

Arbeitshilfen

HARVEY KEITEL • STELLAN SKARSGÅRD • MORITZ BLEIBTREU

TAKING SIDES — DER FALL — FURTWÄNGLER

ein Film von ISTVÁN SZABÓ

Unterrichtsvorschläge



Katholisches Filmwerk

Inhaltsverzeichnis

Einführung	2
Ein Meisterwerk des ungarischen Autorenfilmers István Szabó liegt für die Bildungsarbeit vor (<i>Reinhard Kleber</i>)	3
Stabangaben	3
Kurzcharakteristik	3
Einsatzmöglichkeiten in Schule und Bildungsarbeit	3
Inhaltsangabe (DVD-Kapitel)	5
Kritische Würdigung	6
Anregungen für Filmgespräche	8
Wilhelm Furtwängler – zwischen Anpassung und Widerstand	8
Major Arnold – kompromisslose Wahrheitssuche	9
Statements der Schauspieler und des Regisseurs	9
István Szabó. Zu Leben und Werk	10
Tipps und Hinweise	11
Bühnenstück und Film im Vergleich (<i>Albert-Reiner Glaap</i>)	12
Der Film <i>Taking Sides</i> im gymnasialen Englischunterricht. Fünf Unterrichtsvorschläge (<i>Albert-Reiner Glaap</i>)	15
Analyse und Diskussion ohne Bezug auf das Bühnenstück	15
<i>Taking Sides</i> als Beispiel filmischer Produktion	21
Der Film im Vergleich mit dem Bühnentext	22
Einzelne Szenen aus dem Film	24
Der Film als Zentrum einer Unterrichtseinheit	26
Anhang:	
Personenkonstellation (Kopiervorlage)	30
Wilhelm Furtwängler: Biographical Notes	32
Brief Furtwängler an Goebbels vom 11. 04. 1933	34
Retter der Kultur in Zeiten allgemeinen Verfalls? Wilhelm Furtwängler im „Dritten Reich“ (<i>Herbert Haffner</i>)	35
Anhang:	
Für dieses Thema nützliche Literatur	39

Einführung

Taking sides, das heißt, Stellung beziehen. Manchmal ist das einfach, manchmal schwierig, manchmal auch fast unmöglich: Wie soll man entscheiden, was gilt es gegeneinander abzuwiegen, was ist wirklich wichtig und was nicht?

Um solch einen schwierigen Fall geht es hier: um die Verstrickung des berühmten und genialen Dirigenten Wilhelm Furtwängler in die kulturpolitischen Strategien des NS-Regimes.

Spannend dabei ist, wie „Der Fall Furtwängler“ aufbereitet ist. Die Zuschauer erleben eine Art Wettstreit der Perspektiven. Furtwängler, der sich unschuldig wähnt, einerseits, auf der anderen Seite ein Abgesandter der US-amerikanischen Regierung, der von der Schuldhaftigkeit des Dirigenten überzeugt ist. Anstelle einer Lösung des Konflikts bleibt es am Ende Aufgabe des Publikums, sich eine eigene Meinung zu bilden.

Wir legen zu István Szabós Film, der auf Ronald Harwoods Theaterstück zurückgeht, wieder eine große kfw-Arbeitshilfe vor. Dabei freuen wir uns besonders, neben unserem bewährten Arbeitshilfenverfasser Reinhard Kleber den Englischdidaktiker Prof. Albert-Reiner Glaap und den Furtwängler-Biographen Herbert Haffner als Autoren gewonnen zu haben.

Kleber folgt in seinem Text dem bekannten Aufbau unserer Arbeitshilfen und setzt bei seiner Vorstellung der vielfältigen Anknüpfungsmöglichkeiten im Religions- und Ethikunterricht, in Geschichte, Musik, Englisch und Deutsch sowie in der außerschulischen Bildungsarbeit einen Schwerpunkt bei der DVD. Auch Szabó-Interessierte erhalten hier vielerlei Hintergrundinformationen.

Glaap, der die Herausgabe von Harwoods Theaterstück für die Schule betreut hat, legt fünf ausgearbeitete Vorschläge für den Englischunterricht vor, in denen aber auch der Deutsch-, Geschichts- und Religionslehrer wertvolle Hinweise für die Arbeit mit dem Film finden kann. Alle Arbeitsaufträge an die Schüler sind in Englisch formuliert.

Haffner schließlich leuchtet Furtwänglers Dilemma aus und findet in dessen Kunstverständnis eine Antwort auf die Frage, warum der Dirigent gar nicht anders konnte, als das zu tun, was ihm später und auch schon zu seiner Zeit vorgeworfen wurde.

„Diese Texte haben meinen Schülern gefallen, weil die Personen in großer Bedrängnis sind. Das berührt sie. Sie empfinden Sympathie, Mitgefühl oder im Gegenteil Zorn, sie kämpfen mit ihren Zweifeln oder bleiben ihren Gewissheiten verhaftet“, sagt ein Gymnasiallehrer, der *Taking Sides* im Unterricht einsetzt.

Wir wünschen Ihnen ähnlich positive Erfahrungen mit unserem Film.

Barbara Kamp

Ein Meisterwerk des ungarischen Autorenfilmers István Szabó liegt für die Bildungsarbeit vor

Reinhard Kleber

Stabangaben

105 Minuten, Filmdrama, Frankreich/Deutschland/Großbritannien 2001

Regie: István Szabó

Buch: Ronald Harwood

Kamera: Lajos Koltai A.S.C., H.S.C.

Darsteller: Harvey Keitel, Stellan Skarsgard, Moritz Bleibtreu, UlrichTukur, Birgit Minichmair, Armin Rohde

Produktion: Maecenas/Little Big Bear Filmproduction/Jeremy Isaacs Prod./MBP/Paladin/Twan Pix/Satel/France 2 Cinema/Studio Babelsberg

Kurzcharakteristik

Zu Wilhelm Furtwängler (1886–1954), neben Arturo Toscanini der bedeutendste Dirigent seiner Generation, hat der britische Dramatiker Ronald Harwood ein Theaterstück geschrieben, das der ungarische Regisseur István Szabó fürs Kino adaptiert hat: Der alternde Dirigent wird nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges beschuldigt, die Nazis unterstützt zu haben. Er bestreitet dies jedoch und beharrt darauf, dass Kunst und Politik nichts miteinander zu tun hätten. Gleichwohl hat Furtwängler unter der schützenden Hand ranghoher NS-Funktionäre jüdische Musiker in sein Orchester aufgenommen und diese damit vor der Deportation und Ermordung gerettet. Der amerikanische Ankläger Major Steve Arnold gibt sich mit solchen Gesten stiller Opposition nicht zufrieden und stellt intensive Nachforschungen an.

Die eindringliche Kombination aus Justizdrama und Psychogramm setzt sich auf hohem argumentativem Niveau mit dem Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik, Verantwortung und Schuld auseinander.

Einsatzmöglichkeiten in Schule und Bildungsarbeit

Die facettenreiche Adaptation des argumentativ hochkarätigen Theaterstücks bietet vielfältige Einsatzmöglichkeiten in der Altersgruppe der 12- bis 18-Jährigen sowie in der Filmarbeit mit Erwachsenen. Das Stück dokumentiert am Beispiel eines Orchesterdirigenten in einem wichtigen Abschnitt der Nachkriegsjahre (1945–46) in Deutschland die Entnazifizierungsdebatte um Schuld und Verbrechen und die Frage, wer Mittäter oder Mitläufer in der nationalsozialistischen Ära war.

In den sogenannten Spruchkammern wurden damals die in die Machenschaften des Nationalsozialismus Verwickelten jeweils einer von fünf Kategorien zugeteilt:

Kategorie 1: Hauptschuldige (z. B. SS-Offiziere/Gauleiter)

Kategorie 2: Belastete

Kategorie 3: Minderbelastete

Kategorie 4: Mitläufer

Kategorie 5: Entlastete

Furtwängler wurde in Kategorie 4 eingereiht.

Taking Sides ist aber weit mehr als eine Dokumentation. Das Stück endet nicht mit einem „So und nicht anders“, es drängt den Zuschauern keine Meinung auf, bietet keine Lösung an, fordert ihnen vielmehr eigene Entscheidungen ab, stiftet Diskussionsanlässe und lässt Bedingtheiten von Standpunkten erkennen. Es enthält damit ein hohes Diskussionspotential und ermöglicht Gespräche und Debatten weit über den Inhalt des Stückes hinaus.

Indem im Englischunterricht solche Gespräche in englischer Sprache stattfinden, leisten sie auch einen Beitrag zur Erweiterung der Kompetenz in der Fremdsprache.

Schule

Jahrgangsstufen

6.–12./13.Klasse

Fächer

Religion/Ethik, Englisch, Geschichte, Gemeinschaftskunde/Politik, Deutsch, Musik und Kunst

Projektarbeit

Zusammen mit der Lektüre, der Erarbeitung von einzelnen Szenen oder einem Aufführungsbesuch des Theaterstücks von Ronald Harwood ergeben sich verschiedene Ansätze zu einer fächerübergreifenden Projektarbeit.

Themen

Holocaust, Diktatur, Demokratie, Kunst, Schuld, Gewissen, Freiheit, Identität, Wahrheit, Lüge, Verantwortung für sich selbst, Vorbilder, Grenzen und Regeln, Bedingtheit von Standpunkten, Entscheidungsfindung

Lehrplanbezüge (Beispiele)

Religion:

Jahrgangsstufen 7/8:

Frei werden (Freiheit und Entscheidung)

Schuldig werden (Schuld, Vergebung, Neuanfang)

Jahrgangsstufen 9/10:

Mit sich selbst ins Reine kommen (Gewissen, Verantwortung vor Gott)

Muss man immer die Wahrheit sagen? (Wahrhaftigkeit)

Anpassung und Widerstand (Kirche im Dritten Reich)

Der Mensch und seine Macht – zwischen Versuchung und Verantwortung

Jahrgangsstufen 12/13:

Schuld/Vergabung: Gib es persönliche Schuld, oder sind es die Umstände, die unser Handeln bestimmen?

Christliche Anthropologie: Freiheit – Verantwortung – Schuld

Ethik:

Jahrgangsstufen 9/10 ff.:
Gewissen: Verantwortung

Deutsch:

Jahrgangsstufen 7/8:
Diskutieren und Argumentieren: fair diskutieren
Jahrgangsstufen 9/10 ff.:
Umgang mit Medien: Literaturverfilmung

Musik:

Jahrgangsstufen 12/13:
Verfolgte Musikerinnen und Musiker in Diktaturen des 20. Jahrhunderts
Zusammenhänge zwischen dem musikalischen Schaffen und seinen historischen und sozialen Bedingungen
Musik als Propagandamittel
Musik im „Dritten Reich“

Bildungsarbeit

In der außerschulischen Bildungsarbeit eignet sich der Film aufgrund seiner dramatischen Struktur für den Einsatz in **Jugendgruppen** (ab 12 Jahren) sowie für die Diskussion mit **gemischten Gruppen aus unterschiedlichen Generationen**.

Inhaltsangabe (DVD-Kapitel)

1. Der Auftrag
2. Zeugenaussage
3. Steve und Wilhelm
4. Das Hinkelarchiv
5. Denunziant und Freunde
6. Zweifelhafte Methoden
7. Opfer und Täter
8. Das Urteil

Kurz vor Ende des Zweiten Weltkrieges spielen die Berliner Philharmoniker unter der Leitung des berühmten Dirigenten Wilhelm Furtwängler Beethovens Fünfte Sinfonie (**Kap. 1**). Das Publikum, darunter viele Nazis, lauscht andächtig, wird aber nervös, als Sirenen einen Luftangriff ankündigen. Furtwängler dirigiert scheinbar unbewegt weiter, bis ein Stromausfall das Konzert beendet. Anschließend rät ein Offizier und Gönner dem angesehenen Dirigenten, angesichts der sich zuspitzenden Lage Deutschland besser zu verlassen. Furtwängler bleibt jedoch und setzt seine künstlerische Arbeit so gut es geht fort.

Im Herbst 1945 erhält der US-Major Steve Arnold in Berlin den Auftrag, ein Exempel zu statuieren. Zur Vorbereitung eines Entnazifizierungsprozesses soll er Wilhelm Furtwängler verhören, um Beweise für dessen Kollaboration mit der nationalsozialistischen Diktatur zu sammeln. Dabei stehen ihm zwei Assistenten zur Seite (**Kap. 2**): Emmi Straube, die Tochter eines hingerichteten deutschen Widerstandskämpfers und KZ-Überlebende, und David Wills, ein deutsch-jüdischer Emigrant, der nun als Leutnant in der amerikani-

schen Armee dient. Der choleric Arnold ist als hartnäckiger Verfechter vereinfachender Schwarz-Weiß-Kategorien erstaunt, dass die beiden Furtwängler wegen dessen musikalischer Leistungen durchaus schätzen.

Als ehemaliger texanischer Versicherungsdetektiv lässt sich Arnold jedoch nicht davon abhalten, seine bewährten harschen Befragungsmethoden anzuwenden (**Kap. 3**). In hitzigen Wortgefechten treibt der Offizier den sensiblen Künstler argumentativ und emotional in die Enge. Dabei lässt er sich offenkundig von der Idee leiten, den Beschuldigten nur noch zum Geständnis nötigen zu müssen, das seine vorgefasste Meinung bestätigt (**Kap. 4**). Der Dirigent verteidigt sich mit der Erklärung, es sei ihm nur um die Musik gegangen. Er habe den Menschen dadurch gedient, dass er ihnen in schweren Zeiten die Musik erhalten habe. Außerdem habe er sich nie für die Ziele der Nazis einspannen lassen.

Im Verlauf der Zeugenbefragungen (**Kap. 5**) werden nicht nur Arnolds Pedanterie und die Fragwürdigkeit seiner Methoden deutlich, sondern auch die Anpassungsfähigkeit der ehemaligen Kollegen und Freunde Furtwänglers, die sich um des eigenen Vorteils willen großenteils bemühen, den mutmaßlichen Interessen der Besatzungsmacht entgegenzukommen. Wegen seines harten Vorgehens im Verhör muss sich Arnold schwere Vorwürfe seiner Mitarbeiterin anhören (**Kap. 6**). Auch nach einer letzten scharfen Auseinandersetzung zwischen dem US-Offizier und dem Dirigenten bleibt es schließlich bei einem Unentschieden (**Kap 7**). Furtwängler kann nichts nachgewiesen werden, was ein Berufsverbot rechtfertigen würde. Im folgenden Verfahren wurde er entlastet und konnte seine Laufbahn fortsetzen, wie der Major aus dem Off berichtet. Allerdings untersagen die USA Furtwängler, zeit seines Lebens in den USA zu konzertieren. Am Ende konstatiert Arnold: „Ich habe ihn nicht festgenagelt, aber ich habe ihn ins Schwitzen gebracht.“ (**Kap. 8**).

Kritische Würdigung

Der Regisseur behält in seinem Film die kammerspielartige Grundkonstellation des Theaterstücks bei, lockert sie aber durch historische Dokumentaraufnahmen und Szenen im Freien auf, die Schlaglichter auf das Kriegsgeschehen werfen. Damit geht Szabó zwar das Risiko des Vorwurfs einer allzu theaternahen Inszenierung ein, zwingt das Publikum jedoch zur Konzentration auf die anspruchsvolle inhaltliche Auseinandersetzung. Einmal mehr bewährt sich Szabó hier als glänzender Schauspieler-Regisseur, der in diesem Fall Harvey Keitel und Stellan Skarsgard als intellektuelle Kontrahenten zu Höchstleistungen führt. Auch die Nebenrollen sind in dem 24 Millionen Mark (!) teuren Film mit Moritz Bleibtreu als jüdischer Emigrant und Birgit Minichmayr als Arnolds Assistentin sowie Ulrich Tukur, Hanns Zischler und Armin Rhode glänzend besetzt.

Selbstverständlich sind sowohl Theaterstück als auch der Film nur Annäherungen an die historischen Fakten, die zum Teil im Dunklen liegen. Obwohl beide Kunstformen eine reale historische Figur in den Mittelpunkt stellen, darf diese nicht mit ihrer filmischen Repräsentation in Eins gesetzt werden. „Der Film ist nicht identisch mit dem realen Furtwängler“, betont Skarsgard in einem Interview auf der DVD zum Film, „Teile von ihm werden aufgegriffen, um das moralische Dilemma aufzuzeigen.“ Skarsgard erläutert seine Rollenauffassung so: „Es ist recht kompliziert, den Charakter auszubalancieren, weil man fähig sein muss, hin und wieder kritisch ihm gegenüber zu fühlen und sich zugleich mit ihm zu identifizieren. Wenn man sich nicht identifizieren kann, kann man beim Publikum auch keinen moralischen Konflikt erzeugen.“

Von zentraler Bedeutung ist eine historische Dokumentaraufnahme am Schluss, die zeigt, wie Propagandaminister Joseph Goebbels während des Beifalls nach einem Konzert dem berühmten Dirigenten die Hand reicht, um ihm zu gratulieren. Furtwängler befördert danach ein weißes Taschentuch von der linken Hand in die rechte. In vergrößertem Bildausschnitt wird dieses Detail noch zweimal in verlangsamer Geschwindigkeit gezeigt. Die Bewegung des realen Furtwängler legt die Annahme nahe, dass er sich damit die Hand abwischen wollte, wie man dies nach dem Kontakt mit etwas Unangenehmem oder Schmutzigem tut. Lässt sich diese Geste als Akt des heimlichen Widerstands gegen das Nazi-System deuten? Und bezieht der Regisseur, der ja erklärtermaßen kein explizites Urteil abgeben wollte, hier nicht doch quasi klammheimlich Position? Die Fachzeitschrift „film-dienst“ bejaht dies und wirft Szabó vor, sich mit diesem „dokumentarischen Schlussbild“ doch noch „eindeutig auf die Seite Furtwänglers zu stellen“. Damit werde dem Publikum signalisiert, „dass der Musiker ein zu Unrecht Beschuldigter war und einem überehrgeizigen ‚Staatsanwalt‘ zum Opfer gefallen ist“, heißt es in dieser Filmbesprechung.

Der Film, der in französisch-deutsch-britischer Koproduktion entstand, vermeidet die Ausstellung von Klischeefiguren und stattet die Protagonisten mit psychologischer Tiefenschärfe aus. So erfährt man während des unerbittlichen Verhörs, dass Arnolds Selbstgerechtigkeit seine Ehe scheitern ließ und dass der bewunderte Dirigent seine Anziehungskraft auf Frauen zu zahlreichen Affären ausgenutzt hat, die auch uneheliche Kinder zur Folge hatten.

Während Furtwängler im Film auf dem Standpunkt beharrt, dass Kunst und Politik nichts miteinander zu tun haben, glaubt der moralisch rigorose Arnold Beweise dafür gefunden zu haben, dass der Künstler doch mehr als ein Opportunist war. Der verbale Machtkampf zwischen den beiden wird im Verlauf des Films immer verbissener und übertrifft souverän die Konflikttiefe gängiger amerikanischer Gerichtsfilm.

Im Unterschied zu vielen anderen Filmen zum Kollaborationsproblem wie Szabós oscargekröntes Meisterwerk „Mephisto“ nach Klaus Manns Roman über den Staatsschauspieler Gustaf Gründgens oder zuletzt der französische Kinofilm „Der Passierschein“ von Bertrand Tavernier, die alle während der NS-Diktatur spielen, ist *Taking Sides* größtenteils in der direkten Nachkriegszeit angesiedelt. Deutlich werden dabei die unterschiedlichen Besatzungsmächte:

So wird angedeutet, dass dem trinkfreudigen sowjetischen General Dymshitz, der als passionierter Musikliebhaber Furtwängler im Auftrag Stalins durch einen Deal mit den Amerikanern in den Osten holen will, die Liquidierung droht, falls das Vorhaben misslingen sollte. Als ehemaliger Museumsdirektor kann Dymshitz die Zwangslage des Dirigenten in diktatorischen Verhältnissen sehr gut nachvollziehen. – Dymshitz wiederum wird von dem bekannten russischen Schauspieler Oleg Tabakov verkörpert, der im Verlauf seiner mehr als 85 Filme umfassenden Karriere unter anderem auch Stalin gespielt hat. Und Szabó selbst erzielte seine ersten künstlerischen Erfolge in den sechziger Jahren, als in Ungarn die Kommunisten an der Macht waren. In dem sowjetischen Offizier und dem ungarischen Regisseur spiegelt sich also zumindest partiell die Problematik Furtwänglers.

Szabó selbst hat den paradigmatischen Charakter der Fallstudie eines künstlerischen Drahtseilaktes herausgestellt, indem er die Brücke zum Stalinismus schlug, den er selbst noch erlebt hat. Harwoods Fragen seien auch seine Fragen, meint er: „Wie lebt man unter dem Druck autoritärer Regime? Wie kann man da überleben?“ Harvey Keitel fügt

hinzu: „Diese Fragen sind universell relevant. Künstler, die heute in politischen Systemen wie China, Nordkorea, Kuba oder dem Iran leben, werden gewiss zustimmen.“ Etwas zu einfach macht es sich der Film allerdings in seiner Anspielung auf Widersprüche innerhalb der US-Seite, wenn er im Abspann mitteilt, dass Furtwängler nach 1945 nicht in den USA auftreten durfte, während sein junger Rivale Herbert von Karajan (der gleich zweimal NSDAP-Mitglied war, in Deutschland und in Österreich – RK) nach Furtwänglers Tod durchaus die Nachfolge als Dirigent der Berliner Philharmoniker antreten durfte – und Weltkarriere machte: Furtwängler wurde sehr wohl nach 1945 nach Amerika eingeladen, sagte aber aufgrund von Anfeindungen ab.

Anregungen für Filmgespräche

Das dramatische Geflecht des Films (wie auch des Theaterstücks) basiert im wesentlichen auf einer diskursiven Auseinandersetzung zwischen den beiden Hauptfiguren Furtwängler und Arnold. Diesen beiden Zentralfiguren werden nachfolgend einige Fragen zugeordnet, die ein Filmgespräch leiten oder ihm ggf. neue Impulse geben können.

Wilhelm Furtwängler – zwischen Anpassung und Widerstand

- Die Schauspielerinnen Maria Furtwängler, Großnichte des Dirigenten, zeigte sich beim deutschen Kinostart im März 2002 sehr angetan von der Leistung Skarsgards in der Rolle Furtwänglers und sagte in einem Interview: „Ich finde diese neuerliche Auseinandersetzung mit dem Fall begrüßenswert und wichtig. Ich denke, dass der Film abermals das Vorurteil entkräftet, Furtwängler wäre ein Sympathisant oder gar Kollaborateur der Nazis gewesen. Auf den inneren Konflikt, in dem er stand, gibt es keine klare Antwort. Es ist für mich vom Gefühl her nachvollziehbar, dass jemand die Kunst als ganz eigenen Wert empfindet.“ Wie stehen Sie zu dieser Ansicht?
- Eine wichtige Rolle im Ermittlungsverfahren spielt die Frage, ob Furtwängler sich mit einem Konzert am Vorabend eines Geburtstages von Adolf Hitler schuldig gemacht hat. Einerseits hat er es dabei geschafft, keinen so genannten Hitlergruß zu leisten, andererseits musste er dem Führer nach dem Konzert die Hand geben. Was sehen Sie als schlimmer an?
- Wie glaubhaft erscheinen die Darlegungen Furtwänglers, der aussagt, er sei nach 1933 „aus Sorge um die deutsche Kultur“ in Deutschland geblieben? Darf ein Künstler über systematische Verbrechen hinwegsehen, nur um seiner Kunst dienen zu können? Wo liegt die Grenze für vertretbare Kompromisse mit einem verbrecherischen System?
- Im Verhör behauptet Furtwängler einmal, er habe mit seinem Bleiben im so genannten Dritten Reich eine „Gratwanderung zwischen Exil und Galgen“ vollzogen. Was hat er mit der Äußerung gemeint? Würden Sie dieser Behauptung zustimmen?
- Der Schauspieler Harvey Keitel hob in einem Interview die moralische Verantwortung des Menschen heraus und meinte: „Dieser Film stellt Fragen, universale, sehr primitive Fragen, die wir uns nicht gerne stellen, zumindest nicht jeden Tag: Sind wir als Feiglinge geboren? Werden wir genügend Mut aufbringen, wenn es wirklich nötig ist? Können wir lernen, tolerant zu sein? Angesichts von Grausamkeiten, die an unschuldigen Menschen verübt werden – haben wir die Kraft, dem Einhalt zu gebieten? Diese Fragen gelten für Metzger, Bäcker, Diebe – und am Ende auch für Künstler.“ Teilen Sie Keitels Ansicht, dass prominente Intellektuelle angesichts eklatanter Men-

schenrechtsverletzungen keine größere Verantwortung tragen als gewöhnliche Zeitgenossen?

- Welche deutschen Intellektuellen können Sie nennen, die durch ihr Verhalten während der NS-Diktatur in eine ähnliche Lage wie Furtwängler kamen (zum Beispiel Gustaf Gründgens, Heinz Rühmann)? Wo liegen Gemeinsamkeiten, wo Unterschiede zwischen diesen Fällen?
- Inwieweit lassen sich Erkenntnisse und Einsichten aus dem Fall Furtwängler auf andere historische oder zeitgenössische Diktaturen übertragen? Lassen sich aus dem Film Handlungsmaximen ableiten?

Major Arnold – kompromisslose Wahrheitssuche

- Im Film wird deutlich, dass Major Arnold unter dem Eindruck der grauenhaften Verbrechen in einem befreiten Vernichtungslager steht, in dem zahlreiche Juden ermordet wurden. Welche Motive treiben den cholерischen Schuldforscher bei seinem strengen Furtwängler-Verhör außerdem an?
- Inwieweit eignen sich die Verhörtechniken eines Versicherungsagenten für juristische Ermittlungen in einem politischen Verfahren bzw. für die Gewissenserforschung?
- Major Arnold wird hinsichtlich der erwünschten Unparteilichkeit ja gerade deshalb mit den Ermittlungen beauftragt, weil er als Jazzliebhaber mit klassischer Musik nicht viel anfangen kann und den Namen Furtwängler vorher noch nie gehört hat. Darf man ihn deshalb als Kunstbanausen bezeichnen? Kann er andererseits als eine Verkörperung des ‚gesunden Menschenverstandes‘ angesehen werden?
- In seiner Selbstgerechtigkeit steigert sich der zunächst sehr pragmatisch wirkende US-Offizier im Lauf der Befragungen von „Hitlers Bandleader“ so hinein, dass er am Ende keine Grenzen mehr zu respektieren scheint. Sein Assistent wirft ihm einmal vor, keine Manieren zu haben, und seine deutsche Mitarbeiterin Emmi stellt unter Tränen entsetzt fest: „Ich wurde auch verhört von der Gestapo. Genauso wie Sie ihn verhört haben!“ Was treibt Arnold zu einer solchen fanatischen Handlungsweise?
- Warum sind Arnolds Assistenten eher gewillt, Furtwängler zu vergeben, als ihr Vorgesetzter. Welche Rolle spielt dabei ihre Liebe zur klassischen Musik, die sie ja mit Furtwängler teilen?
- Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ nannte die Rolle des US-Majors für Harvey Keitel in einer Kritik undankbar und führte aus: „Arnolds beleidigende Ausfälle gegen Furtwängler verraten Ahnungslosigkeit auf mehreren Ebenen, machen ihn zum giftigen Inquisitor, der es nie und nimmer mit dem Aura-Träger des Guten, Wahren, Schönen aufnehmen kann.“ Halten auch Sie Arnold für einen „giftigen Inquisitor“?

Statements der Schauspieler und des Regisseurs

Auch das Bonusmaterial der DVD bietet Anknüpfungspunkte für einen Gesprächseinstieg. Hier einige Vorschläge:

- Schauspieler *Moritz Bleibtreu* zur Figur des deutsch-jüdischen Emigranten David Wills, der als US-Offizier nach Deutschland zurückkehrt:
„David ist ein junger deutscher Mann, der in Leipzig aufgewachsen ist und sehr deutsch aufgezogen worden ist. Viele jüdische Menschen waren in jener Zeit sogar noch deutscher als die Deutschen selbst [gemeint sind die nicht-jüdischen Deutschen]. Er musste das Land verlassen, so dass er alle Wurzeln verloren hat. Als er

nun nach Deutschland zurückkehrt, versucht er, seine Wurzeln wiederzufinden, und er versucht auch herauszufinden, woher er kommt und was ihm wirklich etwas bedeutet.“

- Drehbuchautor *Ronald Harwood* zur Dialektik des Theatralischen:
„Ich hasse Theaterstücke, in denen der Autor dem Publikum sagt, was es zu denken hat.“
- Regisseur *István Szabó* zur heutigen Relevanz des Stoffes und zur Toleranzschwelle des Einzelnen gegenüber Zumutungen der Ideologie:
„Ich fürchte, es ist eine sehr zeitgemäße Geschichte, denn wir müssen uns entscheiden, was wir akzeptieren und was nicht. Wir müssen uns auch entscheiden, welcher Art von Ideologie wir gerne folgen wollen oder ob es möglicherweise keine Ideologien gibt, denen wir folgen sollten. Vielleicht ist es wichtiger, das eigene Herz und den eigenen Magen zu fragen und der eigenen Moral zu folgen. Ist sie überhaupt vorhanden, die eigene Moral, oder gibt es sie nicht? Was soll man tun? Auf dem Schlachtfeld bleiben oder nicht?“

István Szabó. Zu Leben und Werk

Das Thema des außergewöhnlichen Menschen im totalitären Staat zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk des ungarischen Meisterregisseurs, der in Filmen von „Mephisto“ (1981) bis „Ein Hauch von Sonnenschein“ (1999) dazu auch mehrfach Stellung bezogen hat. Als zweites Hauptthema seines Werks gilt die Beschädigung des Individuums durch widrige gesellschaftliche Umstände. Szabó hat sich mit bisher 27 Spiel- und Kurzfilmen den Ruf als einer der führenden europäischen Autorenfilmer erarbeitet. Hier die wichtigsten (film)biographischen Stationen seines Lebens:

István Szabó wurde am 18. Februar 1938 als Sohn eines Chirurgen in Budapest geboren. Als Gymnasiast wollte er zur Bühne, entdeckte jedoch mit 16 Jahren durch ein filmtheoretisches Buch von Béla Balázs seine frühe Liebe zum Spielfilm. Bereits vor dem Abitur machte er sich einen Namen als Rundfunkreporter. Von 1956 bis 1961 studierte er an der neu gegründeten Akademie für Theater- und Filmkunst in Budapest.

Schon mit seinen beiden ersten Kurzfilmen „Variationen über ein Thema“ (1961) und „Te“ (1962) gewann er Preise auf Festivals in Cannes und Tours. Sein erster langer Spielfilm „Die Zeit der Träumereien“ brachte ihm internationale Anerkennung und einen Preis in Locarno ein. Der autobiographisch gefärbte Film „Vater“ über einen jungen Mann, der im Krieg seinen Vater verloren hat, wurde auf dem Festival von Moskau 1966 mit dem „Großen Preis“ ausgezeichnet. 1970 drehte Szabó den Gegenwartsfilm „Ein Liebesfilm“, ehe er sich 1973 in „Feuerwehrgasse 25“ und 1976 in „Budapester Legende“ mit der Generation seiner Eltern auseinandersetzte. Für seinen Film „Vertrauen“ gewann der Regisseur bei der Berlinale 1980 einen Silbernen Bären. Szabós Filme in den siebziger Jahren waren von einer melancholischen und poetisch geprägten Bildsprache voller Metapher beherrscht. Gerade die Budapest-Filme zeigen viele Kamerafahrten durch die Heimatstadt des Regisseurs, bei denen oft Gegenstände im Vordergrund stehen, die den Zuschauer gleichsam durch die Straßen führen.

Der internationale Durchbruch gelang ihm mit „Mephisto“, einer Adaptation des gleichnamigen Romans von Klaus Mann. Der Film mit Klaus Maria Brandauer in der Haupt-

rolle gewann 1982 den Oscar für den besten nicht-englischsprachigen Film. Der österreichische Schauspieler übernahm auch die Hauptrollen in den beiden Nachfolgefilmen „Oberst Redl“ (1985) und „Hanussen“ (1988), die zusammen die Brandauer-Trilogie bilden. Gemeinsam ist den drei Filmen, dass die Protagonisten Emporkömmlinge sind, die sich in den Fallstricken der Macht verfangen.

1990, also im Jahr nach dem Fall der Berliner Mauer, drehte Szabó in Großbritannien den Opernfilm „Zauber der Venus“ über eine subtile Liebesgeschichte zwischen einer US-Diva und einem ungarischen Dirigenten. Mit den gravierenden sozialen Veränderungen in seinem Heimatland befasste er sich in dem Sozialdrama „Edes Emma, draga Böbe“, das ihm auf der Berlinale 1992 erneut einen Silbernen Bären einbrachte.

Szabó hat ab 1984 auch mehrere Opern und Theaterstücke an internationalen Bühnen inszeniert. Zuletzt hatten im Jahr 2002 „Drei Schwestern“ von Anton Tschechow am Hessischen Staatstheater und am Opernhaus Kassel Premiere. Wiederholt hat sich Szabó auch als Dozent an Filmhochschulen betätigt. Mit einem Jahrhundert ungarischer Geschichte am Beispiel einer Familie beschäftigte sich Szabó in der Großproduktion „Ein Hauch von Sonnenschein“ (1999), der ihm auch den Europäischen Filmpreis für das beste Drehbuch einbrachte.

Auf der Berlinale 2002 wurde Szabó mit dem neu geschaffenen Friedensfilmpreis geehrt. Zum 65. Geburtstag am 18. Februar 2003 widmete das Filmmuseum Potsdam dem Regisseur die Ausstellung „Mitteleuropäische Schicksale – Die Filme István Szabós“ (siehe dazu im Internet: www.filmmuseum-potsdam.de)

Tipps und Hinweise

Die DVD zum Film enthält folgende Extras: Filmografien zu István Szabó, Harvey Keitel, Stellan Skarsgård und Moritz Bleibtreu. Außerdem werden Interviews geboten zu Szabó (Regisseur), Lajos Koltai (Kamera), Ronald Harwood (Drehbuch), Ken Adam (Production Design), Yves Pasquier (Produzent), Moritz Bleibtreu, Ulrich Tukur, Birgit Minichmayr (alle drei Schauspieler).

Weitere Filme zum Thema:

Hanussen (Regie: István Szabó, 1988)

Das Urteil von Nürnberg (Regie: Stanley Kramer, 1961) – videma

Literatur:

Sandra Theiss, Taking Sides. Der Filmregisseur István Szabó. Mainz 2002 (Szabó-Biographie)

Eine ausführliche Literaturliste zu Furtwängler finden Sie ab S. 39 in diesem Heft.

Internet:

http://www.filmz.de/film_2002/taking_sides_der_fall_furtwaengler/links.htm
(Zusammenstellung von Filmkritiken zu *Taking Sides*)

Bühnenstück und Film im Vergleich

Von Albert-Reiner Glaap

***Taking Sides*: Das Bühnenstück**

Ronald Harwoods Bühnenstück mit dem englischen Titel *Taking Sides* (wörtlich: „Stellung beziehen“) erlebte am 18. Mai 1995 im Minerva Theatre, Chichester, seine Premiere und wurde an demselben Tage erstmals in Polen, am Teatr im Juliusza Slowackiego W. Krakowie aufgeführt. Das Stück ist inzwischen in mehrere Sprachen übersetzt worden und hat allein in circa zwanzig deutschsprachigen Produktionen Aufführungen mit verschiedenen Besetzungen und verschiedenen Regisseuren erlebt.

Sechs Akteure spielen in *Taking Sides* unterschiedliche Rollen; im Kern aber handelt es sich um ein Zweipersonenstück, einen Dialog, ein Duell zweier kontroverser Sichtweisen, die durch Wilhelm Furtwängler und den amerikanischen Major Arnold verkörpert werden. Der eine war der international renommierte Stardirigent während der Zeit des Nationalsozialismus, der einerseits Deutschland nicht verließ, viele Juden gerettet hat und niemals in der Partei war, andererseits aber 1942 Beethovens Neunte am Geburtstag des „Führers“ dirigiert hat und den Nazis als Aushängeschild diente. Der andere, eine von Harwood geschaffene fiktive Person, war zuvor Versicherungsangestellter in den USA. Seine Aufgabe ist es, zur Vorbereitung eines Entnazifizierungsprozesses Belastungsmaterial gegen Furtwängler zu sammeln und an dieser Person ein Exemplar zu statuieren. Ort der Handlung ist Major Arnolds Büro in der amerikanischen Zone des besetzten Berlin, zwischen Februar und Juni 1946.

In vielfältigen Facetten werden im Laufe des Stückes Argumente zu Furtwänglers Stellung im Dritten Reich herausgearbeitet. Sie führen – nicht zuletzt auch mit Hilfe der Rahmenfiguren im Untersuchungsteam – zur Krise. Die beiden Protagonisten bleiben bei ihren Standpunkten; Harwood bietet keine Lösung an, bezieht keine Stellung. Der englische Titel (*Taking Sides*) weist weniger auf das, was im Stück geschieht, ist vielmehr eine Aufforderung an jeden im Publikum, sich seine/ihre eigene Meinung zu den aufgeworfenen Fragen zu bilden: Warum blieb Furtwängler in Deutschland, wo doch viele Künstler emigrierten? Wie war es möglich, dass er weiter die Berliner Philharmoniker dirigierte, ohne mit den Mächtigen zu paktieren? Hat er seine Schuld dadurch gesühnt, dass er vielen Juden half, das Land zu verlassen? Was ist von seinem Credo zu halten, dass die Aufführung einer Symphonie den Ungeist besiegen kann? Kann man dem banal wirkenden Major Arnold seine Rolle als Anwalt von Millionen unschuldiger Opfer abnehmen?

Die Gegensätze in der Argumentation erhalten in zwei längeren Äußerungen Furtwänglers und des Majors gegen Ende des Bühnenstücks ihre schärfsten Konturen. Sie könnten – wie später noch erläutert wird – Kristallisationspunkt eines „Pro and Con“-Unterrichtsgesprächs sein.

Ausgaben

- Harwood, Ronald. *Taking Sides*. London: Faber & Faber 1995.
Erstaufführung: Minerva Theatre, Chichester, 18. Mai 1995.
- ders. *Taking Sides*. In: *Ronald Harwood: Plays 2*. London: Faber & Faber 1995, 1–67.
- ders. *Taking Sides. With Additional Material*. Edited and Annotated by Albert-Reiner Glaap, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt 1999 (Diesterwegs neusprachliche Bibliothek)
- Glaap, Albert-Reiner. *Ronald Harwood-Taking Sides*. Teacher's Book, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt 2000 (Diesterwegs neusprachliche Bibliothek)
- Harwood, Ronald. *Taking Sides. Der Fall Furtwängler*. Ein Film von István Szabó. VHS und DVD. Für Schule und Bildungsarbeit ausleihbar bei Bildstellen und Medienzentralen, Vertrieb über kfw, Frankfurt.

Taking Sides: Der Film

Im Jahr 2000 wurden die Dreharbeiten zu dem Film *Taking Sides – Der Fall Furtwängler* abgeschlossen. Regisseur war der Ungar István Szabó, der bereits zwanzig Jahre zuvor durch den Welterfolg des Films *Mephisto* Berühmtheit erlangt hatte. Der größere Teil wurde in der Marlene-Dietrich-Halle auf dem Studiogelände in Potsdam-Babelsberg gedreht. Wie bei der Bühnenversion, so spielt sich im Film das Geschehen vor allem in der Dienststelle von Major Arnold ab. Aber auch an den Originalschauplätzen in Berlin und Dresden wurde gedreht.

Bei einem ersten Vergleich zwischen der Bühnenversion und dem Film, für den auch Ronald Harwood das Script lieferte, zeigen sich deutliche Unterschiede, zunächst im Hinblick auf die handelnden Personen. Natürlich steht auch hier das Rededuell zwischen Furtwängler und Arnold im Zentrum, aber an den sog. Nebenfiguren sind im Film einige Veränderungen zu erkennen. Emmi Straube, Arnolds Sekretärin, die Tochter eines Offiziers der deutschen Wehrmacht, der am 20. Juli 1944 hingerichtet wurde, und Lieutenant David Wills, der jüdisch-deutsche Assistent des Majors, dessen Eltern im Konzentrationslager starben und der selbst emigrierte, sind hier noch weniger als auf der Bühne bloße Erfüllungsgehilfen Arnolds. Sie vertreten im Laufe der Handlung mehr und mehr eigene Standpunkte, widersprechen dem Major, wenn sie dessen Befragungstaktik für unfair oder überzogen oder – wie Emmi – gar für Gestapo-Methoden halten, und sehen Furtwänglers Verhalten während der Nazizeit auch aus der Perspektive ihrer Gegenwart. Sie scheinen ein gutes Stück ihrer Erziehung in ihre Nachkriegs-Lebenswelt hinübergerettet zu haben.

Tamara Sachs, die im Theaterstück mitten in die Handlung hineinplatzt und sich wie eine Furie auf Arnold stürzt, um diesem klarzumachen, wie Furtwängler ihrem jüdischen Mann Walter, einem Pianisten, und Dutzenden andere r jüdischer Künstler wie Arnold Schönberg und Josef Krips geholfen hat, ist im Film nicht mehr von der Partie. Hingegen gehört hier eine neue Person zum Figuren-Repertoire, ein Russe in Uniform, früher Museumsdirektor. Oberst Dymshitz heißt er – der sehr wohl weiß, wie es Künstlern in Diktaturen ergehen kann. Er scheint Szabós persönliche Erfahrungen einzubringen. „Als Ungar und ehemaliger Ostblock-Veteran“, schreibt Carlos Widman in *Der Spiegel* (38/2001), „sieht István Szabó die Frage der Emigration aus totalitären Ländern anders als mancher westliche Antifaschist. Wer hätte Komponisten wie Schostakowitsch und Pro-

kofiew, Dirigenten wie Mrawinski oder Sanderling den Ausbruch aus Josef Stalins kargen Luxus-Käfigen vorschreiben wollen?“ (S. 234) Von Berufsverbot hält Dymshitz gar nichts. Er will Furtwängler die Leitung der Oper im Ostsektor anbieten. Der aber lehnt wortlos ab und nimmt seinen Hut. Der Totalitarismus der Nazizeit war ihm genug.

Ein weiterer zusätzlicher Akteur im Film ist Rudolf Otto Werner, der in Furtwänglers Orchestern Oboe spielte. Er versucht Arnold zu verdeutlichen, welch ein Genie Wilhelm Furtwängler war. Und da ist noch einer, der niemals im Film zu sehen ist, aber wegen seiner vom großen Meister beneideten aufsteigenden Karriere Furtwänglers Verbleiben in Hitlers Deutschland sozusagen als „offstage character“ mit beeinflusst: Herbert von Karajan, der „kleine K“.

Nicht nur im Hinblick auf das Personeninventar unterscheidet sich der Film von der Bühnenversion. Ort und Zeit der Handlung tragen deutliche Ziele filmischer Bearbeitung. Das Geschehen findet hier nicht nur in Arnolds Dienstzimmer statt. Zusätzliche Schauplätze tragen zur Verdeutlichung der Atmosphäre und des Kontextes bei: die Trümmerlandschaft im zerstörten Nachkriegs-Berlin, das Konzert im Regen mit aufgeklappten Schirmen, die Innenansicht des Hinkel-Archivs, das Kasino, der Spaziergang im Regen, der Schwarzmarkt um die Reichstagsruine, Reichsadler und Hakenkreuz, die mit Hammer und Meißel traktiert werden. Dokumentaraufnahmen aus der Hitler-Zeit sowie verschiedenartige Rückblenden lassen den Film zwischen der Gegenwart der Nachkriegsjahre und der Nazi-Vergangenheit oszillieren. Sie haben informierende und orientierende Funktion, insbesondere für jüngere Zuschauer, die den Zweiten Weltkrieg nur aus Büchern oder vom Hörensagen kennen. Naturgemäß spielen Großaufnahmen in diesem Film eine besondere Rolle: Gesichter schauen die Zuschauer an, scheinen sie persönlich anzusprechen. Diese verfolgen das Verhör, als säßen sie im Gerichtssaal, und kommen sich womöglich als Geschworene vor, so als würden sie später an der Urteilsfindung beteiligt sein. Schließlich hat die Musik in Szabós Film verschiedene Funktionen. Teile aus – früher von Furtwängler dirigierten – Sinfonien fangen die Atmosphäre und das dramatische Geschehen ein. Glenn Millers Swing im Nachkriegs-Berlin kontrastiert mit klassischer Musik. Eine Schallplatte mit dem von Furtwängler dirigierten Adagio aus Bruckners Siebter Sinfonie löst gegen Ende des Films das entscheidende Rededuell zwischen Major Arnold und dem Dirigenten aus.

Der Film *Taking Sides* im gymnasialen Englischunterricht

Fünf Unterrichtsvorschläge

Von Albert-Reiner Glaap

Taking Sides kann als VHS oder DVD im Englischunterricht der gymnasialen Oberstufe auf verschiedene Weise und mit verschiedenen Zielen eingesetzt werden:

- zur Analyse und Diskussion seines Inhalts, ohne Bezug zur Bühnensfassung des Stücks, ohne Einordnung in eine themenorientierte Unterrichtsreihe,
- als Beispiel filmischer Produktion mit dem Ziel, die Mittel filmischer Präsentation zu verdeutlichen,
- im Vergleich oder als Kontrastfolie zum vorher gelesenen Theaterstück,
- als „Fundus“ von Szenen, von denen einige in den Englischunterricht mit bestimmten didaktischen Zielen integriert werden,
- als zentraler „Text“ einer thematischen Unterrichtseinheit, in der er von hinführenden, unterstützenden und komplementären Texten und Materialien flankiert wird.

In den folgenden Ausführungen wird jeweils eine der genannten Möglichkeiten kurz erläutert, anschließend durch Anregungen für den Unterricht konkretisiert.

1. Analyse und Diskussion ohne Bezug auf das Bühnenstück

Wird ein Film für sich, d. h. ohne Vermittlung von Vorwissen und ohne Bezug auf ein Bühnenstück, behandelt, dann sind naturgemäß inhaltliche Kenntnisse und Erkenntnisse nur aus der filmischen Präsentation zu gewinnen, spezifische Eigenarten der Charaktere und deren Verhalten zueinander nur aus Segmenten des Films zu erschließen. Verschiedenartige *pre-reading activities* können den Verstehensprozess anbahnen. Diese können unterschiedlicher Art sein:

- Die Eingangsszene ist ohne Ton auf dem Bildschirm zu sehen. Schülerinnen und Schüler können über Details des Geschehens nur Vermutungen anstellen und machen sich über ihre jeweiligen Beobachtungen Notizen, die dann Grundlage für das folgende Unterrichtsgespräch sind.
- Es wird auf das Bild verzichtet. Schülerinnen und Schüler spekulieren ausschließlich von der Tonspur her über das, was geschieht.
- Die Schülerinnen und Schüler werden gebeten, beim Betrachten der ersten Szene des Films genau darauf zu achten, was als Information (und wie?) zugeliefert wird. Die Gesamtheit der Schüler in der Klasse kann hierbei in zwei Gruppen aufgeteilt werden.

- Eine weitere *pre-reading activity* könnte darin bestehen, die Schüler zu fragen, welche Aussagen, welche Filmausschnitte und/oder Charaktere sie besonders neugierig gemacht haben, welche Fragen diese aufgeworfen haben, deren Beantwortung man sich vom weiteren Verlauf des Films erhofft.
- Im Rahmen einer *pre-reading activity* kann auch der Anfang des Films als eine Sequenz genau beschrieben werden. Unterschiedliche Shots und deren kameratechnische Eigenheiten werden von einzelnen Schülern benannt und kommentiert, wobei eine Schülergruppe vor dem Bildschirm, eine andere hinter dem Gerät sitzt. So können die Erläuterungen der einen Schülergruppe verifiziert oder falsifiziert werden, von der anderen Gruppe kann mit deren Vorstellungskraft eine Drehsequenz erstellt werden.

Der Film *Taking Sides* im chronologischen Ablauf

In den folgenden Ausführungen wird der Inhalt des Films in seinen Segmenten nachvollzogen. Nach jedem einzelnen Segment werden Fragen und Anregungen für den Englischunterricht in englischer Sprache formuliert.

1. Der Film beginnt mit einer relativ langen Szene. Die Kamera ist auf einen Dirigenten und sein Orchester, dann aber auch auf die Zuschauer gerichtet, die teils in Uniform gekleidet sind und der Fünften Sinfonie von Beethoven lauschen. Von draußen hört man Schüsse. Einige Orchestermitglieder schauen nach oben. Blitze durchzucken den Saal. Stromausfall. Taschenlampen leuchten auf. Man hört kein Wort. Der Reichsminister entschuldigt sich bei dem Dirigenten für den Zwischenfall und rät ihm, für eine Weile ins Ausland zu gehen. Dann sieht man in Originalaufnahmen Aufmärsche aus der Nazizeit und hört „Heil Hitler“-Rufe. Man erkennt Furtwängler. Bewegte Bilder der zerstörten Städte Brüssel und Belgrad, dann Schichten von Leichen im Konzentrationslager Bergen-Belsen.

- How is your curiosity aroused by what you see and hear at the beginning of the film?
- What information do you get?
- Put pen to paper and write down details that seem important to you to remember when seeing the film as a whole.

2. In einem großen Saal machen sich der amerikanische Major Arnold und seine Sekretärin miteinander bekannt. Arnold fragt sie nach ihrem Vater. Der leere Raum wird soeben für das Verhör zu einer Dienststelle eingerichtet. Wiederum wird ein Film gezeigt: das zerstörte Berlin. Man sieht Menschen beim Aufräumen. Inmitten der Trümmerlandschaft drängt sich die amerikanische Flagge dem Zuschauer auf. Ein kleiner Junge erhält Zigaretten von einem amerikanischen Soldaten. „Friede“ ist auf einem Schild zu lesen. Der Schwarzmarkt blüht.

Arnold berichtet Emmi, dass David Wills zu ihnen geschickt worden sei, um das Verhör zu überwachen; doch sie hätten beide die Pflicht, alles herauszufinden, was Furtwängler bis zum Ende des Krieges getan hat. Rudolf Otto Werner, der in Furtwänglers Orchester die erste Oboe gespielt hat, ist von Arnold einbestellt worden. Als dieser den Namen Emmi Straube hört, erklärt er bewundernd, dass ihr Vater ein großer Patriot gewesen sei. Zwischendurch: eine Aufnahme von Furtwängler, der sich beim Dirigieren vor Hitler

verbeugt. Werner erläutert Arnold Furtwänglers „Geheimnis“ – er sei voller Magie gewesen.

- Major Arnold, Emmi Straube, Rudolf Otto Werner – three characters meant to pave the way for what is going to happen? Comment.

3. Die Kamera schwenkt zum Offizierskasino. Man vernimmt Äußerungen in französischer und russischer Sprache. Oberst Dymtschitz, ehemals Museumsdirektor, trifft Arnold und sagt ihm, er sei mit Furtwängler zweimal zusammengetroffen und halte ihn für den größten Dirigenten aller Zeiten. Dymtschitz beschwört den Major, das Verhör einzustellen. Er wolle Furtwängler an die Staatsoper Unter den Linden holen. Die Zuschauer erfahren, dass Wills Emmi zum Dinner einlädt und dass die Briten das Hinkel-Archiv entdeckt haben, in dem Unterlagen über alle, die für die Nazis tätig waren, zu finden seien.

- Describe the situation in the officers' mess.
- Who is Dymtschitz?
- What do we learn about the Hinkel archives?

4. In Arnolds Büro wird als nächster Zeuge der zweite Violinist in Furtwänglers Orchester, Helmuth Rode, ein Katholik, verhört. Ob er der Partei angehört habe, wird dieser von Arnold gefragt, und Rode betont nachdrücklich, dass er gegen sein Gewissen gehandelt hätte, wenn er Nazi gewesen wäre. Rode berichtet, dass Furtwängler im Konzert durch Heben seines Taktstocks den Hitlergruß vermieden habe. Diesen Taktstock habe er – in Erinnerung an den Mut des Dirigenten – gestohlen. Da der Major von Rode nichts über Hinkel erfahren kann, entlässt er ihn. Wieder wird das zerstörte Berlin eingeblendet, wieder hört man Musik, und man sieht Furtwängler in einer Straßenbahn.

- Comment on the questions that Arnold asks Helmuth Rode.
- How does Rode react?
- What is happening in Arnold's office?
- What is going on outside?

5. Die Dienststelle von Major Arnold. Emmi holt Kaffee, begegnet draußen Furtwängler, darf ihn aber nicht begrüßen. Arnold lässt den Maestro, den er nur „bandleader“ nennt, lange warten. Der wirkt in seiner ersten Einlassung ruhig, aber bestimmt, als man ihm vorhält, er sei Staatsrat und Vizepräsident der Reichsmusikkammer gewesen – und dies, ohne in der Partei gewesen zu sein. Er habe keine andere Wahl gehabt, als zu dirigieren, entgegnet Furtwängler. Aufbrausend fragt er, warum gerade sein Fall verhandelt werde, während ein anderer Dirigent verschont bleibe. Arnold wird ans Telefon gerufen. Da verlässt Furtwängler den Raum und wird beim Verlassen mit der Frage von David Wills konfrontiert: „Wieso konnten Sie diesem Verbrecher dienen?“

- What impression do you get of Wilhelm Furtwängler who appears here for the first time?
- Account for details and their functions in this scene (Emmi's first encounter with Furtwängler; the chair(s); the glass of water; silence at the moment when Furtwängler enters).

6. Das Hinkel-Archiv wird eingeblendet. Dort arbeiten Emmi und David. Rückblende: Furtwängler, Wills und Emmi bei einem Konzert im Freien. Schubert-Musik als Unter-malung. Es beginnt zu regnen, Schirme gehen auf. Dymshitz spricht Furtwängler an: „Ich bin Ihr Fürsprecher gegen die Amis.“

Kameraschwenk: Offiziere amüsieren sich und tanzen zum Swing. Major Arnold er-scheint, beobachtet David und Emmi und setzt sich zu ihnen an den Tisch, wird dann aber von David daran gehindert, mit Emmi zu tanzen – mit dem Hinweis darauf, dass sie zu ihrer Mutter müsse. Arnold bleibt allein zurück. Wills bringt Emmi nach Hause – Ende dieser Nebenhandlung.

- What is the effect of the camera travelling between the Hinkel archives and other places?
- Comment on the subplot with David, Emmi and Major Arnold. Is this merely a deviation from the problematization of the central issues?

7. Die folgende Szene spielt in einem Park am Wasser. Arnold liegt auf einer Bank. Da erscheint Helmuth Rode mit besagtem Taktstock, und Arnold möchte wissen, wie Furt-wängler vor Hitler den Taktstock geschwungen hat, um den Hitlergruß zu umgehen. Hel-muth gibt Arnold den Taktstock. Wir erfahren Einzelheiten zu Helmuths Biographie. Er gibt zu, in Österreich Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen zu sein. Arnold konfrontiert ihn mit seiner Mitgliedsnummer in der NSDAP und will eine Verfahrens-ab-sprache mit ihm erreichen. Daraufhin macht Helmuth eine weitere Kehrtwende. Er wird zu Arnolds Informanten. Beim Spaziergang zwischen den Bäumen erklärt er, dass Furt-wängler Antisemit war, dass er alles von Hitler bekommen habe und deshalb im Orches-ter verhasst war, dass er auch Hitler zum Geburtstag ein Telegramm geschickt habe. Und: Arnold möge den Maestro nach seinem Privatleben (nach seinen Frauen) und nach „Kara“ fragen. Dann wieder Kameraschwenk zum Hinkel-Archiv.

- Helmuth Rode – a turncoat. Weigh up the pros and cons of his changing politi-cal stance.

8. David Wills im Gespräch mit Dymshitz: „Die Briten wollen eine Verteidigung auf-bauen.“ Wills sucht Namen von Menschen, denen Furtwängler geholfen hat. Dymshitz im Gespräch mit Arnold – beim Dinner: Der russische Offizier setzt sich für Furtwäng-ler ein. Seine Gründe: Wieso sollte der Dirigent Deutschland verlassen? Er brauchte Kontakte. Als Arnold ihm vorhält, er spreche von Dingen, von denen er nichts verstehe, platzt es aus Dymshitz heraus: „Ihr Amerikaner wollt, dass alle so sind wie ihr.“ Und er weist darauf hin, dass sie (die Russen) Berlin befreit hätten, nicht die Amerikaner. Es folgt ein Einschub: Arnold sieht sich Propaganda-Filme an, in denen sich Ex-Nazis be-sonders verdächtig gemacht haben.

- How convincing are Dymshitz’s arguments in his discussion with Arnold?
- Does Dymshitz appear to be an indispensable figure or merely a foil for Ar-nold?

9. Weiterentwicklung der Nebenhandlung. Emmi kauft eine Schallplatte mit Musik von Bruckner auf dem Schwarzmarkt. Emmi und David kommen auf dem Fahrrad zurück. Sie

greift ihn als ehemaligen Emigranten an und hält ihm vor, dass er gar nicht wisse, was damals in Deutschland geschah. Furtwängler habe manchem Juden das Leben gerettet.

- Point out similarities and differences between Emmi Straube and David Wills.
- What do we get to know about Emmi's father and David's parents?

10. In diesem Teil des Films findet ein weiteres Gespräch zwischen Arnold und Furtwängler statt. Der Dirigent erläutert mit Hilfe von Notizen, welche Bedeutung er der Musik zur Bewahrung von Freiheit, Gerechtigkeit und Humanität zuschreibt. Arnold wiederholt ironisch Furtwänglers Worte und bezieht sich auf ein den Maestro belastendes Telegramm, das es allerdings – so David, der hier den Major Lügen straft – gar nicht gibt. Von einem Kritiker namens Van der Null, berichtet Arnold; der habe den jungen Karajan als Dirigenten in den Himmel gehoben. Der Major wird lauter und direkter und unterstellt Furtwängler, das Hauptmotiv für sein Verbleiben in Deutschland sei Missgunst gewesen: „der alternde Romeo war eifersüchtig auf den jungen Bock“. David Wills interveniert einige Male pro Furtwängler und gegen Arnold, der sich mehr und mehr in Wut steigert und schließlich den Dirigenten mit den Worten „Sie verstehen nichts“ aus dem Büro weist.

- Do you agree with Furtwängler's opinion that the beauty of Beethoven's music can attenuate the Nazi terror, that music was stronger in Nazi times than words?
- What does this scene reveal about Arnold's methods of interrogating Furtwängler?

11. David Wills, der Arnolds „Manieren“ kritisiert, wird von diesem nach draußen geschickt. Emmi will die Dienststelle verlassen, um sich eine andere Tätigkeit zu suchen. Ihre Begründung: „Major, ich wurde von der Gestapo so verhört, wie Sie Furtwängler soeben verhört haben.“ Arnold bittet sie zu warten und zeigt ihr Ausschnitte aus einem Dokumentarfilm über die im Konzentrationslager getöteten Menschen. Seine zentrale Frage: „Warum mussten die Juden gerettet werden, wenn niemand etwas gewusst hat?“ In einem nahtlosen Übergang hört man amerikanische Songs und sieht die Fahne mit den ‚Stars and Stripes‘.

Arnold stellt Wills zur Rede: „Auf welcher Seite stehen Sie?“ Er vermisst Davids Ekel und Empörung. Der aber hält ihm weiterhin Respektlosigkeit gegenüber Furtwängler vor. Wills sucht dann Emmi auf und bittet sie zu bleiben.

- Both David Wills and Emmi Straube distance themselves from Arnold's way of dealing with Furtwängler. Discuss their reasons for this.
- When Arnold criticises David for not being more upset about what was done to the Jews in Nazi times, Wills reacts by saying: “Yes, I am a Jew. But first of all I am a human being.” To what extent does this conflict help towards an understanding of *Taking Sides*?
- “Why was it necessary to rescue the Jews, if nobody knew what was happening?” Comment.

12. Das Verhör wird fortgesetzt. Der Major zitiert frühere Aussagen Furtwänglers über die Juden und kritisiert insbesondere die Sprache, in der sie formuliert wurden. Wills hält

abermals dagegen, wie sich der Dirigent für Juden eingesetzt hat. Die Tamara des Bühnenstücks tritt im Film nicht auf. Statt ihrer liest Emmi einige Briefe von Juden vor, denen Furtwängler geholfen hat. Eine Schallplatte mit dem Adagio aus Bruckners Siebter Sinfonie wird aufgelegt. Furtwängler weiß, dass das Adagio gespielt wurde, als Hitler sich umgebracht hat, und Arnold hält ihm vor, dass nicht Karajan, sondern er – Furtwängler – der Dirigent war: Als der Teufel starb, wollten die Nazis seinen Bandleader als Dirigenten des Trauermarsches haben.

- How does Arnold account for the fact that the Adagio from Bruckner's Seventh Symphony was recorded on the radio when Hitler had put an end to his life?
- What expectations of the ensuing part of the discussion between Arnold and Furtwängler may evolve from this?

13. Es folgt ein entscheidendes Rededuell. Zunächst spricht Furtwängler; er bleibt anfangs sehr ruhig, wird aber im weiteren Verlauf lauter, als er die Argumente zu seiner Rechtfertigung vorträgt. Arnold reagiert wild und wütend. Er verweist auf seine Erfahrungen, als er nach Kriegsende in das Konzentrationslager kam. Die gegensätzlichen Standpunkte prallen heftig aufeinander, und der weitere Verlauf des Rededuells gipfelt darin, dass Arnold den Taktstock zerbricht und sich in unflätigen Beschimpfungen ergeht. Emmi, deren Vater von Arnold immer wieder als Vorbild gepriesen wurde, muss gestehen, dass sich ihr Vater erst nach der Verschwörung gegen Hitler von den Nazis losgesagt habe. Furtwängler bricht schließlich zusammen und wird auf Arnolds Anordnung hinausgeschafft. Draußen bedankt er sich bei Emmi für ihre Freundlichkeit, während Arnold auf dem Balkon Atem holend „Der verdammte Hurensohn“ herausschreit. In einem abschließenden Telefonat teilt er seinem Auftraggeber mit, dass er „ihn [Furtwängler] belastet habe“. Furtwängler geht die Wendeltreppe hinunter, hält inne, schaut in die Kamera, geht weiter. Emmi und Wills schauen traurig hinter ihm her.

- What are the set of values by which Arnold and Furtwängler judge a human being?
- Do you think it is possible to separate art from politics, especially in totalitarian regimes?
- What kind of compromises are permissible or even recommendable?

14. Eine Stimme ertönt, die dokumentierend festhält: Man übergab Furtwängler den Zivilbehörden. Er setzte seine Laufbahn fort, durfte aber niemals mehr in den USA dirigieren. Karajan wurde sein Nachfolger.

Zum Schluss sieht man Originalaufnahmen des wirklichen Furtwängler, der sich neben Hakenkreuzfahnen vor dem applaudierenden Publikum verbeugt. Goebbels sitzt in der ersten Reihe.

- What do the documentary photographs in the film convey?
- How do past and present meet in Szabó's film *Taking Sides*?

2. *Taking Sides* als Beispiel filmischer Produktion

Neueren Lehrplänen für den Englischunterricht liegt ein sog. erweiterter Textbegriff zu Grunde. Als Texte gelten nicht mehr ausschließlich verschriftlichte, sondern alle medial unterschiedlich verarbeiteten Texte. Bildliche Darstellungen, Bildfolgen, Hörtexte und Filme sind aus unserer mediengeleiteten Gesellschaft und damit auch aus den Schulen nicht mehr wegzudenken. Die unterschiedlichen Texte verlangen unterschiedliche Rezeptionsweisen. Das gilt insbesondere für das Verstehen filmischer Präsentation, deren Mittel es in ihrer funktionalen Bedeutung zu erfassen gilt. *Taking Sides* ist ein besonders gut geeignetes Beispiel für die Verdeutlichung solcher Mittel.

An dieser Stelle sei zunächst auf einige grundsätzliche Gesichtspunkte für die Filmanalyse hingewiesen:

- Der Zuschauer erfasst einen Film oder ein Video als Abfolge von Bildern, die wechselnde Perspektiven des Geschehens verdeutlichen. Die filmische Realität ergibt sich aus der Synthese der Bilder und der durch sie vermittelten Standpunkte.
- Indem der Film nicht nur etwas zeigt, sondern auch auslöst und nicht zeigt, beteiligt es den Zuschauer an der Konstruktion der Bedeutung des Ganzen. Nicht der Zuschauer wählt aus der Fülle des zu zeigenden Materials aus, der Film selektiert für ihn und verlangt von ihm höchste Aufmerksamkeit.
- Kameraführung spielt für die Filmpräsentation die entscheidende Rolle. Die Kamera bringt dem Zuschauer das Geschehen näher und rückt es dann wieder weit weg. Bald zeigt sie alle Bestandteile einer Szene und Personen in voller Größe, bald darauf nur Szenenausschnitte und den Kopf einer Person oder nur deren Mimik. Durch Großeaufstellungen wird die ganzheitliche Erscheinung des Schauspielers reduziert, doch Mimik und Gestik werden dadurch eindringlicher: das Zucken der Mundwinkel, das verknipte Gesicht, die hochgezogene Augenbraue. Der Wechsel von *long shot* (Totale) und *close shot* (Nahaufnahme) liefert dem Zuschauer zum einen den Kontext und verschafft ihm zum anderen Potential zur Identifizierung mit der dargestellten Person.
- Bei der Filmproduktion spielt der Schauspieler vor der Kamera nur einzelne Szenen. Er entwickelt – anders als im Bühnenstück – die Figur, die er darstellt, nicht fortschreitend in demselben Raum mit dem Zuschauer. Was man von ihm wahrnimmt, beschränkt sich oft nur auf Teile seines Körpers. Seine Rolle wird vom Publikum nicht durch chronologischen Nachvollzug – wie bei der Aufführung im Theater –, sondern durch das Zusammenfügen dessen, was er an Mimik, Gestik, Körpersprache und Aussagen in einzelnen Parzellen wahrnimmt, verstanden.
- Knut Hickethier schreibt in seinem Buch *Film- und Fernsehanalyse* (Stuttgart, Weimar³ 2001):

Die Nähe zum Abgebildeten ist – dies ist die mediale Voraussetzung – nur mit der Maßgabe der Parzellierung, der Reduktion des Abgebildeten im Ausschnitt zu erhalten. Die ganzheitliche Sicht auf die Theaterbühne ist im Kino auf immer verloren. Doch dafür erhält der Zuschauer etwas anderes: eine wechselnde Ansicht des Menschen, ein ständiges Nahekommen und Fernwerden, das ihn in ein ganz neues Verhältnis zur Welt setzt. (60)

- Im Film hat die Kamera eine weitere Funktion: sie ist auch Dialogpartner des Schauspielers (man spricht vom *Direct-to-Camera Dialogue*), der in die Kamera spricht:

- to make general statements
 - to reflect on incidents in the past
 - to provide the audience with information
 - to release pent-up feelings
 - to make ironic comments
 - to articulate innermost desires
 - to address each individual speaker
- Rückblenden (*flashbacks*) helfen, gegenwärtiges Geschehen vor dem Hintergrund dessen besser zu verstehen, was sich früher oder kurz zuvor ereignet hat. Sie dienen auch dazu, Charaktere vorzustellen, die die im jeweiligen Filmabschnitt dargestellte Wirklichkeit mit beeinflusst haben.
 - Besonderes Augenmerk ist bei der Filmanalyse auf die Schnitt-Technik und deren Wirkung auf die Zuschauer wie auch auf die Integration von Bild, Dialog, Musik und Geräuschen zu richten.
 - *Taking Sides* or parts of it can provide a springboard for a teaching unit on film analysis. Specific aspects may be “point of view” or “camera angles.” Concentrate on scenes in which these aspects are particularly effective and write a brief commentary on your findings.
 - Select what you consider to be the central scenes from the film and arrange them in chronological order, thus ending up with a summarised version of the film. Name the criteria for your selection.
 - How do close-ups in the film mirror the changing emotions of the characters?
 - In which scenes is the film particularly successful in making the spectator oscillate constantly between getting very close to what is happening and looking at things from a distance?
 - Watch the flashbacks that show Furtwängler’s earlier activities and point out the impact that these flashbacks have on the spectator.
 - While watching the film write down a few quotes that seem to be important to you. Comment on them and briefly outline the context in which these quotes appear.
 - A scene of the film could be played without sound, and the students may be asked to write a dialogue to go along with it.
 - Print out two internet reviews of the film *Taking Sides* to be examined by two different groups of students. The different approaches to the film will finally be discussed in class.
 - Write a review of the film for your school magazine and compare it with someone else’s.

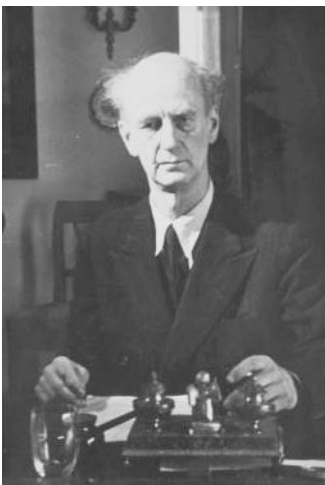
3. Der Film im Vergleich mit dem Bühnentext

Wird sowohl der Text eines Dramas als auch dessen Verfilmung im Englischunterricht behandelt, dann liegt es nahe, mit dem Bühnentext zu beginnen und erst nach der Interpretation und Diskussion des Textes den Film zu zeigen. Der umgekehrte Weg würde Schülern allzu leicht das Interesse an der Lektüre des Textes nehmen, da sie meinen, der

Film habe bereits alles Wissenswerte geliefert und durch Visualisierung unterstützt. Bei der vorherigen Beschäftigung mit dem Text hingegen wird dieser, einer Partitur ähnlich, gelesen – wohl wissend, dass er nicht Endprodukt eines kreativen Prozesses ist, sondern Durchgangsstation, ein Text *in statu nascendi*, der letztlich erst auf der Bühne so oder so „lebt“. Die Lektüre liefert Motivationspotential, insofern sich die Leser nach Möglichkeiten dramaturgischer Umsetzung fragen: Wie soll das Bühnenbild aussehen? Welche Requisiten werden gebraucht? Wie lässt sich Hintergrundwissen zum besseren Verstehen der dem Stück innewohnenden Problematik zuliefern? Welche Kostüme sollten die Akteure tragen? Was empfiehlt sich für die Beleuchtung? Mit anderen Worten: Die Aufgabe des *director* (Regisseur), des *stage designer*, des *costume designer* u. a. m. werden diskutiert, was zu unterschiedlichen Entwürfen für die Regie, zu verschiedenen dramaturgischen Konzepten seitens der Schülerinnen und Schüler führt. Dadurch wird die Erwartungshaltung im Hinblick auf eine professionelle Umsetzung gesteigert: Was hat der Regisseur des Films aus dem Text gemacht? Was ist im Film anders als in der Vorstellung erwartet? Wie kommen in der filmischen Präsentation die besonderen Möglichkeiten der Verfilmung zum Tragen? Wie und wo werden Aussagen des Textes unterstützt? Wo weicht der Film vom Bühnenscript ab? Wo ist etwas dazugekommen, sog. *offstage characters* zum Beispiel, die in der Bühnenfassung gar nicht zu finden sind, hier aber bestimmte Rollenfunktionen übernehmen; oder *catalysts* (Katalysatoren), die am Geschehen selbst nicht beteiligt sind, aber von außen lenkend und handlungsbestimmend einwirken? Die kontrastive Analyse eines für eine Theateraufführung geschriebenen Textes und der entsprechenden filmischen Präsentation kann gewinnbringende Einsichten in medial unterschiedliche Bearbeitungen eines szenischen Textes und deren Wirkungen auf die Rezipienten vermitteln.

Für die Besprechung von *Taking Sides* als Bühnenstück sei auf die in der Bibliographie aufgeführte Schulausgabe und das zugehörige Lehrerheft hingewiesen, die didaktische Anregungen, methodische Vorschläge und Arbeitshilfen enthalten.

Die folgenden *Prompts and Questions* wurden als Hilfen für eine Analyse und Diskussion des Films nach vorheriger Behandlung des Bühnentextes formuliert.



- In what way does the introductory scene of the film pave the way for the following interrogation?
- Collect photographs of post-war Berlin and compare them with the ones in the film.
- How do power failure, darkness, ruins, flashlights and military parades prepare the ground for what is to follow in the film?
- Comment on the outward appearance of Dr. Furtwängler in the film and compare this with a photograph of the very maestro.
- Discuss the roles in the film of Rudolf Otto Werner and the Russian officer Dymshitz, who do not appear in the stage play.
- List the different places of action in the film and find out how they are related to the interrogation in Major Arnold's office.

- Does the Major Arnold of the film live up to your expectations after reading the play script?
- Music, additional scenes and documentary material have been inserted into the film. Where and how do they provide background information, create an emotional mood or merely visualise what is written in the script of the stage play?
- Where in the film does a close-up of an actor's face help towards a better understanding of the respective character?
- Contrast Arnold's and Furtwängler's verbal duel towards the end of the film with the corresponding scene in the play script.
- Some critics claim that the dialogues in the film are partly simplistic and "paper-ry" and give the film away as a spring-off from a stage play. Do you feel the same way and, if so, illustrate your arguments by examples.
- Select one or two scenes from the film and the corresponding ones from the play and subdivide the class into two groups with the first group pointing out the advantages of filming this scene and the second group the advantages of staging the text.
- Watching the introductory scene of the film with the sound turned off may appear to be a suitable pre-watching activity, as the students will be confronted with the visualisation of details which cannot be provided on the stage. The students are then asked to think of the music and sound they would choose, if they were the director of the film. After that the same scene will be presented again, this time with the sound turned on, and subsequently discussed.
- Emmi Straube reads from the letters in which Jews point out their appreciation of Furtwängler's support in Hitler's times. Do you think that the character of Tamara who does the reading in the stage play is really dispensable?
- Compare the scenes with the baton (= Taktstock) in the text and the film.
- What impact does Furtwängler's final appearance in the film have on you? Does he linger in your mind more as a conductor or a sufferer?
- Look at the table in the *Anhang* and discuss and contrast the positions of the characters in the earlier and the later part of the play and the film respectively.

4. Einzelne Szenen aus dem Film

Falls aus Zeitmangel oder aus anderen Gründen nicht der gesamte Film im Unterricht eingesetzt werden kann, können einzelne Szenen in den Englischunterricht integriert werden, etwa da, wo bei der Besprechung des Bühnentextes eine Visualisierung (wie hier im Film) das Verstehen einer Szene erleichtert oder musikalische Einschübe aus der Filmversion die Atmosphäre einer Situation oder den Austausch von Argumenten stimmungsmäßig untermalen. Nahaufnahmen von Gesichtern, Menschenansammlungen in der Totalen oder Rückblenden im Film lassen Emotionen, Stimmungen oder Hintergründe von Dialogen vermuten. Die Präsentation einer Szene als Bestandteil eines visualisierten größeren Kontexts – unter Hinweis auf sich verändernde Landschaftsbilder und andere wechselnde Handlungsräume – löst den Zuschauer aus der punktuellen Betrachtung eines isolierten Handlungselements und schärft seinen Blick für Ursachen und Anlässe des Geschehens. Kameraschwenks auf Nebenfiguren lassen deren funktionale Bedeutung für die Beziehung oder den Konflikt zwischen den Hauptfiguren, um die sie arrangiert sind, in zusätzlichem Licht erscheinen.

Hierzu einige methodische Überlegungen.

- The film is shown in class. The students are asked to choose scenes they would like to discuss in detail or on which they have got questions. In the following discussion they are required to give reasons for their choice of scenes.
- A small group of students watches the film at home and then sums it up in class for the other students. The discussion will show which scenes the students want to have a closer look at and should thus be discussed.
- The students are given a short passage of the verbal duel between Arnold and Furtwängler from the play script:

FURTWÄNGLER I have always tried – I have tried to analyze myself closely. You are right, Major. I am no better than anybody else. But I must always say what my instincts are. In staying here, I believed – I thought – I walked a tightrope between exile and the gallows. You seem to be blaming me for not having allowed myself to be hanged.

I tried to defend the intellectual life of my people against an evil ideology. I did not directly oppose the Party because, I told myself, this was not my job. I would have benefited no one by active resistance. But I never hid my opinions. As an artist I was determined that music, at least, would remain untouched, untainted. If I had taken any active part in politics I couldn't have remained here. Please understand me correctly: an artist cannot be entirely apolitical. He must have some political convictions because he is, after all, a human being. As a citizen, it is an artist's duty to express these convictions. But as a musician, I am more than a citizen. I am a citizen of this country in that eternal sense to which the genius of great music testifies. I know that a single performance of a great masterpiece was a stronger and more vital negation of the spirit of Buchenwald and Auschwitz than words. Human beings are free wherever Wagner and Beethoven are played. Music transported them to regions where the torturers and murderers could do them no harm.

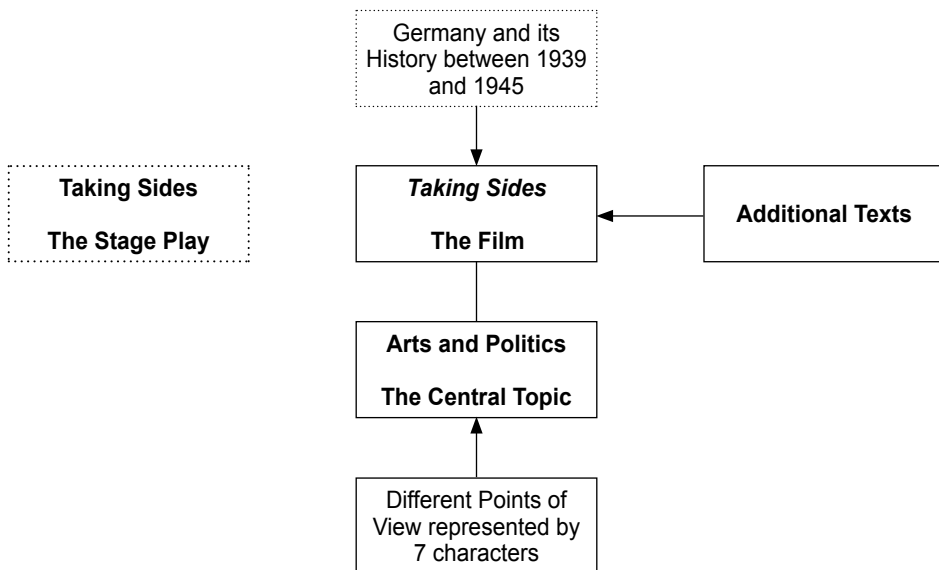
(ARNOLD grabs the baton from his desk, stands trembling before FURTWÄNGLER, and snaps it in half. Emmi puts her fingers in her ears.)

ARNOLD *(His rage erupting with quiet, terrifying menace)* Have you ever smelled burning flesh? I smelt it four miles away. Four miles away I smelt it. I smelt it now, I smelt it at night because I can't sleep any more with the stench of it in my nostrils. I'll smelt it for the rest of my life. Have you seen the crematoria and the gas ovens? Have you seen the mounds of rotting corpses being shovelled into gigantic craters by the men and women who murdered them? I saw these things with my own eyes. And I've seen it every night since, night after night, and I wake screaming seeing it. I know I won't sleep undisturbed ever again. You talk to me about culture and art and music? You putting that in the scales, Wilhelm? You setting culture and art and music against the millions put to death by your pals? The pals you could call to save a couple of Jews when thousands, millions of them, were being annihilated? Is that what you're putting in the scales? Yes, I blame you for not getting hanged, I blame you for your cowardice. You strutted and swaggered, king-pin in a shithouse. You talk to me of walking a tightrope between exile and the gallows, and I say to you, lies –

- Comment on Arnold's and Furtwängler's statements and discuss the pros and cons of their arguments. By comparison with the corresponding scene in the film try to find out what additional information and insights are provided through filmic presentation and which previous scenes pave the way for an understanding of the scene under discussion.
- One or two passages of the dialogue between Arnold and Furtwängler are presented as if they were taken from a radio play (audio only). Having listened to what the two characters say, the students may make suggestions for a film script of this particular scene: In what way can Furtwängler's and Arnold's different

points of view be underlined by their facial expressions, gestures, body language and the particular situational context in which they speak? How do your ideas compare with the presentation of the scene in the film?

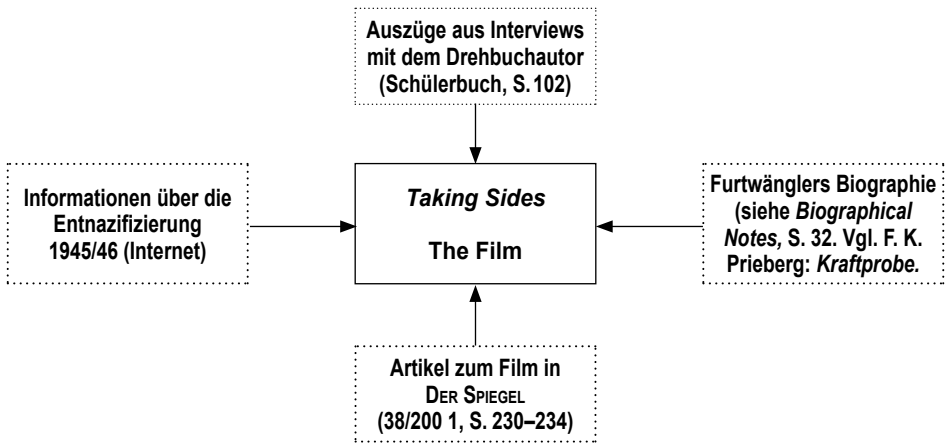
5. Der Film als Zentrum einer Unterrichtseinheit



István Szabó's Film bietet sich als Zentraltext von Unterrichtseinheiten an, in denen das eine oder andere der folgenden Themen behandelt wird:

- Die Suche nach den Schuldigen in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg
- Künstler unter Druck und Diktatur
- Kunst und Politik, Schuld und Verantwortung
- Der Kampf zwischen Idee und Wirklichkeit
- Es gibt nicht eine, es gibt viele Wahrheiten

In *pre-reading* und *while-reading activities* können verschiedenartige Zusatzmaterialien mit unterschiedlichen Funktionen Platz finden: Dokumente, die den historischen Hintergrund ausleuchten, Auszüge aus Interviews mit dem Autor des Bühnenstücks, biographische Notizen zu Furtwängler, Photographien, Auszüge aus Reden und Briefen.



Wird der Film zu Beginn der Unterrichtsreihe gezeigt, dann können nach ersten Reaktionen und einem *brainstorming* einige Überschriften von Rezensionen über verschiedene Aufführungen des Bühnenstücks die Diskussion über Furtwängler und die zentrale Problematik des Stücks einleiten.

- *Des Teufels Dirigent* (DER SPIEGEL)
- *Politik nach Noten* (SÜDDEUTSCHE ZEITUNG)
- *Die Unvollendete* (FRANKFURTER RUNDSCHAU)
- *Eine deutsche „Eroica“* (RHEINISCHE POST)
- *Es gibt nicht eine, es gibt viele Wahrheiten* (DER BUND)
- *Der Kampf zwischen Idee und Wirklichkeit* (TRIERISCHER VOLKSFREUND)
- *Ein naiver Star?* (BLICK, Luzern)
- *Furtwängler – ein Nazi?* (BERLINER ZEITUNG)
- *Der uneinsichtige Künstler* (TRIERISCHER VOLKSFREUND)
- *Bandleader des Führers* (DER SPIEGEL)
- *Fall Furtwängler: Mieser Mitläufer oder ein Genie?* (BERLINER KURIER)
- *Krimineller Bandleader* (BERLINER MORGENPOST)
- *Reine Kunst und politische Ideologie* (WESTDEUTSCHE ZEITUNG)
- *Wie hätten wir gehandelt?* (SOLOTHURNER ZEITUNG)
- *At a moral crossroads* (THE SUNDAY TIMES)
- *Conducting a thrilling debate on art and evil* (THE DAILY TELEGRAPH)
- *Music to Hitler's ears* (THE DAILY TELEGRAPH)

Persönliche Meinungen zu diesen plakativen Überschriften, individuelle Stellungnahmen, Argumente und Gegenargumente werden ausgetauscht. Dies kann besonders fruchtbar sein, wenn in einer offenen Diskussion nicht der Versuch unternommen wird, zu eindeutigen Schlussfolgerungen und definitiven Lösungen zu gelangen.

Some Prompts and Questions for Discussion

- Having seen the film write a brief review.
- What would be your headline for such a review?
- Give reasons why you agree or disagree with some of the headlines listed above.
- Which statements made in the film would you write down in order to point out what you consider to be most important in the play?
- If you were an actor/actress, which role would you like to play in the film *Taking Sides* – and why?
- Is it important that Major Arnold is an American?
- Design a poster for the film which attracts attention and gives some ideas as to what the play is about.
- Do you think that *Taking Sides* is just a documentary of what happened after World War II, or is it still relevant to people living in this day and age?

Topics for a general Discussion of the Film

1. Characters

- Wilhelm Furtwängler – “I walked a tightrope between exile and the gallows.”
- Major Steve Arnold – a fictitious character, a foil for Furtwängler
- Emmi Straube and David Wills – representatives of the younger generation
- Helmuth Rode – opportunist and turncoat
- Rudolf Otto Werner – an enthusiast of Furtwängler’s music
- Dymshitz – a jovial Russian officer, an admirer of Furtwängler

In this list, the characters appearing in the film are labelled. Do you think these labels are appropriate?

How do they change in the course of the film?

Write a brief essay about one of these characters.

2. Music

- Daniel Barenboim conducting Beethoven’s Fifth Symphony listening with his headphones to a recording of 1943
- Glenn Miller’s Swing
- Five musicians playing Schubert’s String Quartet
- Anton Bruckner’s Symphony No. 7 (Adagio)
- Beethoven’s Symphony No. 5

How do these different pieces of music influence the impact the film makes on its audience?

What additional insights do they provide into Furtwängler’s life and his work as a conductor?

3. Places of Action

- Major Arnold’s office in the ruins of post-war Berlin
- The concert hall and the officers’ mess
- A black-market and the remains of the Reichstag
- A concentration camp

- The Hinkel Archives
- And ...

Discuss the changes of places in the film as an additional means of providing information and creating atmosphere.

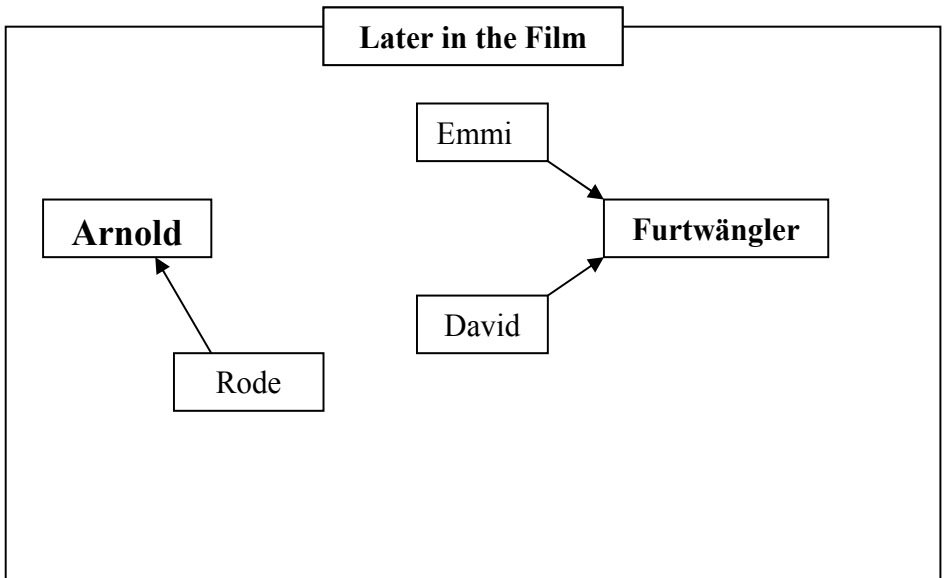
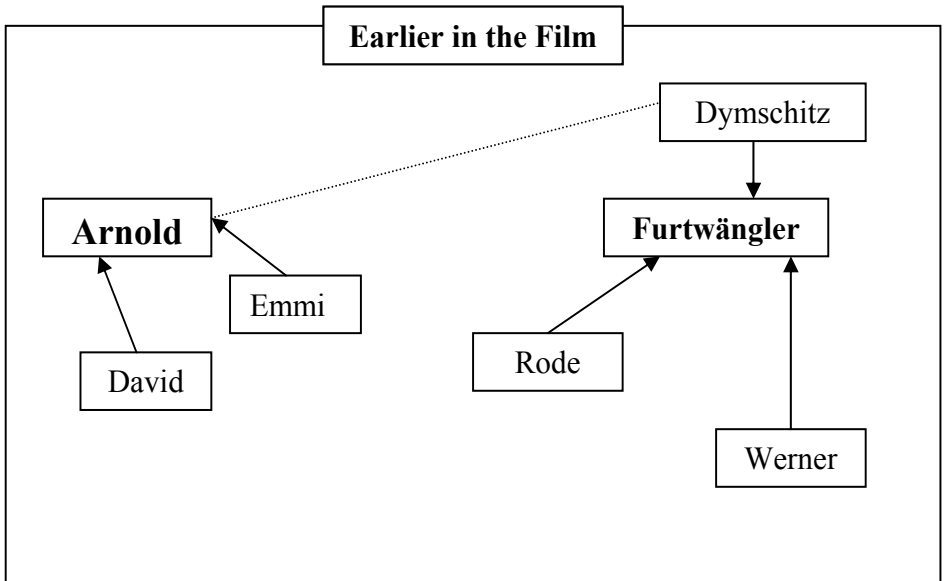
Further Prompts

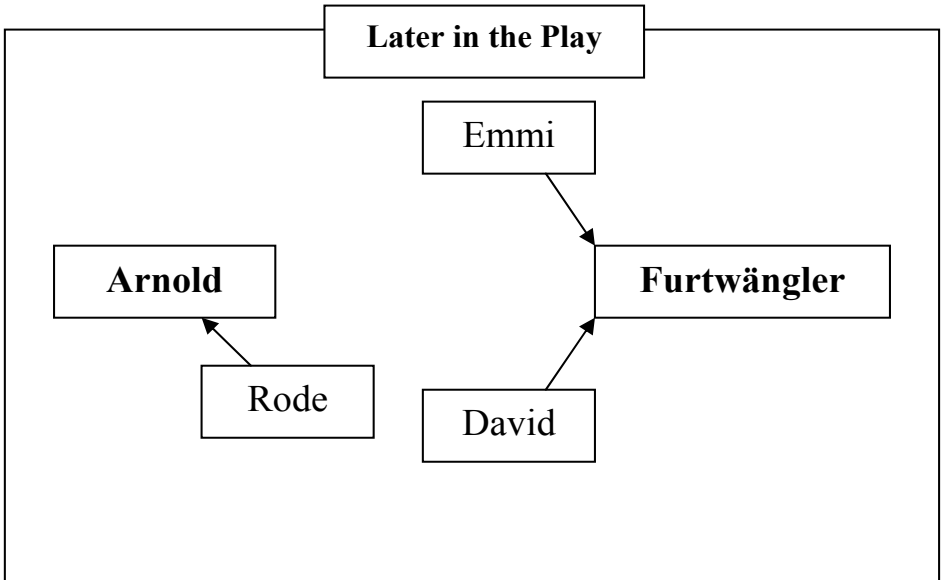
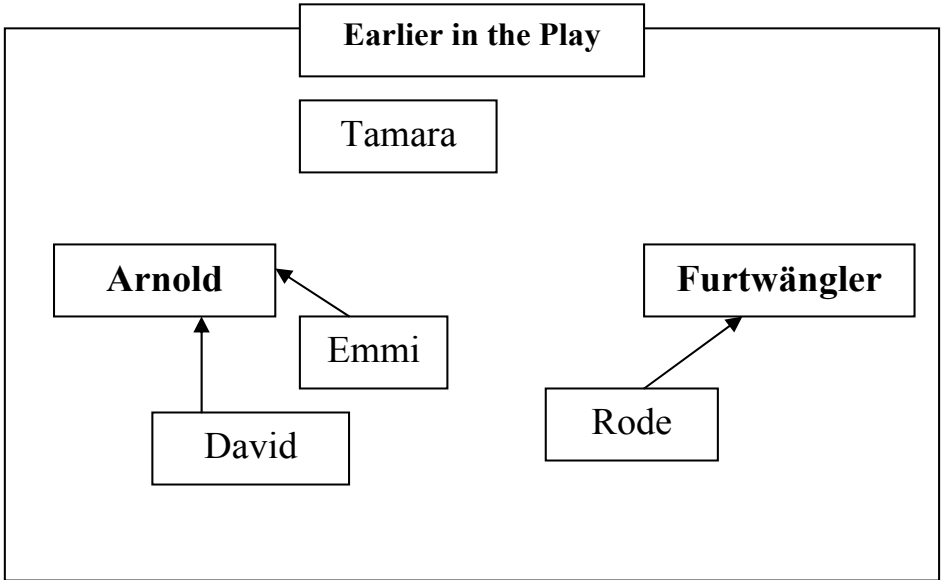
- *Taking Sides* is a film about
 - arts and politics
 - a fresh beginning in post-war Germany
 - resistance and compromise in totalitarian regimes
 - or... ?
- Comment on the English title of the film. *Der Fall Furtwängler* being its German translation, could you think of other renderings of the original English title in German?
- In *Taking Sides*, the stage play, the whole action takes place in Major Arnold's office. In the film the action oscillates between different places. Discuss the advantages and drawbacks of these two concepts.
- What, in your opinion, made Major Arnold deal with Furtwängler the way he did? Was he fulfilling his duty? Was he making an example of Furtwängler, or even trying to show that the Americans were serious about helping Germany to make a new start?
- There are scenes in the film in which Furtwängler's body language casts additional light on what he thinks and how he feels, e.g. when he is listening to Bruckner's Adagio or whenever Major Arnold elaborates on Karajan. Comment.

Für die Behandlung des Bühnenstücks finden sich in der Schulausgabe von *Taking Sides* und im zugehörigen *Teacher's Book* entsprechende Materialien, die teilweise auch bei der Kontextualisierung des Films mit berücksichtigt werden können. Spezifische Unterrichtshilfen für eine Auseinandersetzung mit *Taking Sides* als Film finden sich unter ***Taking Sides* als Beispiel filmischer Produktion** (S. 21).

(Albert-Reiner Glaap, Universitätsprofessor an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf, ist ein ausgewiesener Kenner moderner englischer und kanadischer Literatur und zeitgenössischer Dramen aus England, Kanada und Neuseeland und beschäftigt sich in Forschung, Lehre und einer Vielzahl von Publikationen mit der Vermittlung englischer Literatur auf Gymnasial- und Universitätsniveau. Mehr Informationen finden Sie bei: www.filmwerk.de)

Personenkonstellation (Kopiervorlage)





Wilhelm Furtwängler

Biographical Notes

- 1886 25th January: Wilhelm Furtwängler was born in Berlin.
- Since 1897 High school studies. Piano lessons and lessons in theory and composition.
- 1903–04 Composition of early Symphony in D major, first performed in Breslau.
- 1906 Conducts first orchestral concert in Munich.
- 1911–15 Chief Conductor of the Lübeck Symphony Orchestra (Orchester des Vereins der Musikfreunde).
- 1913 April: Conducts Beethoven IX for the first time.
- 1919 Conductor of the regular concerts of the *Tonkünstler-Orchester* in Vienna (until 1924).
- 1922 Conductor of the *Gewandhaus* Orchestra in Leipzig (until 1928).
- 1924 First appearances as guest conductor in London.
- 1925 January: First visit to America. Ten concerts in New York with the New York Philharmonic.
- 1929 May: Elected to the *Ordre Pour le Mérite*.
- 1932 Awarded the Goethe Medal.
- 1933 30th January: Hitler comes to power.
11th April: Open letter to Goebbels in defence of Jewish artists.
June: Appointed Chief Conductor of the Berlin State Opera.
July: Göring appoints him *Staatsrat*.
August: Confrontation with Hitler on the Obersalzberg.
- 1934 25th November: Publication of a newspaper article *Der Fall Hindemith* leads to his resignation from all official posts. Confiscation of his passport.
- 1935 March: Compromise reached with Goebbels; no official posts, but prepared to work as guest conductor in Germany.
- 1936–37 September-February: Takes sabbatical from conducting and concentrates on composition.
- 1938 January: Last tour of England before the war with *Berlin Philharmonic Orchestra* (BPO).
- 1942 June: Tour of Switzerland with BPO.
- 1943 May: Tour of Scandinavia with *Vienna Philharmonic Orchestra* (VPO).
- 1944 12th January: His last concert in the old Berlin *Philharmonie*.

- 1945 23rd January: Last concert (until 1947) with BPO in Berlin.
 28th January: Last concert (until 1947) with VPO in Vienna.
 7th February: Escapes to Switzerland.
 20th February: A concert in Zurich banned by local authorities owing to anti-German feelings.
- 1944–45 Composition of Symphony No. 2. First sketches of Symphony No. 3.
- 1946 December: Denazification proceedings in Berlin.
- 1947 January: Cleared of all charges by Allied tribunal*. Granted permanent residence in Switzerland. (* Achtung: F. wurde in Kategorie 4 eingestuft!)
- 25th May: First concert in Berlin with BPO since end of war.
- 1948 February/March: First post-war visit to England.
- 1948–49 Invited to Chicago but invitation revoked because of another campaign of hatred.
- 1952 July: Breakdown during rehearsals at Salzburg. Period of severe illness.
- 1953 January/February: Tours through Germany with BPO.
- 1954 12th March: Last appearance in London with Philharmonia Orchestra (Festival Hall).
 12th November: Seriously ill; transfer to clinic Ebersteinburg near Baden-Baden.
 30th November: Wilhelm Furtwängler dies.

(Excerpts from Furtwängler by Hans-Hubert Schönzler published by Duckworths, reprinted in the Minerva Studio Theatre programme, Chichester 1995.)

Brief Furtwängler an Goebbels vom 11. April 1933

Sehr geehrter Herr Reichsminister!

Angesichts meines langjährigen Wirkens in der deutschen Öffentlichkeit und meiner inneren Verbundenheit mit der deutschen Musik erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit auf Vorkommnisse innerhalb des Musiklebens zu lenken, die meiner Meinung nach nicht unbedingt mit der Wiederherstellung unserer nationalen Würde, die wir alle so dankbar und freudig begrüßen, verbunden sein müssen. Ich fühle mich hierbei durchaus als Künstler. Kunst und Künstler sind da zu verbinden, nicht zu trennen. Nur einen Trennungsstrich erkenne ich letzten Endes an: den zwischen guter und schlechter Kunst. Während nun aber der Trennungsstrich zwischen Juden und Nichtjuden, auch wo die staatspolitische Haltung der Betreffenden keinen Grund zum Klagen gibt, mit geradezu theoretisch unerbittlicher Schärfe gezogen wird, wird jener andere, auf die Dauer zu wichtige, ja entscheidende Trennungsstrich, der zwischen gut und schlecht, allzu sehr vernachlässigt.

Das heutige Musikleben, durch die Weltkrise, das Radio usw. ohnehin geschwächt, verträgt keine Experimente mehr. Man kann Musik nicht kontingentieren wie andere lebendige Dinge, wie Kartoffeln und Brot. Wenn in Konzerten nichts geboten wird, gehen die Leute eben nicht hinein. Darum ist die Frage der Qualität für die Musik nicht nur eine ideale, sondern schlechthin eine Lebensfrage. Wenn sich der Kampf gegen das Judentum in der Hauptsache gegen jene Künstler richtet, die – selbst wurzellos und destruktiv – durch Kitsch, trockenes Virtuositentum und dergleichen zu wirken suchen, so ist das nur in Ordnung. Der Kampf gegen sie und den sie verkörpernden Geist, der übrigens auch germanische Vertreter besitzt, kann nicht nachdrücklich und konsequent genug geführt werden. Wenn dieser Kampf sich aber auch gegen wirkliche Künstler richtet, ist das nicht im Interesse des Kulturlebens, schon weil Künstler, wo es auch sei, viel zu rar sind, als dass irgendein Land es sich leisten könne, ohne kulturelle Einbuße auf ihr Wirken zu verzichten.

Es muss daher ausgesprochen werden, dass Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt usw. auch in Zukunft in Deutschland mit ihrer Kunst zu Worte kommen müssen.

Deshalb noch einmal: Unser Kampf gelte dem wurzellosen, zersetzenden, verflachenden, destruktiven Geiste, nicht aber dem wirklichen Künstler, der in seiner Art immer, wie man seine Kunst auch einschätzen möge, ein Gestalter ist und als solcher aufbauend wirkt.

In diesem Sinne appelliere ich an Sie im Namen der deutschen Kunst, damit nicht Dinge geschehen, die vielleicht nicht mehr gutzumachen sind.

In vorzüglicher Hochachtung
Ihr sehr ergebener

Gez. Wilhelm Furtwängler

(**Vossische Zeitung**, 11. April 1933)

Retter der Kultur in Zeiten allgemeinen Verfalls?

Wilhelm Furtwängler im „Dritten Reich“

Von Herbert Haffner

Das mitteleuropäische Musikleben der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts ist – gerade was die Dirigenten betrifft – ungeheuer reich, qualitativ hochstehend und vielfältig. So gibt es zum Beispiel in Berlin mindestens drei wichtige Opernhäuser: die Staatsoper Unter den Linden, in der Erich Kleiber Generalmusikdirektor ist und mit deren Staatskapelle Richard Strauss Konzerte dirigiert, die Staatliche Oper Am Platz der Republik, die sogenannte ‚Kroll-Oper‘, die unter Otto Klemperer als progressivstes Opernhaus Ruhm erlangt, sowie die Städtische Oper Charlottenburg in der Bismarckstraße, die gemeinhin mit Bruno Walter identifiziert wird. Und schließlich ist Wilhelm Furtwängler Chef der Berliner Philharmoniker. Doch es arbeiten in diesen Tagen auch noch Clemens Krauss oder Hans Knappertsbusch, Karl Böhm, Fritz Busch, Eugen Jochum und viele andere in deutschen und österreichischen Konzertsälen und Opernhäusern.

Mit Beginn des „Dritten Reiches“ verändert sich die Situation schlagartig: Indem der schon existierende latente gesellschaftliche Antisemitismus jetzt in staatliche Normen mit einbezogen wird, werden Künstler nicht nur aus politischen Gründen diffamiert, entlassen oder vertrieben, sondern auch aus ‚rassischen‘. Jüdische Dirigenten – wie Bruno Walter oder Otto Klemperer – werden aus ihren Positionen gedrängt, müssen sich existentiell bedroht fühlen und verlassen Deutschland. Andere – wie Erich Kleiber oder Fritz Busch – sind zwar ‚Arier‘, sehen sich jedoch außer Stande, sich mit dem Regime einzulassen, das ihnen zutiefst zuwider ist. Daher gehen Dirigenten zu US-amerikanischen Sinfonieorchestern (wie Walter oder Klemperer), zur New Yorker Metropolitan Opera (wie George Szell oder Erich Leinsdorf) oder nach Südamerika, wo im Teatro Colón in Buenos Aires ein anderer Teil der deutschen Künstler überlebt, Kleiber oder Busch etwa.

Szabós Film *Taking Sides* könnte suggerieren, Furtwängler sei der einzige namhafte Dirigent, der in Hitler-Deutschland geblieben ist. Dem ist nicht so. Etliche seiner ‚arischen‘ Kollegen, die bereits internationalen Ruf haben, arrangieren sich mit dem Regime, gehen mit Hitler – meist ohne Parteimitglied zu werden – eine Art Arbeitsbündnis ein, Clemens Krauss etwa, Karl Böhm oder auch Hans Knappertsbusch.¹ – Eine Anzahl in der Regel älterer Musiker, wie die Pianistin Elly Ney oder ihr Kollege Wilhelm Backhaus, bleiben und glauben, sich durch Loyalität dem Regime gegenüber gegen Kollegen durchsetzen zu können. – Am altersmäßig anderen Ende steht ein dritter Personenkreis: höchst talentierte Musiker, die, da sie noch auf unteren Sprossen ihrer Karriereleiter stehen, mit dem Regime aus bloßen Laufbahngründen paktieren, wie etwa Herbert von Karajan, der gleich zweimal (in Österreich und Deutschland) in die NSDAP eintritt.

In keine dieser drei Gruppen passt Wilhelm Furtwängler. Die Nazis hofieren ihn nicht nur ob seiner internationalen Beliebtheit, die zur Aufwertung des Regimes im Ausland dienen kann. Wie Karajan mit seinen klangschönen, luxuroberflächigen Interpretationen in der bundesdeutschen Wirtschaftswunder-Zeit als Marktlücke den Wunsch des Publikums entdeckt, aus einer zerbombten Umwelt in eine heile Musikwelt entführt zu werden (und damit den Grundstein für sein Medienimperium legt), so entspricht Furtwängler – in der Oberflächlichkeit, wie man ihn damals gemeinhin sieht – den Erwartungen der „neuen Zeit“ der Nationalsozialisten nach Pathos, nach großer Geste, nach Heroismus, und sein Hauptrepertoire tut da noch das seine: Die riesigen Musikdramen Wagners, des antisemitischen Lieblingskomponisten des ‚Führers‘, die gewaltigen sinfonischen Dimensionen Bruckners, in dem sich die „Grundkräfte deutschen Musikschaffens“ (Goebbels) vereinen, von der Verehrung des Klassikers Beethoven, des Titans der Neunten Sinfonie, ganz zu schweigen.

Furtwängler arrangiert sich jedoch zunächst keineswegs mit dem Regime. Vielmehr legt er sich etwa durch einen Zeitungsartikel über Hindemith so mit ihm an, dass man ihn im Dezember 1934 zwingt, seine Ämter niederzulegen. Er ist auch kein ‚Nutznießler‘ des Hitler-Regimes – worin hätte ein Nutzen bestanden, den er nicht überall hätte haben können? Vielleicht, dass ihm das eine oder andere Amt, das ihm Ansehen oder Einfluss in einem ‚Weltreich‘ verschafft, schmeichelt, aber so gefragt, wie er weltweit ja ist, wäre keinesfalls nötig gewesen, sich mit viel Zivilcourage, die gewiss auch einem gesunden Selbstbewusstsein auf seinem Gebiet entspringt, mit Institutionen und Bonzen eines autoritären Staates herumzuschlagen. Furtwängler ist auch kein Nationalsozialist, wird nie Parteimitglied; die einfachen Welterklärungsmodelle dieser ‚Bewegung‘ sind ihm gewiss zu primitiv und erst recht die meisten ihrer politischen Repräsentanten. Die Emigranten und Exilanten im Ausland (wie auch der Steve Arnold des Films) sehen ihn zu undifferenziert – für sie ist er einer, 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. Jemand der – wie Furtwängler – preußischer Staatsrat Görings und Kultursenator Goebbels‘ wird oder Vizepräsident der Reichsmusikkammer, der in einer Kommission zur Neuregelung des Konzertwesens sitzt und beratender Bevollmächtigter für das gesamte Musikwesen der (nach 1938 ‚angeschlossenen‘) Stadt Wien wird, der eine Goebbels-Rede musikalisch umrahmt und unter Führer-Porträts dirigiert, kann nicht ernsthaft behaupten, sich der Politik fernzuhalten. Auch nicht jemand, der – und sei es am Vorabend – manche Nürnberger Parteitage mit den Meistersingern schmückt.

Doch warum bleibt Furtwängler, den man in aller Welt gerne engagieren würde und der auch entsprechende Angebote hat, wirklich? – Es sind nicht etwa materielle Vorteile, die ihn halten; in dieser Art Ansprüche ist er eher bescheiden und verdient im „Dritten Reich“ – ohne feste Bindung, ohne Pensionsabsicherung – weniger als vorher oder gar später. Nein, Furtwängler nimmt, wie Goebbels einmal helllichtig erkennt, „gern die Machtmittel des nationalsozialistischen Staates für sich in Anspruch, wenn sie ihm dienen können“.² Doch wozu muss diese Macht ihm dann dienen?

Weniger, um manche vor Verfolgung retten zu können (übrigens nicht nur Juden, durchaus auch Parteigenossen), wenngleich sie ihm dabei nützlich ist. Furtwängler ist – Sohn eines renommierten Archäologieprofessors – in einer im Geist des 19. Jahrhunderts national geprägten, kulturpessimistischen Umgebung groß geworden; kulturpessimistisch, weil sich der Wilhelminismus in seiner sozialen Zerrissenheit, in seinen politischen und

kulturellen Gegensätzen und seiner sich zu organisieren beginnenden Arbeiterbewegung einer „Welt von Feinden“ gegenüber sah, wie der Kaiser nicht müde wurde zu betonen. Und so ist Furtwängler, wie viele andere seiner Zeitgenossen aus Wissenschaft oder Philosophie, überzeugt, das Ende des Bildungsbürgertums, ja das Ende einer – seiner – Epoche mitzuerleben. Und so muss wenigstens die Sinnerfüllung durch die deutsche Kultur in die nachwilhelminische Zeit hinübergerettet werden, einer Kultur, die als den anderen weit überlegen verstanden wird. Furtwängler ist sich daher des Auftrags gewiss, die deutsche Musik retten zu müssen und zu können; dieser Aufgabe fühlt er sich um jeden Preis verpflichtet und verfolgt sie zielstrebig. Ja, er identifiziert sich mit der deutschen Musik schlechthin. Wenn der Papst als himmlischer Stellvertreter auf Erden arbeitet, dann Furtwängler als musikalischer Hoher Priester; er ist die deutsche Musik und glaubt, nur er wisse, wessen sie bedarf.

Er braucht Macht nicht, um pauschal ‚dem Volk‘ oder gar ‚dem Staat‘ zu dienen; er will sie einsetzen, um dem Geist, um der Kultur wieder Stärke zu verleihen, um künstlerische Ziele durchzusetzen, um einem auf das Normensystem des Kaiserreichs rekurrierenden Ideal von deutscher Musik, deutscher Kultur zu dienen, kurz: um dem „Zusammenbruch Deutschlands und der deutschen Kultur, dem ich nun seit 20 Jahren mit offenen Augen zusehe“³, wie er einmal schreibt, massiv begegnen zu können – gerade in „Zeiten des allgemeinen Verfalls früherer Zusammenhänge“.⁴ Zugleich ist er überzeugt, dass deutsche Musik nur ‚vor Ort‘ wirklich verstanden wird; und darum bleibt Furtwängler in Deutschland, darum nimmt er in Kauf, angegriffen zu werden; dies erlaubt ihm immer wieder, Vorwürfe – ohne Gewissensbisse – abzuschütteln.

Der Punkt allerdings, in dem er völlig irrt, ist seine Überzeugung, er könne im Totalitarismus Kultur, könne Musik und Politik voneinander trennen. Indem er sich der Machtmittel des nationalsozialistischen Staates bedient – und sei es aus welch honorigen Motiven heraus auch immer –, wird er ein Rädchen, ein Bestandteil dieses Systems selbst. Und indem ihm dessen Führung klar macht, ihn nach einer Emigration nie mehr nach Deutschland einreisen zu lassen, kann sie sicher sein, dass er nicht bereit ist, sein Selbstverständnis, seine Selbstachtung hinzugeben und daher von allen Auslandsgastspielen auch wieder zurückkehrt.

Damit verstrickt er 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. Nicht nur, weil er dort seine Aufgabe sieht, sondern weil er, bei seiner enormen Präsenz, seinem Fluidum, hier auch sein Publikum hat, das ihn auf Knien geradezu schwärmerisch verehrt und ihn als Identifikationsfigur einer geschändeten, vertriebenen, verwehenden Kultur braucht, an der es – genau wie er – um jeden Preis festhalten möchte.

So hat Furtwängler im „Dritten Reich“ eine zweite wichtige Funktion: Er ist nicht nur für das Regime ein interessantes propagandistisches Ausstellungsstück nach dem Ausland, er fungiert auch als ‚Führer‘ des „ewigen Deutschland“ der Guten, die sich zu einer Vergötterung Hitlers nicht entschließen können und wollen. Er ermöglicht eine sublimierte Form von Führerkult⁵, in dem Teile des Bürgertums das Bedürfnis zur Identifikation, zur Bewunderung und Anbetung von Größe anderweitig abreagieren können.

Man mag ihn sehen als einen, der sich aus Ehrgeiz selbst verrät, als grenzenlosen Egozentriker, der sich permanent um sich selbst (und damit um die Musik) dreht oder als Mensch mit eminentem kulturellen Verantwortungsbewusstsein: Furtwängler kann nicht einfach Deutschland im Stich lassen; er muss im Land agieren. So wird er in seinem

Durchhalten in Deutschland – das Ideal einer deutschen Musik stets vor Augen – tatsächlich ein Aktivposten der NS-Kulturpolitik und zahlt dafür den Preis, mit ihr verquickt zu werden. Und in diesem Geflecht von Staat, Politik, Ausland, Emigranten- und Exilantentum, Publikum und musikalischem wie persönlichem Anspruch reibt er sich auf. Seine Tragik ist, dass all sein Streben, all seine Verwicklungen, all sein Einsatz, all seine Gespräche und Kämpfe nichts nützen: Deutschland wird ruiniert, nicht nur in kultureller, in moralischer, sondern in jeder Hinsicht. Nach dem Krieg wird er sich einem Entnazifizierungsausschuss für Kunschtchaffende zu unterziehen haben und dort der „Kategorie 4“ zugeordnet, das heißt als „Mitläufer“ eingestuft. Ronald Harwoods Theaterstück hat deshalb in seiner deutschen Übersetzung den Titel „Furtwängler – Kategorie 4“ (wird nur mit ausdrücklicher Genehmigung als „Der Fall Furtwängler“ aufgeführt). Aurèle Nicolet, der als Flötist einst unter dem Dirigenten bei den Berliner Philharmonikern arbeitete, resümiert: „Furtwängler war nie ein Opportunist. Furtwängler war ein Utopist: Er hatte die Naivität, noch zu glauben, dass man durch die Musik eine bessere Menschheit bekommen kann – aber die Utopie braucht man, um zu existieren.“⁶

(Der Autor dieses Beitrags hat eine umfangreiche Furtwängler-Biografie verfasst:
Herbert Haffner: Furtwängler. Berlin: Parthas / arteEdition 2003.
Er besucht auch Universitäten und Schulen für Lesungen und Diskussionen.
Richten Sie diesbezügliche Fragen an: HaffPress@aol.com)

Anmerkungen

- 1 Ich verweise in diesem Zusammenhang v. a. auf das Buch von Michael H. Kater: Die missbrauchte Muße. Musiker im Dritten Reich. München 2000.
- 2 Joseph Goebbels: Tagebücher 1924–1945. München/Zürich 1992. Bd. 6.2, S. 458.
- 3 Wilhelm Furtwängler: Briefe, hg. v. Frank Thiess. Wiesbaden ³1965, S. 148.
- 4 Ebd., S. 113.
- 5 Vgl. hierzu Hans-Klaus Jungheinrich: Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten. Frankfurt 1986, besonders S. 38 f. und S. 185 ff.
- 6 Aurèle Nicolet mündlich zum Vf. am 17.1.2001.

Für dieses Thema nützliche Literatur

- Bachmann, Robert C.: Karajan. Anmerkungen zu einer Karriere. Düsseldorf/Wien³1984.
- Bachof, Otto: Die „Entnazifizierung“. In: Andreas Flitner (Hg.): Deutsches Geistesleben und Nationalsozialismus. Tübingen 1965.
- Burghauer, Hugo: Philharmonische Begegnungen. Erinnerungen eines Wiener Philharmonikers. Zürich/Freiburg 1979.
- Busch, Grete: Fritz Busch. Dirigent. Frankfurt 1970.
- Dahm, Volker: Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die „Berufsgemeinschaft“ als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 1/1986, 53 ff.
- Emessen, Theodor Richard (Hg.): Aus Görings Schreibtisch. Ein Dokumentenfund. Berlin 1947.
- Fethauer, Sophie: Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im ‚Dritten Reich‘. Hamburg 2000. [= Musik im ‚Dritten Reich‘ und im Exil Bd.9]
- Furtwängler, Elisabeth: Über Wilhelm Furtwängler. Wiesbaden 1979.
- Furtwängler, Wilhelm: Vermächtnis. Nachgelassene Schriften. Wiesbaden 1956.
- ders.: Briefe. Hg. v. Frank Thiess. Wiesbaden³1965.
- ders.: Aufzeichnungen. 1924–1954. Hg. v. Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner. Wiesbaden 1980.
- Geissmar, Berta: Musik im Schatten der Politik. Zürich 1985.
- Haffner, Herbert: Furtwängler. Berlin (2003).
- Hassell, Ulrich von: Vom anderen Deutschland. Aus den nachgelassenen Tagebüchern 1938–1944. Wien (1948).
- Heister, Hans-Werner, Klein, Hans-Günther (Hg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland. Frankfurt/M. 1984.
- Hürlimann, Martin (Hg.): Wilhelm Furtwängler im Urteil seiner Zeit. Zürich/Freiburg 1955.
- Ihlert, Heinz: Die Reichsmusikkammer. Ziele, Leistungen und Organisation. Berlin²1935. (= Schriften der Deutschen Hochschule für Politik H. 7)
- Kater, Michael H.: Die mißbrauchte Muße. Musiker im Dritten Reich. München 2000.
- Kohn, Hans: Wege und Irrwege. Vom Geist des deutschen Bürgertums. Düsseldorf 1962.
- Krowow, Christian Graf von: Hitler und seine Deutschen. München 2001.
- Lehmann, Lutz: Die Entnazifizierung. Revolution auf dem Papier. TV-Sendung des NDR 1971.
- Matzner, Joachim: Furtwängler. Analyse, Dokument, Protokoll. Hg. v. Stefan Jaeger. Gräfelfing 1986.
- Muck, Peter: Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. 3 Bde. Tutzing 1982.
- Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat. Frankfurt 1982.
- ders.: Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich. Wiesbaden 1986.
- Rathkolb, Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien 1991.
- Reiss, Karin et al.: Hakenkreuz und Götterfunken. Der Dirigent Wilhelm Furtwängler. Fernsehendung des Senders Freies Berlin 2001.

- Riess, Curt: Furtwängler. Musik und Politik. Bern 1953.
- Schivelbusch, Wolfgang: Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945–1948. München 1995.
- Seehaus, Lothar: Wilhelm Furtwängler – ein Künstler zwischen den Mahlsteinen der Politik. Fernsehsendung des Zweiten Deutschen Fernsehens 1979.
- Stargardt-Wolff, Edith: Wegbereiter großer Musiker. Berlin/Wiesbaden 1954.
- Splitt, Gerhard: Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft. Pfaffenweiler 1987.
- Strasser, Otto: Und dafür wird man noch bezahlt. Mein Leben mit den Wiener Philharmonikern. München 1978.
- Vollnhals, Clemens (Hg.): Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1941–1949. München 1991.
- Wagner, Friedelind: Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners. Köln 1994.
- Walter, Michael: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945. Stuttgart/Weimar 1995.
- Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt/Berlin 1989. [= Kultur im Dritten Reich, Bd. 5]

Kopienverleih: Kirchliche und öffentliche AV-Medienstellen

Kopienverkauf für nichtgewerblichen Einsatz durch:
Katholisches Filmwerk GmbH

Postfach 11 11 52 · 60046 Frankfurt
Ludwigstraße 33 · 60327 Frankfurt

Telefon: (0 69) 97 14 36-0 · Telefax: (0 69) 97 14 36-13
Internet: www.filmwerk.de · E-Mail: info@filmwerk.de

Herausgegeben vom Programmbereich AV-Medien
Katholisches Filmwerk GmbH, Frankfurt/M.