% within Wissen NS	,0%	21,1%	10,5%	5,3%	63,2%	100,0%
		gut	Count	1	4	10	6	34	55
			% within Wissen NS	1,8%	7,3%	18,2%	10,9%	61,8%	100,0%
		befriedigend	Count	0	3	5	2	30	40
			% within Wissen NS	,0%	7,5%	12,5%	5,0%	75,0%	100,0%
		ausreichend	Count	0	1	0	0	4	5
			% within Wissen NS	,0%	20,0%	,0%	,0%	80,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	0	1	0	1	2
			% within Wissen NS	,0%	,0%	50,0%	,0%	50,0%	100,0%
		Total	Count	1	12	18	9	88	128
			% within Wissen NS	,8%	9,4%	14,1%	7,0%	68,8%	100,0%

Tabelle 42

Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * eigene Parteinahme* Gruppe"

Grp.				Eigene Meinung						
				falsche Antwort	Furtwängler	Arnold	Wills	Straube	keiner	Total
Gruppe 1	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	0	2	2	1	0	0	5
			% in Wissen NS	,0%	40,0%	40,0%	20,0%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	0	9	3	0	0	0	12
			% in Wissen NS	,0%	75,0%	25,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		gut	Count	1	29	18	9	2	0	59
			% in Wissen NS	1,7%	49,2%	30,5%	15,3%	3,4%	,0%	100,0%
		befriedigend	Count	2	10	2	0	0	0	14
			% in Wissen NS	14,3%	71,4%	14,3%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	1	2	1	0	0	1	5
			% in Wissen NS	20,0%	40,0%	20,0%	,0%	,0%	20,0%	100,0%
		Total	Count	4	52	26	10	2	1	95
			% in Wissen NS	4,2%	54,7%	27,4%	10,5%	2,1%	1,1%	100,0%

Grp.				Eigene Meinung						
				falsche Antwort	Furtwängler	Arnold	Wills	Straube	keiner	Total
Gruppe 2	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	0	2	4	1	0	0	7
			% in Wissen NS	,0%	28,6%	57,1%	14,3%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	3	5	6	2	2	1	19
			% in Wissen NS	15,8%	26,3%	31,6%	10,5%	10,5%	5,3%	100,0%
		gut	Count	4	19	17	7	3	0	50
			% in Wissen NS	8,0%	38,0%	34,0%	14,0%	6,0%	,0%	100,0%
		befriedigend	Count	3	15	14	4	1	0	37
			% in Wissen NS	8,1%	40,5%	37,8%	10,8%	2,7%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	0	2	1	0	0	0	3
			% in Wissen NS	,0%	66,7%	33,3%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	1	1	0	0	0	2
			% in Wissen NS	,0%	50,0%	50,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	10	44	43	14	6	1	118
			% in Wissen NS	8,5%	37,3%	36,4%	11,9%	5,1%	,8%	100,0%

Tabelle 43 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Authentizität Film * Gruppe"

Grp.				Authentizität						
				falsche Eingabe	Auth.	fast auth.	Auth. & Fiktion in Waage	eher fiktiv	reine Fiktion	Total
Gruppe 1	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	5	0	0	1	0	0	6
			% in Wissen NS	83,3%	,0%	,0%	16,7%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	3	2	5	2	0	13
			% in Wissen NS	7,7%	23,1%	15,4%	38,5%	15,4%	,0%	100,0%
		gut	Count	1	7	20	22	8	2	60
			% in Wissen NS	1,7%	11,7%	33,3%	36,7%	13,3%	3,3%	100,0%
		befriedigend	Count	0	0	7	6	3	0	16
			% in Wissen NS	,0%	,0%	43,8%	37,5%	18,8%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	0	1	2	3	0	0	6
			% in Wissen NS	,0%	16,7%	33,3%	50,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	7	11	31	37	13	2	101
			% in Wissen NS	6,9%	10,9%	30,7%	36,6%	12,9%	2,0%	100,0%

Gruppe				Authentizität						
				falsche Eingabe	authentisch	fast authentisch	Authentizität & Fiktion in Waage	eher fiktiv	reine Fiktion	Total
Gruppe 2	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	5	0	1	1	0	0	7
			% in Wissen NS	71,4%	,0%	14,3%	14,3%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	4	7	3	2	2	19
			% in Wissen NS	5,3%	21,1%	36,8%	15,8%	10,5%	10,5%	100,0%
		gut	Count	3	3	27	18	4	0	55
			% in Wissen NS	5,5%	5,5%	49,1%	32,7%	7,3%	,0%	100,0%
		befriedigend	Count	1	3	17	21	0	0	42
			% in Wissen NS	2,4%	7,1%	40,5%	50,0%	,0%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	0	0	1	4	0	0	5
			% in Wissen NS	,0%	,0%	20,0%	80,0%	,0%	,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	0	1	2	0	0	3
			% in Wissen NS	,0%	,0%	33,3%	66,7%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	10	10	54	49	6	2	131
			% in Wissen NS	7,6%	7,6%	41,2%	37,4%	4,6%	1,5%	100,0%

Tabelle 44 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Vergleich Verhörmethoden * Gruppe"

Gruppe				Vergleich Verhörmethoden						
				falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Gruppe 1	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	4	0	0	0	2	0	6
			% in Wissen NS	66,7%	,0%	,0%	,0%	33,3%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	8	0	2	0	2	13
			% in Wissen NS	7,7%	61,5%	,0%	15,4%	,0%	15,4%	100,0%
		gut	Count	1	18	22	14	6	0	61
			% in Wissen NS	1,6%	29,5%	36,1%	23,0%	9,8%	,0%	100,0%
		befriedigend	Count	0	3	4	6	3	0	16
			% in Wissen NS	,0%	18,8%	25,0%	37,5%	18,8%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	0	2	3	1	0	0	6
			% in Wissen NS	,0%	33,3%	50,0%	16,7%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	6	31	29	23	11	2	102
			% in Wissen NS	5,9%	30,4%	28,4%	22,5%	10,8%	2,0%	100,0%

Gruppe				Vergleich Verhörmethoden						
				falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Gruppe 2	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	6	0	0	0	1	0	7
			% in Wissen NS	85,7%	,0%	,0%	,0%	14,3%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	3	7	5	2	1	19
			% in Wissen NS	5,3%	15,8%	36,8%	26,3%	10,5%	5,3%	100,0%
		gut	Count	0	7	20	15	7	5	54
			% in Wissen NS	,0%	13,0%	37,0%	27,8%	13,0%	9,3%	100,0%
		befriedigend	Count	1	4	7	21	6	3	42
			% in Wissen NS	2,4%	9,5%	16,7%	50,0%	14,3%	7,1%	100,0%
		ausreichend	Count	1	1	2	1	0	0	5
			% in Wissen NS	20,0%	20,0%	40,0%	20,0%	,0%	,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	0	2	1	0	0	3
			% in Wissen NS	,0%	,0%	66,7%	33,3%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	9	15	38	43	16	9	130
			% in Wissen NS	6,9%	11,5%	29,2%	33,1%	12,3%	6,9%	100,0%

Tabelle 45 Kreuztabelle "Wissen Nationalsozialismus * Instrumentalisierung klass. Musik
* Gruppe"

Gruppe				Instrumentalisierung klass. Musik						
				falsche Eingabe	ja, zu 100%	ja, irgendwie schon	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Gruppe 1	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	5	0	0	1	0	0	6
			% in Wissen NS	83,3%	,0%	,0%	16,7%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	3	2	4	3	0	13
			% in Wissen NS	7,7%	23,1%	15,4%	30,8%	23,1%	,0%	100,0%
		gut	Count	1	15	23	14	7	1	61
			% in Wissen NS	1,6%	24,6%	37,7%	23,0%	11,5%	1,6%	100,0%
		befriedigend	Count	0	4	5	5	1	0	15
			% in Wissen NS	,0%	26,7%	33,3%	33,3%	6,7%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	0	2	1	1	1	1	6
			% in Wissen NS	,0%	33,3%	16,7%	16,7%	16,7%	16,7%	100,0%
		Total	Count	7	24	31	25	12	2	101
			% in Wissen NS	6,9%	23,8%	30,7%	24,8%	11,9%	2,0%	100,00%

Gruppe				Instrumentalisierung klass. Musik						
				falsche Eingabe	ja, zu 100%	ja, irgendwie schon	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Gruppe 2	Wissen NS	falsche Eingabe	Count	6	0	1	0	0	0	7
			% in Wissen NS	85,7%	,0%	14,3%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	6	3	5	2	2	19
			% in Wissen NS	5,3%	31,6%	15,8%	26,3%	10,5%	10,5%	100,0%
		gut	Count	0	12	23	13	7	0	55
			% in Wissen NS	,0%	21,8%	41,8%	23,6%	12,7%	,0%	100,0%
		befriedigend	Count	1	8	13	11	7	2	42
			% in Wissen NS	2,4%	19,0%	31,0%	26,2%	16,7%	4,8%	100,0%
		ausreichend	Count	0	0	0	3	1	1	5
			% in Wissen NS	,0%	,0%	,0%	60,0%	20,0%	20,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	0	0	1	2	0	3
			% in Wissen NS	,0%	,0%	,0%	33,3%	66,7%	,0%	100,0%
		Total	Count	8	26	40	33	19	5	131
			% in Wissen NS	6,1%	19,8%	30,5%	25,2%	14,5%	3,8%	100,0%

Tabelle 46 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Gefallen an Film"

			Gefallen an Film						Total
			falsche Eingabe	ja, sehr	gut	okay	eher nicht	nein, gar nicht	
Wissen Entnaz.	falsche Eingabe	Count	9	2	1	1	0	0	13
		% in Wissen Ent.	69,2%	15,4%	7,7%	7,7%	,0%	,0%	100,0%
	sehr gut	Count	2	4	5	4	2	0	17
		% in Wissen Ent.	11,8%	23,5%	29,4%	23,5%	11,8%	,0%	100,0%
	gut	Count	0	12	16	14	3	2	47
		% in Wissen Ent.	,0%	25,5%	34,0%	29,8%	6,4%	4,3%	100,0%
	befriedigend	Count	7	10	25	26	7	1	76
		% in Wissen Ent.	9,2%	13,2%	32,9%	34,2%	9,2%	1,3%	100,0%
	ausreichend	Count	1	15	14	17	9	1	57
		% in Wissen Ent.	1,8%	26,3%	24,6%	29,8%	15,8%	1,8%	100,0%
	mangelhaft	Count	1	4	5	7	2	0	19
		% in Wissen Ent.	5,3%	21,1%	26,3%	36,8%	10,5%	,0%	100,0%
	ungenügend	Count	0	1	0	1	0	0	2
		% in Wissen Ent.	,0%	50,0%	,0%	50,0%	,0%	,0%	100,0%
	Total	Count	20	48	66	70	23	4	231
		% in Wissen Ent.	8,7%	20,8%	28,6%	30,3%	10,0%	1,7%	100,0%

Tabelle 47 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Parteinahme Film"

			Film ergreift Partei für					Total
			falsch beantwortet	Furtwängler	Arnold	neutral	Wechsel	
Wissen Entnaz.	falsche Eingabe	Count	0	2	0	0	11	13
		% in Wissen Ent.	,0%	15,4%	,0%	,0%	84,6%	100,0%
	sehr gut	Count	0	1	6	3	7	17
		% in Wissen Ent.	,0%	5,9%	35,3%	17,6%	41,2%	100,0%
	gut	Count	0	8	2	0	37	47
		% in Wissen Ent.	,0%	17,0%	4,3%	,0%	78,7%	100,0%
	befriedigend	Count	1	8	14	6	46	75
		% in Wissen Ent.	1,3%	10,7%	18,7%	8,0%	61,3%	100,0%
	ausreichend	Count	0	5	9	4	40	58
		% in Wissen Ent.	,0%	8,6%	15,5%	6,9%	69,0%	100,0%
	mangelhaft	Count	1	2	0	1	13	17
		% in Wissen Ent.	5,9%	11,8%	,0%	5,9%	76,5%	100,0%
	ungenügend	Count	0	0	1	0	1	2
		% in Wissen Ent.	,0%	,0%	50,0%	,0%	50,0%	100,0%
	Total	Count	2	26	32	14	155	229
		% in Wissen Ent.	,9%	11,4%	14,0%	6,1%	67,7%	100,0%

Tabelle 48 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * eigene Parteinahme"

			Eigene Meinung						Total
			falsche Antwort	Furtw.	Arnold	Wills	Straube	keiner	
Wissen Entnaz.	falsche Eingabe	Count	0	5	3	2	0	0	10
		% Wissen Ent.	,0%	50,0%	30,0%	20,0%	,0%	,0%	100,0%
	sehr gut	Count	0	7	8	0	1	0	16
		% Wissen Ent.	,0%	43,8%	50,0%	,0%	6,3%	,0%	100,0%
	gut	Count	7	19	12	5	0	1	44
		% Wissen Ent.	15,9%	43,2%	27,3%	11,4%	,0%	2,3%	100,0%
	befriedigend	Count	4	29	24	7	5	1	70
		% Wissen Ent.	5,7%	41,4%	34,3%	10,0%	7,1%	1,4%	100,0%
	ausreichend	Count	2	27	18	6	0	0	53
		% Wissen Ent.	3,8%	50,9%	34,0%	11,3%	,0%	,0%	100,0%
	mangelhaft	Count	0	9	3	4	2	0	18
		% Wissen Ent.	,0%	50,0%	16,7%	22,2%	11,1%	,0%	100,0%
	ungenügend	Count	1	0	1	0	0	0	2
		% Wissen Ent.	50,0%	,0%	50,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
	Total	Count	14	96	69	24	8	2	213
		% Wissen Ent.	6,6%	45,1%	32,4%	11,3%	3,8%	,9%	100,0%

Tabelle 49 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Authentizität Film"

			Authentizität					Total	
			falsche Eingabe	authentisch	fast auth.	Auth. & Fiktion in Waage	eher fiktiv		reine Fiktion
Wissen Entnaz.	falsche Eingabe	Count	9	0	2	2	0	0	13
		% in Wissen Ent.	69,2%	,0%	15,4%	15,4%	,0%	,0%	100,0%
	sehr gut	Count	1	3	6	5	1	1	17
		% in Wissen Ent.	5,9%	17,6%	35,3%	29,4%	5,9%	5,9%	100,0%
	gut	Count	3	8	15	14	5	2	47
		% in Wissen Ent.	6,4%	17,0%	31,9%	29,8%	10,6%	4,3%	100,0%
	befriedigend	Count	2	4	28	36	6	0	76
		% in Wissen Ent.	2,6%	5,3%	36,8%	47,4%	7,9%	,0%	100,0%
	ausreichend	Count	1	2	25	24	5	1	58
		% in Wissen Ent.	1,7%	3,4%	43,1%	41,4%	8,6%	1,7%	100,0%
	mangelhaft	Count	1	3	9	3	2	0	18
		% in Wissen Ent.	5,6%	16,7%	50,0%	16,7%	11,1%	,0%	100,0%
	ungenügend	Count	0	1	0	1	0	0	2
		% in Wissen Ent.	,0%	50,0%	,0%	50,0%	,0%	,0%	100,0%
	Total	Count	17	21	85	85	19	4	231
		% in Wissen Ent.	7,40%	9,1%	36,8%	36,8%	8,2%	1,7%	100,0%

Tabelle 50 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Vergleich Verhörmethoden"

			Vergleich Verhörmethoden						Total
			falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	
Wissen Ent.	falsche Eingabe	Count	11	1	0	0	0	1	13
		% in Wissen Ent.	84,6%	7,7%	,0%	,0%	,0%	7,7%	100,0%
	sehr gut	Count	1	6	4	3	1	2	17
		% in Wissen Ent.	5,9%	35,3%	23,5%	17,6%	5,9%	11,8%	100,0%
	gut	Count	1	10	18	9	5	3	46
		% in Wissen Ent.	2,2%	21,7%	39,1%	19,6%	10,9%	6,5%	100,0%
	befriedigend	Count	2	12	26	27	7	2	76
		% in Wissen Ent.	2,6%	15,8%	34,2%	35,5%	9,2%	2,6%	100,0%
	ausreichend	Count	0	11	12	21	11	3	58
		% in Wissen Ent.	,0%	19,0%	20,7%	36,2%	19,0%	5,2%	100,0%
	mangelhaft	Count	0	5	5	6	3	0	19
		% in Wissen Ent.	,0%	26,3%	26,3%	31,6%	15,8%	,0%	100,0%
	ungenügend	Count	0	1	1	0	0	0	2
		% in Wissen Ent.	,0%	50,0%	50,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
Total		Count	15	46	66	66	27	11	231
		% in Wissen Ent.	6,5%	19,9%	28,6%	28,6%	11,7%	4,8%	100,0%

Tabelle 51 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Gefallen an Film * Gruppe"

Gruppe				Gefallen an Film						
				falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Gruppe 1	Wissen Ent	falsche Eingabe	Count	5	0	0	1	0	0	6
			% in Wissen Ent.	83,3%	,0%	,0%	16,7%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	1	1	3	1	0	7
			% in Wissen Ent.	14,3%	14,3%	14,3%	42,9%	14,3%	,0%	100,0%
		gut	Count	0	3	9	4	0	1	17
			% in Wissen Ent.	,0%	17,6%	52,9%	23,5%	,0%	5,9%	100,0%
		befriedigend	Count	1	4	15	10	5	1	36
			% in Wissen Ent.	2,8%	11,1%	41,7%	27,8%	13,9%	2,8%	100,0%
		ausreichend	Count	0	7	6	6	4	1	24
			% in Wissen Ent.	,0%	29,2%	25,0%	25,0%	16,7%	4,2%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	3	3	4	1	0	11
			% in Wissen Ent.	,0%	27,3%	27,3%	36,4%	9,1%	,0%	100,0%
		ungenügend	Count	0	1	0	0	0	0	1
			% in Wissen Ent.	,0%	100,0%	,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	7	19	34	28	11	3	102
			% in Wissen Ent.	6,9%	18,6%	33,3%	27,5%	10,8%	2,9%	100,0%

Gruppe				Vergleich Verhörmethoden						
				falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Gruppe 2	Wissen Ent.	falsche Eingabe	Count	4	2	1	0	0	0	7
			% in Wissen Ent.	57,1%	28,6%	14,3%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	3	4	1	1	0	10
			% in Wissen Ent.	10,0%	30,0%	40,0%	10,0%	10,0%	,0%	100,0%
		gut	Count	0	9	7	10	3	1	30
			% in Wissen Ent.	,0%	30,0%	23,3%	33,3%	10,0%	3,3%	100,0%
		befriedigend	Count	6	6	10	16	2	0	40
			% in Wissen Ent.	15,0%	15,0%	25,0%	40,0%	5,0%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	1	8	8	11	5	0	33
			% in Wissen Ent.	3,0%	24,2%	24,2%	33,3%	15,2%	,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	1	1	2	3	1	0	8
			% in Wissen Ent.	12,5%	12,5%	25,0%	37,5%	12,5%	,0%	100,0%
		ungenügend	Count	0	0	0	1	0	0	1
			% in Wissen Ent.	,0%	,0%	,0%	100,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	13	29	32	42	12	1	129
			% in Wissen Ent.	10,1%	22,5%	24,8%	32,6%	9,3%	,8%	100,0%

Tabelle 52 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Parteinahme Film * Gruppe"

Gruppe			Film ergreift Partei für						
			falsch beantwortet	Furtw.	Arnold	neutral	Wechsel	Total	
Gruppe 1	Wissen Ent	falsche Eingabe	Count	0	1	0	0	5	6
			% in Wissen Ent.	,0%	16,7%	,0%	,0%	83,3%	100,0%
		sehr gut	Count	0	0	3	1	3	7
			% in Wissen Ent.	,0%	,0%	42,9%	14,3%	42,9%	100,0%
		gut	Count	0	5	0	0	12	17
			% in Wissen Ent.	,0%	29,4%	,0%	,0%	70,6%	100,0%
		befriedigend	Count	1	6	7	2	20	36
			% in Wissen Ent.	2,8%	16,7%	19,4%	5,6%	55,6%	100,0%
		ausreichend	Count	0	1	4	1	18	24
			% in Wissen Ent.	,0%	4,2%	16,7%	4,2%	75,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	1	0	1	8	10
			% in Wissen Ent.	,0%	10,0%	,0%	10,0%	80,0%	100,0%
		ungenügend	Count	0	0	0	0	1	1
			% in Wissen Ent.	,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%	100,0%
		Total	Count	1	14	14	5	67	101
			% in Wissen Ent.	1,0%	13,9%	13,9%	5,0%	66,3%	100,0%

Gruppe			Film ergreift Partei für						
			falsch beantwortet	Furtwän gler	Arnold	neutral	Wechsel	Total	
Gruppe 2	Wissen Ent.	falsche Eingabe	Count	0	1	0	0	6	7
			% in Wissen Ent.	,0%	14,3%	,0%	,0%	85,7%	100,0%
		sehr gut	Count	0	1	3	2	4	10
			% in Wissen Ent.	,0%	10,0%	30,0%	20,0%	40,0%	100,0%
		gut	Count	0	3	2	0	25	30
			% in Wissen Ent.	,0%	10,0%	6,7%	,0%	83,3%	100,0%
		befriedigend	Count	0	2	7	4	26	39
			% in Wissen Ent.	,0%	5,1%	17,9%	10,3%	66,7%	100,0%
		ausreichend	Count	0	4	5	3	22	34
			% in Wissen Ent.	,0%	11,8%	14,7%	8,8%	64,7%	100,0%
		mangelhaft	Count	1	1	0	0	5	7
			% in Wissen Ent.	14,3%	14,3%	,0%	,0%	71,4%	100,0%
		ungenügend	Count	0	0	1	0	0	1
			% in Wissen Ent.	,0%	,0%	100,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	1	12	18	9	88	128
			% in Wissen Ent.	,8%	9,4%	14,1%	7,0%	68,8%	100,0%

Tabelle 53 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * eigene Parteinahme* Gruppe"

Gruppe		Eigene Meinung								
		falsche Antwort	Furtw.	Arnold	Wills	Straube	keiner	Total		
Gruppe 1	Wissen Ent.	falsche Eingabe	Count	0	3	0	1	0	0	4
			% in Wissen Ent.	,0%	75,0%	,0%	25,0%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	0	3	3	0	0	0	6
			% in Wissen Ent.	,0%	50,0%	50,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		gut	Count	1	9	5	1	0	0	16
			% in Wissen Ent.	6,3%	56,3%	31,3%	6,3%	,0%	,0%	100,0%
		befriedigend	Count	1	18	12	2	1	1	35
			% in Wissen Ent.	2,9%	51,4%	34,3%	5,7%	2,9%	2,9%	100,0%
		ausreichend	Count	1	14	5	2	0	0	22
			% in Wissen Ent.	4,5%	63,6%	22,7%	9,1%	,0%	,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	5	1	4	1	0	11
			% in Wissen Ent.	,0%	45,5%	9,1%	36,4%	9,1%	,0%	100,0%
		ungenügend	Count	1	0	0	0	0	0	1
			% in Wissen Ent.	100,0%	,0%	,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	4	52	26	10	2	1	95
			% in Wissen Ent.	4,2%	54,7%	27,4%	10,5%	2,1%	1,1%	100,0%

Gruppe		Eigene Meinung								
		falsche Antwort	Furtwangler	Arnold	Wills	Straube	keiner	Total		
Gruppe 2	Wissen Ent.	falsche Eingabe	Count	0	2	3	1	0	0	6
			% in Wissen Ent.	,0%	33,3%	50,0%	16,7%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	0	4	5	0	1	0	10
			% in Wissen Ent.	,0%	40,0%	50,0%	,0%	10,0%	,0%	100,0%
		gut	Count	6	10	7	4	0	1	28
			% in Wissen Ent.	21,4%	35,7%	25,0%	14,3%	,0%	3,6%	100,0%
		befriedigend	Count	3	11	12	5	4	0	35
			% in Wissen Ent.	8,6%	31,4%	34,3%	14,3%	11,4%	,0%	100,0%
		ausreichend	Count	1	13	13	4	0	0	31
			% in Wissen Ent.	3,2%	41,9%	41,9%	12,9%	,0%	,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	4	2	0	1	0	7
			% in Wissen Ent.	,0%	57,1%	28,6%	,0%	14,3%	,0%	100,0%
		ungenügend	Count	0	0	1	0	0	0	1
			% in Wissen Ent.	,0%	,0%	100,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	10	44	43	14	6	1	118
			% in Wissen Ent.	8,5%	37,3%	36,4%	11,9%	5,1%	,8%	100,0%

Tabelle 54 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Authentizität Film * Gruppe"

Gruppe			Authentizität							
			falsche Eingabe	Auth.	fast auth.	Auth. & Fiktion in Waage	eher fiktiv	reine Fiktion	Total	
Gruppe 1	Wissen Ent	falsche Eingabe	Count	4	0	1	1	0	0	6
			% in Wissen Ent.	66,7%	0%	16,7%	16,7%	0%	0%	100%
		sehr gut	Count	1	2	1	3	0	0	7
			% in Wissen Ent.	14,3%	28,6%	14,3%	42,9%	0%	0%	100%
		gut	Count	1	4	5	5	1	1	17
			% in Wissen Ent.	5,9%	23,5%	29,4%	29,4%	5,9%	5,9%	100%
		befriedigend	Count	0	2	12	17	5	0	36
			% in Wissen Ent.	0%	5,6%	33,3%	47,2%	13,9%	0%	100%
		ausreichend	Count	0	1	8	8	5	1	23
			% in Wissen Ent.	0%	4,3%	34,8%	34,8%	21,7%	4,3%	100%
		mangelhaft	Count	1	1	4	2	2	0	10
			% in Wissen Ent.	10,0%	10,0%	40,0%	20,0%	20,0%	0%	100%
		ungenügend	Count	0	1	0	0	0	0	1
			% in Wissen Ent.	0%	100,0%	0%	0%	0%	0%	100%
Total	Count	7	11	31	36	13	2	100		
	% in Wissen Ent.	7,0%	11,0%	31,0%	36,0%	13,0%	2,0%	100%		

Gruppe			Authentizität							
			falsche Eingabe	auth.	fast auth.	Auth. & Fiktion in Waage	eher fiktiv	reine Fiktion	Total	
Gruppe 2	Wissen Ent.	falsche Eingabe	Count	5	0	1	1	0	0	7
			% in Wissen Ent.	71,4%	0%	14,3%	14,3%	0%	0%	100%
		sehr gut	Count	0	1	5	2	1	1	10
			% in Wissen Ent.	0%	10,0%	50,0%	20,0%	10,0%	10,0%	100%
		gut	Count	2	4	10	9	4	1	30
			% in Wissen Ent.	6,7%	13,3%	33,3%	30,0%	13,3%	3,3%	100%
		befriedigend	Count	2	2	16	19	1	0	40
			% in Wissen Ent.	5,0%	5,0%	40,0%	47,5%	2,5%	0%	100%
		ausreichend	Count	1	1	17	16	0	0	35
			% in Wissen Ent.	2,9%	2,9%	48,6%	45,7%	0%	0%	100%
		mangelhaft	Count	0	2	5	1	0	0	8
			% in Wissen Ent.	0%	25,0%	62,7%	12,5%	0%	0%	100%
		ungenügend	Count	0	0	0	1	0	0	1
			% in Wissen Ent.	0%	0%	0%	100,0%	0%	0%	100%
Total	Count	10	10	54	49	6	2	131		
	% in Wissen Ent.	7,6%	7,6%	41,2%	37,4%	4,6%	1,5%	100%		

Tabelle 55 Kreuztabelle "Wissen Entnazifizierung * Vergleich Verhörmethoden * Gruppe"

Gruppe				Vergleich Verhörmethoden						
				falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Gruppe 1	Wissen Ent.	falsche Eingabe	Count	5	1	0	0	0	0	6
			% in Wissen Ent.	83,3%	16,7%	,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		sehr gut	Count	1	4	0	1	0	1	7
			% in Wissen Ent.	14,3%	57,1%	,0%	14,3%	,0%	14,3%	100,0%
		gut	Count	0	5	7	2	2	0	16
			% in Wissen Ent.	,0%	31,3%	43,8%	12,5%	12,5%	,0%	100,0%
		befriedigend	Count	0	8	13	12	2	1	36
			% in Wissen Ent.	,0%	22,2%	36,1%	33,3%	5,6%	2,8%	100,0%
		ausreichend	Count	0	8	5	6	5	0	24
			% in Wissen Ent.	,0%	33,3%	20,8%	25,0%	20,8%	,0%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	4	3	2	2	0	11
			% in Wissen Ent.	,0%	36,4%	27,3%	18,2%	18,2%	,0%	100,0%
		ungenügend	Count	0	1	0	0	0	0	1
			% in Wissen Ent.	,0%	100,0%	,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	6	31	28	23	11	2	101
			% in Wissen Ent.	5,9%	30,7%	27,7%	22,8%	10,9%	2,0%	100,0%

Gruppe				Vergleich Verhörmethoden						
				falsche Eingabe	ja, auf jeden Fall	ja	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	Total
Gruppe 2	Wissen Ent.	falsche Eingabe	Count	6	0	0	0	0	1	7
			% in Wissen Ent.	85,7%	,0%	,0%	,0%	,0%	14,3%	100,0%
		sehr gut	Count	0	2	4	2	1	1	10
			% in Wissen Ent.	,0%	20,0%	40,0%	20,0%	10,0%	10,0%	100,0%
		gut	Count	1	5	11	7	3	3	30
			% in Wissen Ent.	3,3%	16,7%	36,7%	23,3%	10,0%	10,0%	100,0%
		befriedigend	Count	2	4	13	15	5	1	40
			% in Wissen Ent.	5,0%	10,0%	32,5%	37,5%	12,5%	2,5%	100,0%
		ausreichend	Count	0	3	7	15	6	3	34
			% in Wissen Ent.	,0%	8,8%	20,6%	44,1%	17,6%	8,8%	100,0%
		mangelhaft	Count	0	1	2	4	1	0	8
			% in Wissen Ent.	,0%	12,5%	25,0%	50,0%	12,5%	,0%	100,0%
		ungenügend	Count	0	0	1	0	0	0	1
			% in Wissen Ent.	,0%	,0%	100,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%
		Total	Count	9	15	38	43	16	9	130
			% in Wissen Ent.	6,9%	11,5%	29,2%	33,1%	12,3%	6,9%	100,0%

Tabelle 56 Kreuztabelle "Gefallen an klassischer Musik * Instrumentalisierung klassischer Musik"

			Instrumentalisierung klass. Musik						Total
			falsche Eingabe	ja, zu 100%	ja, irgendwie schon	weiß nicht	eher nicht	nein, gar nicht	
Gefallen klass. Musik	falsche Eingabe	Count	12	0	2	1	1	0	16
		% in Gef. klass. M	75,0%	,0%	12,5%	6,3%	6,3%	,0%	100,0%
	ja, sehr	Count	0	14	13	6	2	4	39
		% in Gef. klass. M	,0%	35,9%	33,3%	15,4%	5,1%	10,3%	100,0%
	ja	Count	0	20	15	19	9	2	65
		% in Gef. klass. M	,0%	30,8%	23,1%	29,2%	13,8%	3,1%	100,0%
	weiß nicht	Count	0	15	20	14	4	1	54
		% in Gef. klass. M	,0%	27,8%	37,0%	25,9%	7,4%	1,9%	100,0%
	eher nicht	Count	0	1	18	15	7	0	41
		% in Gef. klass. M	,0%	2,4%	43,9%	36,6%	17,1%	,0%	100,0%
	nein, gar nicht	Count	2	0	2	3	8	0	15
		% in Gef. klass. M	13,3%	,0%	13,3%	20,0%	53,3%	,0%	100,0%
	Total	Count	14	50	70	58	31	7	230
		% in Gef. klass. M	6,1%	21,7%	30,4%	25,2%	13,5%	3,0%	100,0%

Lebenslauf

Name: Wiebke Glowatz, geb. Schwarte

Geburtstag, -ort: 13.08.1971, Vechta

Familienstand: Verheiratet, zwei Kinder

Schulabschluss

05/1991 Abitur am Gymnasium Unserer Lieben Frau in Vechta
Note: gut

Universität

10/91 - 08/98 Studium an der Universität Göttingen
Magisterstudiengang: Volkskunde, Mittlere und Neuere Geschichte,
Englische Philologie

12. Aug. 98 Abschluss des Studiums mit der Magisterprüfung
Note: sehr gut

Seit 02/04 Promotionsstudentin an der Universität Düsseldorf im Fachbereich
Geschichte

Berufserfahrung

10/96 - 07/99 Mitarbeit an verschiedenen Projekten (Erstellung von
datenbankgestützten historischen Informationssystemen,
Datenbankstrukturen und -abfragen mit dem Programmsystem
KLEIO, Aufbau von Webseiten) in Freiburg i.Br. und Paris

10/99 – 10/00 Traineeprogramm "StartUp SAP" zur SAP R/3 Basis
Systemadministratorin bei der debis Systemhaus GmbH, Stuttgart

10/00 – 06/01 SAP R/3 Basis Systemadministratorin bei der debis Systemhaus GmbH
(01/01 Betriebsübergang in die T-Systems debis Systemhaus GmbH),
Stuttgart

07/01 – 08/01 SAP R/3 Basisbetreuerin bei der Bayerischen Hypo- und Vereinsbank
AG, Hamburg (08/01 Betriebsübergang in die HBV Systems GmbH)

Seit 10/01 Wissenschaftliche Angestellte am Historischen Seminar VII der Heinrich-
Heine-Universität zu Düsseldorf

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen (einschließlich des Internets) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.