



Vor der Morgenröte

Kinostart: 02.06.2016

„Vor der Morgenröte“, inszeniert als Stationendrama, behandelt die letzten Lebensjahre des Schriftstellers Stefan Zweig, die er im Exil in den USA und in Brasilien verbrachte.

Maria Schraders filmische Biografie „Vor der Morgenröte“ behandelt die letzten Lebensjahre Stefan Zweigs im Exil in den USA und in Brasilien. Obwohl Zweig im Ausland hofiert wird, verzweifelt der weltberühmte Autor an seiner Hilflosigkeit angesichts der Machtergreifung der Nationalsozialisten. In sechs Stationen nähert sich der Film dem Leben Zweigs an. In den zwei Interviews erklärt der Kameramann Wolfgang Thaler seine dokumentarische Arbeitsweise im

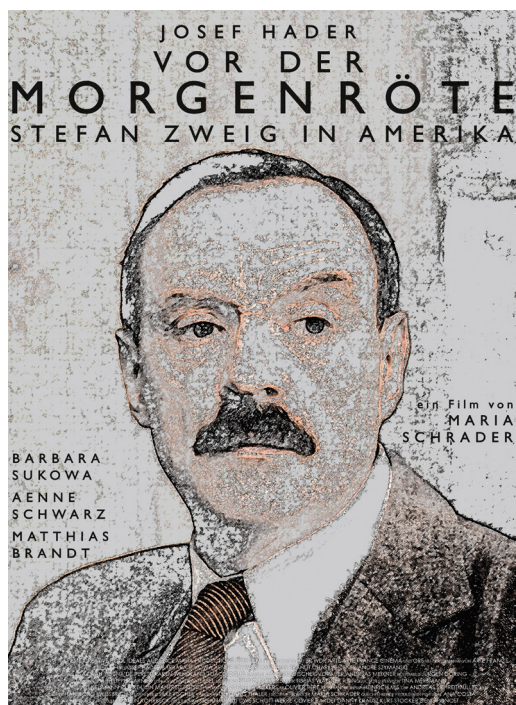
Spielfilm, während Regisseurin Maria Schrader erzählt, was sie an der Lebensgeschichte Zweigs besonders interessiert hat. Der erste Hintergrundartikel stellt die Situation deutschsprachiger Exilautorinnen und -autoren während der NS-Zeit dar, im zweiten werden verschiedene Erzählstrategien aktueller Biopics untersucht. Zusätzlich bietet die Ausgabe thematische Unterrichtsvorschläge und Aufgabenblätter zum Film.

INHALT

| | |
|-------------------------------|---|
| Filmbesprechung | „Vor der Morgenröte“ |
| Interview | „Ein Kameramann oder eine Kamerafrau muss über gute Menschenkenntnis verfügen.“ |
| Interview | „An Stefan Zweig zeigte sich die Problematik des Exils besonders deutlich.“ |
| Hintergrund | Deutschsprachige Exilliteratur in den 1930er-Jahren |
| Hintergrund | Bigger than life – Erzählstrategien im Biopic |
| Anregungen für den Unterricht | Unterrichtsvorschläge für die Fächer Deutsch, Psychologie, Ethik, Religion, Sozialkunde/ Gemeinschaftskunde, Politik, Geschichte, Geografie ab Klasse 10 |
| Arbeitsblätter | Fünf themenbezogene Aufgaben zur Arbeit mit dem Film „Vor der Morgenröte“. |

FILMBESPRECHUNG

Vor der Morgenröte



Deutschland, Frankreich, Österreich 2016

Biografie, Drama

Kinostart: 02.06.2016

Verleih: X Verleih AG

Regie: Maria Schrader

Drehbuch: Maria Schrader, Jan Schomburg

Mitwirkende: Josef Hader, Aenne Schwarz, Barbara Sukowa, Charly Hübner, Matthias Brandt, André Szymanski u.a.

Kamera: Wolfgang Thaler

Laufzeit: 106 min, deutsche Originalfassung, teilweise Untertitel

Format: Cinemascope, Digital, Farbe

FSK: Ohne Altersbeschränkung

Altersempfehlung: ab 15 J.

Klassenstufen: ab 10. Klasse

Themen: Biografie, (Deutsche) Geschichte, Nationalsozialismus, Lateinamerika, Krieg/Kriegsfolgen, Exil, Flüchtlinge, Heimat, Entfremdung, Lebenskrise(n), Verantwortung, Kunst, Europa, Tod/Sterben, Filmsprache

Unterrichtsfächer: Deutsch, Geschichte, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Politik, Ethik, Psychologie, Kunst, Philosophie

Südamerika, Sommer 1936. Ob beim Staatsempfang in Rio de Janeiro oder beim PEN-Kongress in Buenos Aires: Stefan Zweig wird gefeiert wie ein Weltstar. Das internationale Publikum liebt seine Bücher, seine Anwesenheit ehrt alle Beteiligten. Der österreichische Schriftsteller gibt die Komplimente zurück: In dieser Zeit von Kriegsgefahr und fanatischer Verblendung erscheine ihm das bunte Völkergemisch Brasiliens wie ein Blick in die Zukunft. Doch zu einer eindeutigen Verurteilung des nationalsozialistischen Deutschlands kann er sich nicht durchringen: Seine Sprache scheue die Verdammung eines Volkes, selbst jenes, das seine Bücher verbietet und ihn ins Exil trieb. Der Intellektuelle, so sieht er seine Rolle, spreche durch sein Werk. Freunde, Kollegen und Journalisten sind entsetzt. Vom damals meistgelesenen deutschsprachigen Schriftsteller wird eine klare Anklage der Nazi-Barbarei geradezu erwartet. Missverstanden und verletzt setzt er seine Reise fort. Zweig und seine zweite Frau Lotte sind heimatlos. Und die Liste der Länder, die Juden aufnehmen, wird immer kleiner.

Letzte Stationen eines Lebens

„Vor der Morgenröte“ behandelt die letzten Jahre des Schriftstellers als Stationendrama. 1934 verließ Zweig angesichts des erstarkenden Nationalsozialismus Österreich. Seiner Heimat und seiner Sprache beraubt, führte ihn die Flucht erst nach London und ab 1940 endgültig aus Europa heraus. Nach Zwischenstationen in New York, Rio und Buenos Aires endete sie im brasilianischen Petrópolis, wo sich Stefan und Lotte Zweig in der Nacht zum 23. Februar 1942 das Leben nahmen. Ohne Kausalitäten herzustellen, macht der Film das Leiden am Exil zum Zentrum der Erzählung. Die Beschränkung auf einen markanten Zeitraum hat sich in neueren Biopics als probates Mittel erwiesen, den Nuancen eines menschlichen Lebens breiteren Raum zu verschaffen. So werden Zweigs einnehmende Persönlichkeit und Weltgewandtheit – er spricht mehrere Sprachen fließend – in den ersten Szenen geschickt etabliert, um anschließend seine innere Verzweiflung zu veranschaulichen. Ersteres geschieht vor allem durch den Dialog, Letzteres durch eine gekonnt zwischen formaler Strenge und Naturalismus pendelnden Bildsprache.

FILMBESPRECHUNG



Das Drama von Flucht und Exil

Zweigs Stimmungsschwankungen offenbaren sich vor allem in New York. Hier ist nicht mehr Lotte, sondern seine erste Frau Friderike seine Gesprächspartnerin. Die ehemaligen Eheleute verstehen sich gut, doch über ein schwieriges Thema entsteht Streit: Zweig sieht sich überfordert von den Bittgesuchen von Freunden und Kollegen, die sich von ihm Fürsprache bei Visumsanträgen erhoffen. Die Situation sei unerträglich, „weil momentan ein halber Kontinent auf einen anderen flüchten möchte, wenn er nur könnte“. Dass er selbst von der Gastfreundschaft anderer profitiert, verstärkt nur seinen Schmerz – eine bis heute aktuelle Fluchterfahrung. Die heikle Konversation, in der sich die Sorge um die Daheimgebliebenen mit eigenen Schuldgefühlen und Ohnmacht mischt, wird zum Teil in starren Einstellungen wiedergegeben, mit der bedrückenden Anmutung eines Kammerstücks. Als jedoch Besuch erscheint – unter anderem schauen Friderikes Töchter aus erster Ehe vorbei – löst sich die Kamera aus ihrer Erstarrung und fängt das Geschehen in lebendigen Bildern ein. Nicht immer haben Zweigs Stimmungen einen solch konkreten Bezug zum Gezeigten. Sie überfallen ihn unvermittelt, sind Ausdruck seiner Sensibilität, die sich einfachen Erklärmustern verweigert und bis zum Schluss ihr Geheimnis wahrt.

Tragikomisch: ein Weltbürger in der Provinz

Die Besetzung mit dem bekannten österreichischen Kabarettisten Josef Hader erweist sich auch in dieser Hinsicht als Glücksfall. In einer humorvollen Szene wird das Ehepaar Zweig von einem brasilianischen Provinzbürgermeister empfangen. Der verschwitzte Würdenträger lobt in ungelassenen Worten das Glück des Exils, das den berühmten Mann hierher verschlug. Eine herbeigerufene Blaskapelle intoniert dazu eine schaurige Version des Donauwalzers, die der gebürtige Wiener mit stoischer Miene erträgt, bis sie ihm schließlich doch eine Träne entlockt. Tatsächlich

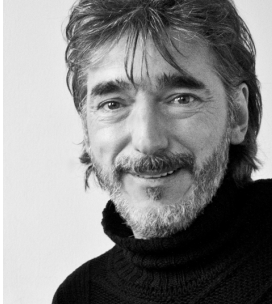
könnte er dieses Leben, immerhin in Sicherheit, genießen. Und so bezeichnet er auch noch einmal, pflichtschuldig, Brasilien als das Land von morgen. Er schreibt in dieser Zeit sein Brasilienbuch, das von einheimischen Kritikern wegen seiner allzu unkritischen Darstellung verrissen wird. Doch obwohl er sich im „Paradies“ wähnt, sieht Zweig innerlich keine Zukunft. Er ist ein Mann der – so der Titel seiner posthum erschienenen Biografie – „Welt von gestern“. Schon viel früher, mit dem Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn, ist diese Welt verloren gegangen. Der andauernde Krieg und seine eigene Vertreibung aus der Heimat haben jede Hoffnung auf eine bessere Zukunft zunichte gemacht.

Sensible Bilder aus respektvoller Distanz

In der Hitze der Tropen bleibt der brillante Denker und glühende Menschenfreund, nicht nur äußerlich, ein Fremder. Die feinfühligere Regie von Maria Schrader und Wolfgang Thalers bemerkenswerte Kameraarbeit finden sensible Bilder für diese Fremdheit und wahren auch im tragischen Fluchtpunkt der Erzählung respektvolle Distanz: Der Doppelselbstmord – Lottes Motive bilden eine traurige Leerstelle des Films – wird nur im Spiegelbild sichtbar, das die statische Schlusseinstellung in einen Split Screen verwandelt. Dass sich die Seele eines Menschen nicht restlos ergründen lässt, war ein zentrales Motiv des Novellisten Stefan Zweig. Mit seiner elliptischen Erzählstruktur und einer ausgesucht bildhaften Sprache, die das allzu Eindeutige scheut und die Wahrheit des Lebens in der Kunst findet, wird der Film ihm gerecht.

*Autor: Philipp Bühler, freier Filmjournalist und Redakteur,
01.06.2016*

INTERVIEW

**WOLFGANG THALER**

Wolfgang Thaler arbeitet seit 1988 als Dokumentarfilmer und freiberuflicher Kameramann. Bekannt geworden ist er durch seine mehrmalige Zusammenarbeit mit den österreichischen Regisseuren Michael Glawogger und Ulrich Seidl, deren Filme er durch seine dokumentarische Arbeitsweise nachhaltig prägte. 2005 realisierte er den Dokumentarfilm „Ameisen – Die heimliche Weltmacht“. Auf der Grazer Diagonale wurde Thaler 2006 für „Workingman's Death“ mit dem Preis für die beste Kameraarbeit und 2009 mit dem Marburger Kamerapreis ausgezeichnet. Nebenbei doziert er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

„Ein Kameramann oder eine Kamerafrau muss über gute Menschenkenntnis verfügen.“

Im Interview spricht Kameramann Wolfgang Thaler über das visuelle Konzept des Films „Vor der Morgenröte“ und erklärt die unterschiedlichen Arbeitsweisen beim Dokumentar- und Spielfilm.

Herr Thaler, nach preisgekrönten Arbeiten im Dokumentarfilmbereich übernehmen Sie im biografischen Drama „Vor der Morgenröte“ die Kameraarbeit in einem Spielfilm. Welche Absprachen gab es im Vorfeld des Drehs mit der Regisseurin?

Maria Schrader wollte für ihren Film eine – ich nenne es mal – authentische Erzählweise. Das bedeutet, dass man auf alles Künstliche, Überhöhte in den Bildern verzichtet. Die Kamera soll nah am Geschehen bleiben, ohne sich zu verselbstständigen.

Sie sind bekannt geworden für Ihre Filme mit Ulrich Seidl und Michael Glawogger, die sich zwischen dokumentarischen Formen und dem Spielfilm bewegen. Bestehen für Sie als Kameramann wesentliche Unterschiede zwischen der Arbeit an einem Dokumentar- oder wie im aktuellen Fall einem Spielfilm?

Beim Dokumentarfilm bin ich mit der Kamera dem realen Leben ausgeliefert. Ich kann in keinen Handlungsablauf eingreifen, sondern muss mich der Realität stellen, mich ihr anpassen und darin meine Bilder finden. Beim Spielfilm hingegen kann ich die Bilder nach meinen Wünschen gestalten und herstellen. Das betrifft Schauplatz, Darsteller, Timing, Rhythmus und Lichtstimmung. Beim Dreh eines Dokumentarfilms arrangiert man sich also mit den Begebenheiten. Und diese Flexibilität möchte ich mir auch beim Dreh eines Spielfilms bewahren.

Können Sie am Beispiel der Empfangsszene im brasilianischen Dorf kurz erklären, wie Sie sich diese Flexibilität in ihrer Arbeit zunutze machen?

Wir haben diese Szene mehrmals komplett durchgespielt und uns bei jedem Durchlauf mit der Kamera auf eine andere Figur konzentriert. Würde man so eine komplexe und lange Szene Schnitt für Schnitt drehen, ginge die Dynamik und der Rhythmus im Zusammenspiel verloren. Der dokumentarische Ansatz ist also ein filmisches Mittel um Lebendigkeit herzustellen.

Über welche Fähigkeit muss ein guter Kameramann verfügen?

INTERVIEW

Ein Kameramann oder eine Kamerafrau braucht zunächst ein Gefühl für Bilder und für die Kadrierung, also Ausschnitte aus dem Leben. Man muss die Welt beobachten und aufgrund dieser Beobachtung eine Auswahl treffen. Zu entscheiden, was nicht im Bild zu sehen ist, ist oftmals wichtiger als zu entscheiden, was am Ende im Film zu sehen sein soll. Ein guter Kameramann und eine gute Kamerafrau besitzen das richtige Gespür für den Augenblick. Ich muss, wenn ich durch den Sucher der Kamera blicke, die Körpersprache der Darsteller/-innen lesen. Und ich muss auf ihren nächsten Schritt vorbereitet sein. Man sollte also über eine gute Menschenkenntnis und Beobachtungsgabe verfügen.

Es gibt einige subtile Nahaufnahmen von Josef Harder in der Rolle Stefan Zweigs. Wie zeigt man mit der Kamera die Gefühlswelt eines Menschen?

Das ist vielleicht die größte Herausforderung. Die Person hinter der Kamera muss eine Beziehung zu den Schauspielern aufbauen und ihr Vertrauen gewinnen. Nur so gelingt es, dass sie ihr Innerstes vor der Kamera preisgeben und starke Emotionen erzeugen. Ich muss mich mit der Kamera unsichtbar machen, muss mich zurückziehen, darf den Schauspieler in seinem Spiel nicht stören. Dieser Aspekt meiner Arbeit kostet mich oft mehr Kraft als die Dreharbeiten selbst.

Prolog und Epilog von „Vor der Morgenröte“ bestehen aus langen, statischen Einstellungen. Was steckt hinter diesem visuellen Konzept?

Die erste Einstellung des Filmes soll die Zuschauenden auf den Rhythmus und die Filmsprache einstimmen. Der Film ist relativ langsam geschnitten, obwohl in den Szenen selbst viel passiert. Als Maria Schrader mir von dieser Idee erzählte, war mein erster Gedanke, dass acht Minuten ohne Schnitt dieser Szene die Spannung nehmen. Doch je mehr ich über dieses Bild nachdachte, desto faszinierter war ich von der Vorstellung, solch eine Einstellung visuell zu gestalten. Sie muss einerseits von den Schauspielern mit Leben gefüllt werden, aber auch in einer Weise optisch gestaltet sein, dass die Zuschauenden nicht anfangen, sich zu langweilen.

Wie haben Sie diese Herausforderung gelöst?

Meine Arbeitsweise ist oft intuitiv. Wichtig ist der Drehort. Für die Anfangsszene in Rio war eine gute Location schnell gefunden. Das war relativ einfach. Für die Schlusszene des Films mussten wir hingegen eine originale Location umbauen. Da der inhaltlich wichtigste Teil des Bildes nur über einen Spiegel zu sehen ist, mussten wir eine Wand versetzen um die Spiegelung in zwei Räumen möglich zu machen. Natürlich haben wir auch filmische Gestaltungsmöglichkeiten, durch die Kadrange, Brennweite und Perspektive etwa. Prolog und Epilog habe ich mit einem Weitwinkelobjektiv gefilmt, weil die Räume für sich wirken sollten. Dadurch, dass das Bild über eine hohe

INTERVIEW

Tiefenschärfe verfügt, agieren die Darstellenden mit dem Raum. Wenn Sie genau hinsehen, werden sie feststellen, dass es in beiden Szenen eine ganz sanfte minutenlange Kamerafahrt gibt. Maria Schrader fand, dass für die Einstellungen am Ende die Kamera eine körperliche Nähe zu den Darstellern benötigt. Auf diese Weise unterstützt die Kamera die Intensität des Schauspiels, ohne sich selbst in den Vordergrund zu drängen.

Welche Rollen spielen die Farben bei der Bildgestaltung?

Prinzipiell entsteht das Konzept der Farb- und Lichtgestaltung schon in der Vorbereitung zu den Dreharbeiten in Zusammenarbeit mit Regie, Filmarchitekten und Kamera. Von vornherein war klar, dass die Kamera mit natürlichen Farben und einem natürlichen Look arbeitet. Das Historische sollte ausschließlich über die Wahl der Motive und Kostüme in den Film einfließen.

Sie erwähnten auch den Rhythmus des Films. Berücksichtigen Sie während des Drehs schon die Montage?

Ich habe beim Dreh immer einen theoretischen Schnitt im Kopf. Wenn dieser funktioniert, weiß ich, dass die Cutterin oder der Cutter mit dem Material später spielt und einen Rhythmus erzeugen kann. Als Bildgestalter muss man einfach über die Grundlagen der Montage Bescheid wissen. Kameraleute müssen immer über die Einstellungen davor und danach nachdenken, bevor sie das eigentliche Bild erschaffen.

Zuletzt noch eine allgemeine Frage: Wie bewerten Sie als Kameramann den Übergang vom analogen zum digitalen Kino?

Ein wesentlicher Unterschied ist die Ästhetik. Das Filmmaterial hat durch seine Körnigkeit eine andere Beschaffenheit als digitale Bilder, die aus Pixeln bestehen. Die Bildauflösung ist qualitativ hochwertiger. Als hilfreich erweist sich, dass wir heute schon am Drehort unsere Bilder prüfen können, während wir früher auf den belichteten Film aus dem Kopierwerk warten mussten. Ein großer Nachteil dagegen ist, dass beim digitalen Filmemachen die Konzentration nachlässt. Die Kamera läuft ständig mit: Alles wird aufgenommen, da es nichts kostet. Das verleitet viele Filmemacher/-innen dazu, weniger präzise zu arbeiten.

Und wo sehen Sie die Vorteile für junge Filmemacher/-innen?

Dadurch dass die Technik heute vergleichsweise günstig ist, haben viele junge Menschen Zugang zum Medium Film und können sich ausprobieren. Das war früher in der Form nicht möglich.

Autor: Andreas Busche, Filmjournalist und Redakteur von Kinofenster,

01.06.2016

INTERVIEW

**MARIA SCHRADER**

Maria Schrader absolvierte 1983 eine Schauspielausbildung am Max Reinhardt Seminar in Wien. Ihre erste große Kinorolle übernahm sie 1992 in „I was on Mars“ von Dani Levy, wofür sie beim Filmfestival Max Ophüls mit dem Preis als beste Nachwuchsdarstellerin ausgezeichnet wurde. Den Bundesfilmpreis erhielt Maria Schrader unter anderem für ihre Darstellungen in den Filmen „Keiner liebt mich“, „Burning Life“ und „Aimée & Jaguar.“ Zuletzt spielte sie in der Miniserie „Deutschland 83“. Ihr Regiedebüt gab Schrader 2005 mit der gleichnamigen Verfilmung des Romanbestsellers „Liebesleben“ von Zeruya Shalev, für die sie auch das Drehbuch schrieb. „Vor der Morgenröte“ ist ihre zweite Regiearbeit.

„An Stefan Zweig zeigte sich die Problematik des Exils besonders deutlich.“

Wie nähert man sich filmisch einer historischen Figur an? Und was unterscheidet „Vor der Morgenröte“ von anderen Biopics? Maria Schrader beantwortet diese Frage anhand ihres Films.

Frau Schrader, was hat Sie daran gereizt, die Lebensgeschichte von Stefan Zweig zu verfilmen?

Stefan Zweig hat sein Leben lang davon geträumt, Weltbürger zu sein. Er ist viel gereist und wollte, dass sich alle Menschen ebenso als Weltbürger sehen, ohne von Grenzen aufgehalten zu werden. Sein Ideal bestand darin, dass die Menschen viele Sprachen beherrschen, damit sie sich überall zu Hause fühlen können. Auch in seiner Arbeit hat er sich für seine Idee von Europa eingesetzt. Bevor der Zweite Weltkrieg ausbrach, sagte er einmal, dass es das Schönste wäre, staatenlos zu sein: nicht an einen Ort zu gehören, sondern an alle. Als er dann tatsächlich staatenlos war, wurde ihm dies zum Verhängnis.

Wie haben Sie sich dem Menschen Stefan Zweig ange nähert?

Ich habe das Gefühl, dass Stefan Zweig am Ende seines Lebens zu einer fast literarischen Figur geworden war, an der sich die Problematik des Exils besonders deutlich zeigte. Er hat z.B. nicht die Nähe seiner Schicksalsgenossinnen und Schicksalsgenossen gesucht, sondern flüchtete immer wieder aus den Metropolen. Er ist nicht in London geblieben, sondern nach Bath gezogen. Er ging von New York nach New Haven und hat schließlich Petrópolis Rio vorgezogen. Das heißt: Die Einsamkeit in der Fremde zeigte sich ihm vielleicht noch gewaltiger als vielen anderen Exilanten. Das fand ich an Zweig so interessant: Er lebte eigentlich in Sicherheit, es ging ihm besser als Millionen anderer Menschen. Zweig war finanziell gut ausgestattet, befand sich nicht in unmittelbarer Gefahr und hatte das Paradies vor Augen – und gleichzeitig den Albtraum im Kopf. Er konnte den Gedanken an den Untergang Europas nie verdrängen.

Es ging Ihnen also in erster Linie um die Exilerfahrung? In ihren Worten: um die literarische Figur Zweig und nicht um den Literaten Zweig?

Zweig schreibt es selbst im Vorwort seiner Autobiografie. Er habe sich als Person nie so interessant gefunden, dass er glaubte, über sich ein Buch schreiben zu müssen. Er sehe sich

INTERVIEW

eher als Stellvertreter – einen Pazifisten, einen Humanisten, einen weltberühmten Schriftsteller, einen Juden –, der sich just an den Orten befunden habe, an denen die Zeit die größten Wellen schlug. Ähnlich haben wir, mein Koautor Jan Schomburg und ich, in unserem Film Stefan Zweig behandelt.

Warum haben Sie sich auf sechs Stationen beschränkt?

Uns erschienen schon die letzten Lebensjahre Stefan Zweigs so komplex, so ereignisreich, so widersprüchlich, dass sie niemals in einem klassischen Biopic erzählbar gewesen wären, ohne dabei erhebliche Kompromisse einzugehen. Für mich gibt es ein grundsätzliches Problem mit Biopics – dass man Ereignisse eines Lebens immer in eine dramaturgische Kette bringen muss, als gebe es im Leben eine sinnstiftende Kontinuität. Das Leben aber ist willkürlich und nicht immer nachvollziehbar. Also sind die Leerstellen ein Teil der Geschichte. Und dass man sich so genau einzelnen Momenten widmen kann, regt auch die Fantasie an, sich all die Momente vorzustellen, die der Film überspringt.

Zweigs Weigerung, das NS-Regime öffentlich zu kritisieren, wurde von vielen Zeitgenossen kritisiert. Ging es Ihnen auch darum, Zweigs Position zu erklären?

Unsere Motivation bestand erst einmal darin, Zweigs Position überhaupt zu zeigen. Ich finde sie auch diskussionswürdig. Aber gerade in Bezug auf unsere Zeit – die „Bekenntniskultur“, in der wir leben – finde ich es bewundernswert, dass jemand sagt: Ich werde mein liebstes Instrumentarium, meine Sprache, nicht missbrauchen und sie so behandeln wie meine Gegner. Insofern ist „Vor der Morgenröte“ auch ein Film über Sprachlosigkeit. So viel im Film auch geredet wird, geht es doch um ein Verstummen.

*Autor: Andreas Busche, Filmjournalist und
Redakteur von Kinofenster, 01.06.2016*

HINTERGRUND 1



Deutschsprachige Exilliteratur in den 1930er-Jahren

Stefan Zweig sitzt mehreren Journalisten gegenüber, die ihn fassungslos anstarren. Sie haben eines der seltenen Interviews mit dem weltbekannten Schriftsteller ergattert. Es ist das Jahr 1936, in dem diese Szene aus „Vor der Morgenröte“ spielt. Zweigs Bücher waren 1933 öffentlich verbrannt worden, er selbst lebt im Exil. „Wie kommentieren Sie die Vorgänge in Deutschland?“, fragen die Journalisten. „Ich hasse die Politik“, erwidert Zweig. Als Schriftsteller solle man sich seinem Werk und nicht der Politik widmen. „Ich werde nicht gegen Deutschland sprechen.“ Seine Antwort löst Unverständnis, Enttäuschung, ja sogar Wut bei den Journalisten aus, die eine klare Verurteilung des Hitler-Regimes erwartet hatten. Manche sind allein dafür zum PEN-Kongress nach Buenos Aires gereist. „Jede Widerstandsgeste, die kein Risiko in sich birgt und keine Wirkung hat, ist nichts als geltungssüchtig“, entgegnet Zweig. Die Frage, wie man denn wirkungsvoll Widerstand gegen den Nationalsozialismus leisten kann, hat viele Literatinnen und Literaten im Exil beschäftigt. Sie hat sie aber auch tiefgehend gespalten.

Autorinnen und Autoren im Exil

Die emigrierten Autorinnen und Autoren bildeten keineswegs eine einheitliche Gruppe. Zwischen 1933 und 1945 ergriffen insgesamt über eine halbe Million Menschen die Flucht, darunter geschätzt 2.500 Schriftsteller/-innen sowie Journalistinnen und Journalisten. Sie kamen aus den

unterschiedlichsten sozialen Schichten und politischen Richtungen. Nicht nur Bertolt Brecht oder Anna Seghers, die bereits vor ihrer Emigration politisch aktiv waren, sondern auch bürgerliche Autoren wie Lion Feuchtwanger und Thomas Mann begannen sich politisch zu engagieren (Mann z. B. wandte sich in seiner Radiosendung „Deutsche Hörer!“ des BBC direkt an die Bevölkerung). Die Schriftsteller/-innen Ricarda Huch und Werner Bergengruen wiederum, die trotz ihrer Ablehnung des NS-Regimes in Deutschland blieben, zogen sich in die sogenannte „innere Emigration“ zurück und übten passiven bzw. verdeckten Widerstand aus.

„Das andere Deutschland“

Die Autorinnen und Autoren im Exil verstanden sich im Gegensatz zum nationalsozialistischen Reich als das „andere“, das wahre Deutschland. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Herkunft und politischen Einstellungen gab es jedoch keine geschlossene Vorgehensweise. In den über 400 im Exil gegründeten und zumeist kurzlebigen Zeitungen brachen heftige Debatten über die Strategien des Widerstands aus. So zog Stefan Zweig im Herbst 1933 seinen Beitrag für Klaus Manns antifaschistische Zeitschrift *Die Sammlung* zurück. Er wollte den „aggressiven Charakter“ des Projekts nicht unterstützen, wofür er öffentlich angegriffen wurde. Auch Thomas Mann und Robert Musil zogen sich aus dem Projekt zurück, da ihnen die Zeitschrift zu politisch war.

HINTERGRUND 1

Aus dem Schutzverband deutscher Schriftsteller im Exil (SDS) in Paris, dessen Ehrenpräsident Heinrich Mann war, traten viele aus Protest aus. Die kommunistischen Mitglieder hatten die eigentlich überparteiliche Vereinigung für parteipolitische Ziele vereinnahmt. Die meisten Initiativen zerschlugen sich aufgrund von derartigen internen Konflikten.

Prekäre Lebensumstände

Ein weiteres Problem bestand in den prekären Lebensumständen der Schriftsteller/-innen, die in der Fremde oftmals Schwierigkeiten hatten, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Nach der ersten Emigrationswelle ins europäische Ausland 1933 hatten sich zwar aktive kulturelle Zentren in Paris, Amsterdam und Prag gebildet. Angesichts der deutschen Invasionen ab 1938 mussten viele aber erneut fliehen und suchten in den Vereinigten Staaten (u. a. Thomas Mann, Lion Feuchtwanger), Lateinamerika (u. a. Stefan Zweig, Anna Seghers), Palästina (u. a. Else Lasker-Schüler, Arnold Zweig) und der Sowjetunion (u. a. Willi Bredel, Johannes R. Becher) Zuflucht. Die unsichere Lebenssituation, aber auch der Sprachverlust bzw. Sprachwechsel sowie die Trennung von Publikum und Verlagen im Heimatland stellten große Hindernisse für die Verbreitung der Werke dar. Unter zahlreichen Literatinnen und Literaten löste die Erfahrung des Nazi-Terrors und des Exils nicht nur eine Schaffens-, sondern auch eine Existenzkrise aus, die neben Stefan Zweig auch Autoren wie Walter Benjamin und Kurt Tucholsky in den Selbstmord trieb. In der Sowjetunion, die eine erhebliche Anzahl der kommunistischen Kulturschaffenden aus Deutschland aufgenommen hatte, litten die Schriftsteller/-innen nicht nur an der politischen Vereinnahmung und den zunehmenden Repressionen unter Stalin, einige fielen den politischen Säuberungen auch zum Opfer.

Schreiben als Widerstand

Besser situierte Schriftsteller wie Lion Feuchtwanger und Thomas Mann unterstützten ihre Kolleginnen und Kollegen finanziell. Klaus Mann nahm auf der Seite der Alliierten später sogar am Krieg gegen das NS-Regime teil. Die wichtigste Form des Widerstands war aber das Schreiben selbst. In seinem Satire-Roman „Der falsche Nero“ (1936) zog Lion Feuchtwanger gezielt historische Parallelen zum antiken Rom für seine Kritik an der Situation in Deutschland. Die Figuren des Mächteternkaisers und seines Beraters tragen unverkennbar die Züge von Hitler und Goebbels. Bertolt

Brechts pazifistisches Theaterstück „Mutter Courage und ihre Kinder“ (1941) spielt zwar während des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648), doch am Beispiel einer Mutter, die am Krieg verdienen möchte und dadurch ihre drei Kinder verliert, warnt das Stück nicht nur vor dem Krieg, sondern auch vor dem Kapitalismus. Historische Stoffe wurden in der antifaschistischen Exilliteratur von Schriftsteller/-innen verschiedenster politischer Lager bevorzugt verwendet. So gelten etwa auch Heinrich Manns Romane über Heinrich IV. als exemplarische Werke der deutschen Exilliteratur.

Zweigs politische Haltung

Stefan Zweig bestand trotz Anfeindungen auf seinem humanistisch-pazifistischen Standpunkt, den er ebenfalls mit historischen Bezügen zum Ausdruck brachte. Seine literarische Biografie des „Erasmus von Rotterdam“ (1934) gilt als verschleierte Selbstdarstellung. Darin hebt er die Unabhängigkeit des berühmten Universalgelehrten im Glaubensstreit zwischen Katholizismus und Protestantismus in der Reformationszeit hervor. Er kritisiert Fanatismus und radikale Positionen, die er auch im Kampf gegen den Nationalsozialismus für ungeeignet hielt. Als einer der meistgelesenen Autoren der Welt nutzte er seine Stellung jedoch, um zahlreichen Bekannten bei der Flucht zu helfen.

Auch abseits des Rampenlichts unterstützte er humanitäre Organisationen. Wie neu entdeckte Archivmaterialien zeigen, engagierte er sich während seines Aufenthalts auf dem PEN-Kongress 1936 für den argentinischen Hilfsverein deutschsprechender Juden und die deutschsprachige Pestalozzi-Schule in Buenos Aires. Doch aufgrund seiner öffentlichen Zurückhaltung wurde er von Kolleginnen und Kollegen scharf kritisiert. Zudem wurde ihm oft vorgeworfen, Kitschliteratur für die Massen zu produzieren. Bis heute stellen darüber hinaus namhafte Literaturkritiker/-innen die literarische Qualität seiner Werke in Frage. Neben seinem unpolitischen Verhalten während des NS-Regimes ist dieser Vorwurf ein Hauptgrund dafür, warum Zweig im deutschsprachigen Raum nach 1945 nur zögerlich rezipiert wurde. In anderen Teilen der Welt, etwa in Russland und China, ist Zweig hingegen als politischer Autor angesehen, der gesellschaftskritische Meisterwerke schuf.

*Autorin: Arnhilt Johanna Hoefle, Literaturwissenschaftlerin,
Erwin-Schrödinger-Fellow am Institut für Germanistik der
Universität Hamburg, 01.06.2016*

HINTERGRUND 2



Bigger than life – Erzählstrategien im Biopic

Wer sich für die Lebensgeschichte Stefan Zweigs interessiert, wird ein wenig überrascht sein über Maria Schraders Film „Vor der Morgenröte“. Kindheit, frühe Erfolge als Autor und sein Leben im Heimatland Österreich kommen im ersten Biopic über den Schriftsteller nicht vor. Stattdessen schildert der Film anhand von sechs kurzen Episoden die Jahre im Exil, akzentuiert prägnante, sinnbildliche Momente und lässt dafür andere wesentliche Ereignisse in Zweigs Leben aus. Der erzählerische Ansatz, die Handlung auf kurze Lebensabschnitte einer Person zu beschränken, findet sich in vielen Biopics der letzten Jahre. Er scheint die epische Lebensgeschichte als prägende Form des Genres allmählich abzulösen.

Klassische Form des Biopics

Unverändert ist allerdings die Faszination des Kinos für Biografien bekannter oder von der Geschichte vergessener Persönlichkeiten. Dass Biopics vor allem in Hollywood hoch im Kurs stehen, zeigt schon die Oscar-Statistik der letzten Jahre: 17 der letzten 32 Oscars für die besten Hauptdarsteller/-innen wurden für Porträts realer Personen vergeben. Die klassische narrative Form der Filmbiografie entwickelte sich bereits zur Blütezeit des Stummfilms in den 1920er-Jahren: Filme wie der mehr als fünfstündige „Napoleon“ (F 1927) von Abel Gance erzählen die Lebensgeschichten herausragender Persönlichkeiten von der Kindheit bis ins hohe Alter. Ähnlich machte es über 50 Jahre später der Genreklassiker „Gandhi“ (GB/IN 1982). Aus historischer Perspektive entwickeln diese Filme aus den biografischen Stationen eine lineare, sinnhafte Erzählung. Bei Gance etwa zeigen sich das taktische Geschick und die Führungsqualitäten Napoleons bereits früh bei einer jugendlichen Schneeballschlacht.

Formelhafte Biografien

In den 1930er-Jahren hatte sich das Biopic als Genre mit eigenen Konventionen etabliert. Für das Studio Warner Brothers etwa inszenierte der aus Deutschland emigrierte William Dieterle mit dem Schauspieler Paul Muni eine ganze Serie von Filmen über sogenannte *great men*. In kurzer Folge spielte Muni in „Louis Pasteur“ (USA 1936) den berühmten Wissenschaftler, den Schriftsteller Zola in „Das Leben des Emile Zola“ (USA 1937) und den mexikanischen Revolutionär Juarez im gleichnamigen Film (USA 1939). So sehr sich Ort, Zeit und Milieu dieser *great men* auch unterschieden, die Erzählstrategien der Filme ähnelten sich. Denn Biopics dieser Art zeichnen ihre Protagonisten *bigger than life*: Die individuellen Lebensgeschichten stehen beispielhaft für eine ganze Epoche, die realen Biografien werden aus dramaturgischen Zwecken zugespitzt und nicht selten schicksalhaft überhöht. Die daraus häufig resultierende „Und dann“-Dramaturgie solcher Filme wirkt schnell formelhaft, wenn wie in den Musikerfilmen „Ray“ (USA 2004) oder „Walk the Line“ (USA/D 2005) bekannte und dramatische Lebensstationen lediglich chronologisch abgehakt werden.

Wegweisende historische Momente

Mehr Möglichkeiten der Vertiefung einzelner Themen bietet dagegen der Ansatz von Vor der Morgenröte. Obwohl sich Filmemacher/-innen erst in den letzten Jahren verstärkt dieser Erzählstrategie bedienen, kann bereits John Fords „Der junge Mr. Lincoln“ (USA 1939) als Vorgänger einer verdichteten Erzählweise gelten. Der Film schildert anhand einer einzelnen Gerichtsverhandlung Lincolns Karrierebeginn als Rechtsanwalt. In gewisser Hinsicht wirkt Steven Spielbergs „Lincoln“ (USA 2012) wie ein Sequel

HINTERGRUND 2

zu Fords Film: Spielberg konzentriert sich auf die letzten vier Monate im Leben Lincolns, in denen er als Präsident gegen große Widerstände die Abschaffung der Sklaverei als Verfassungszusatz durchsetzte. Sein Film widmet sich vor allem dem Politiker Lincoln. In dialogreichen Szenen zeichnet Lincoln nach, wie sich der Präsident mit Weitsicht und Verhandlungsgeschick Stimme um Stimme für die Abstimmung im Parlament erkämpft. In beiden Fällen fungiert der gewählte Lebensabschnitt als Schlüssel zur Biografie.

Biografische Verdichtung

In „Selma“ (USA 2014) zeigt sich eine weitere Qualität der erzählerischen Fokussierung im gegenwärtigen Biopic. Der Film über die Selma-Montgomery-Märsche im Jahr 1965 ist zwar als Biopic über Martin Luther King angelegt, rückt jedoch den gesellschaftlichen Kontext von Kings Engagement in den Vordergrund: die sozialen Konflikte der 1960er-Jahre, den gewalttätigen Rassismus und die vielstimmigen Positionen innerhalb der Bürgerrechtsbewegung. Mit zahlreichen starken Nebenfiguren und dem Filmtitel distanziert sich Regisseurin Ava DuVernay deutlich vom häufigen Personenkult des Biopics und weicht damit auch von einem gängigen Topos des Genres ab: dass große Männer mit großen Ideen am Rad der Geschichte drehen.

Wo „Selma“ den Fokus einer klassischen Biografie zurücknimmt, greifen zwei deutsche Filme der letzten Jahre, die jeweils den Eichmann-Prozess als Fixpunkt benutzen, mittels dramatischer Zuspitzung auf ein beliebtes Biopic-Motiv zurück: „Der Staat gegen Fritz Bauer“ (2015) und „Hannah Arendt“ (2013) zeigen kämpferische Persönlichkeiten, die kraft ihrer individuellen Standhaftigkeit für gesellschaftliche Veränderungen eintreten. An „Der Staat gegen Fritz Bauer“ wird jedoch auch ein Problem dieser verdichteten Erzählung deutlich: Um innerhalb von nur vier Jahren alle wesentlichen Konflikte Bauers erfassen zu können, nimmt sich Regisseur Lars Kraume große dramaturgische Freiheiten – auch zulasten historischer Fakten.

Nahaufnahmen kurzer Lebensabschnitte

Die Konzentration dramatischer Konflikte in der Nahaufnahme kurzer Lebensabschnitte treibt Danny Boyle mit „Steve Jobs“ (USA 2015) auf die Spitze. Während „Der Staat gegen Fritz Bauer“ seine fiktionalisierten Elemente hinter dem Realismus des Geschichtskinos verbirgt, legt „Steve Jobs“ die Konstruiertheit seines Bildes vom Apple-Gründer durch eine Drei-Akt-Struktur, eine stilisierte Mise-en-Scène und die Verwendung unterschiedlicher Filmmaterialien (16mm, 35mm, HD) offen. Die drei Episoden – jeweils unmittelbar vor der Präsentation wegweisender Produkte angesiedelt – werden durch Rückblenden ergänzt, die Bezüge zu Jobs' Vergangenheit herstellen. Vor diesem Hintergrund kann der Film trotz seiner erzählerischen Beschränkung ältere Konflikte behandeln und vertiefen.

Ein Genre im Wandel

Den episodischen Zugang zur Biografie ihrer Protagonisten haben „Steve Jobs“ und „Vor der Morgenröte“ gemeinsam. Im Vergleich zur linearen Lebensgeschichte klassischer Biopics bietet diese Erzählweise dem Genre eine offenere Form. Das Episodische betont immer auch die Leerstellen, die nicht erzählt werden (können), weicht ab vom Mythos eines stringenten Lebenslaufs und verdeutlicht zudem, dass Porträts historischer Personen immer von der Perspektive der Betrachtenden abhängig sind. Postmoderne Biopics wie Derek Jarmans „Caravaggio“ (GB 1986) oder „I'm Not There“ (USA/D 2007), in dem Bob Dylan von sechs Schauspielern und Schauspielerinnen verkörpert wird, brechen sogar noch deutlicher mit den Erzählkonventionen des Genres. Bislang bleiben solche Erzählexperimente allerdings die Ausnahme. Noch lässt sich nicht absehen, ob die Zeit der „großen Erzählungen“ im Biopic-Genre vorbei ist.

Jan-Philipp Kohlmann, Filmvolontär bei der Bundeszentrale für politische Bildung, 01.06.2016

ANREGUNGEN FÜR DEN UNTERRICHT

Die mit Stern (*) gekennzeichneten Aufgaben verfolgen eine höhere Niveaustufe.

| | | |
|--|---|---|
| Deutsch | „Schachnovelle“ | Partnerarbeit (PA) + Plenum (PL): In Partnerarbeit den Protagonisten Dr. B. auf autobiografische Parallelen zu Zweig hin untersuchen (Aspekte: Beruf, Vergleich mit anderen vom NS-Regime Verfolgten, psychischer Zustand); im Plenum diskutieren, ob eine allzu biografische Lesart sinnvoll ist. |
| | Rezeption Zweigs | Gruppenarbeit (GA): Den Artikel Deutsche und deutschsprachige Exil-Literatinnen und Literaten lesen und verschiedene Nachrufe zu Zweig recherchieren (z.B. von Thomas Mann, Klaus Mann, Franz Werfel); im Anschluss die heutige Rezeption Zweigs im In- und Ausland diskutieren. |
| Deutsch, Kunst | Vergleich von Exilbiografie-Verfilmungen | „Vor der Morgenröte“ mit „Die Manns – Ein Jahrhundertroman“ vergleichen, insbesondere in Bezug auf die Darstellung der Situation des exilierten Schriftstellers. |
| Deutsch, Sozialkunde Geschichte, Politik | „Ein friedliches Europa ohne Grenzen und Pässe“ | Einzelarbeit (EA) + PL: Die pazifistisch-völkerverständigende Haltung Zweigs recherchieren und diskutieren, inwieweit sein Konzept des „Weltbürgers“ und politische Leitlinien der Europäischen Union vergleichbar sind. |
| Sozialkunde, Geografie, Geschichte, Politik | Vielvölkerstaat Brasilien | EA + PL: Die Geschichte Brasiliens unter dem Aspekt der kolonialen Vergangenheit recherchieren, präsentieren und erörtern, wie angemessen Zweigs Bild von Brasilien als „Land der Zukunft“ ist. |
| *Ethik, Deutsch, Sozialkunde | Hilfspflichten | PL: Das Konzept der „Hilfspflichten“ klären (ggf. mit Bezug zu Peter Singer); diskutieren, inwiefern Zweig eine moralische Verpflichtung hatte, Freunden und Bekannten bei der Visa-Beschaffung zu helfen. |
| *Musik, Deutsch | Filmmusik | PA: Eine Übersicht über die auch in der nationalen Herkunft unterschiedlichen Musikstücke des Soundtracks erstellen, die Wahl aus der Perspektive der Regisseurin begründen und die Stücke in den einzelnen Szenen auf ihr Verhältnis zu Zweigs innerer Verfassung hin untersuchen (Übereinstimmungen, Kontraste etc.). |
| *Deutsch, Politik | Der Briefwechsel von Stefan Zweig und Joseph Roth | GA: Den Briefwechsel der Schriftsteller analysieren und wesentliche Positionen (z.B. Bedeutung „humaner Vernunft“, das Verhältnis von Kunst und Politik) herausarbeiten. |

Aufgabe 1: Stefan Zweig – ein staatenloser Schriftsteller

Fächer: Deutsch, Psychologie, Ethik, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Politik, Geschichte, Geografie ab Klasse 10

Methodisch-didaktischer Kommentar:

In dieser Aufgabe beschäftigen sich die Schülerinnen und Schüler über den Film hinausgehend mit der Biografie von Zweig. Außerdem soll die Ausschnitthaftigkeit des Films in Bezug darauf reflektiert werden, wie realistisch sie Zweigs Leben darstellt – was besonders gut gelingt, wenn die Schülerinnen und Schüler sich in Kleingruppen bereits vor dem Film praktisch damit auseinandersetzen, welche Tage und Ereignisse sie für einen Film auswählen würden. Ebenfalls wird ein Bezug zu Stefan Zweigs literarischem bzw. schriftstellerischem Werk seiner Exiljahre hergestellt.

ARBEITSBLATT AUFGABE 1

Aufgabe 1: Stefan Zweig – ein staatenloser Schriftsteller

In „Vor der Morgenröte“ wird nur aus den letzten sechs Lebensjahren Zweigs erzählt. 1934 emigrierte der Schriftsteller nach London, nachdem die Nationalsozialisten seine und Werke weiterer Autoren bei einer öffentlichen Bücherverbrennung in Berlin vernichtet hatten. Im Jahr 1935 verboten sie sie schließlich komplett.

Vor dem Filmbesuch:

- a) Recherchiert die Biografie Zweigs und seine literaturhistorische Einordnung und stellt diese auf einem Poster strukturiert dar.
- b) Stellt euch vor, ihr würdet einen Film über Zweig im Exil drehen, der sich mit der Darstellung von nur sechs Tagen begnügt. Welche zentralen Ereignisse würdet ihr zeigen? Entwerft ein kurzes Storyboard.

Tipp: Bei geringem Vorwissen kann dieses Storyboard auch erfundene Elemente enthalten, der Rahmen von Zweig im Exil in seinen letzten Lebensjahren sollte aber erhalten bleiben.

Nach dem Filmbesuch:

- c) Besprecht Maria Schraders Szenenauswahl. Was findet ihr überzeugend, was hat euch überrascht? Fehlen bestimmte Szenen oder Informationen über Zweig oder sein literarisches Werk, die sein Bild realistischer machen würden?
- d) Lest Zweigs „Die Schachnovelle“ und untersucht sie auf Parallelen zwischen dem Protagonisten Dr. B. und Stefan Zweig selbst. Geht dabei auf folgende Aspekte ein: Verhältnis zum Nationalsozialismus in Österreich, Sicherheit vor Verfolgung, Intellekt ein.
- e) Lest Zweigs kurz vor seinem Tod vollendete Autobiografie „Die Welt von Gestern“ ab Kapitel 18 und charakterisiert sein Selbstbild als staatenloser exilierter Schriftsteller.
- f) Stefan Zweig und seine Frau begehen Selbstmord. Welche Gründe dafür werden vom Film nahegelegt und welche – z.B. in Bezug auf Lottes Motivation – ausgespart? Untersucht diese Frage arbeitsteilig in Gruppen in Bezug auf verschiedene Episoden. Bezieht auch den Abschiedsbrief und den Filmtitel mit ein.c

Aufgabe 2: Flucht und Exil

Fächer: Deutsch, Psychologie, Ethik, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Politik, Geschichte, Geografie, ab Klasse 10

Methodisch-didaktischer Kommentar:

In dieser Aufgabe sollen die Schülerinnen und Schüler sich in erster Linie mit der psychologisch belastenden Situation auseinandersetzen, sich als Geflohener für die Flucht anderer verantwortlich bzw. für deren Leiden schuldig zu fühlen. Nachdem sich die Schülerinnen und Schüler Hintergrundwissen zum Thema angeeignet haben (bei jüngeren oder schwächeren Lerngruppen bietet sich alternativ resp. optional eine empathische Einstimmung an), beobachten sie im Film, dass Fluchthilfe während der Nazizeit in Amerika umfassende Geldsicherheiten und viel Arbeit bedeutete. Sie reflektieren, wie belastend diese Verpflichtung für Stefan Zweig war, der eigentlich am liebsten nur zurückgezogen schreiben wollte und der außerdem sehr unter der Heimatlosigkeit litt. Anhand der Szene in New York mit Fritzi setzen die Schülerinnen und Schüler sich mit der Frage auseinander, was in einer Situation der überwältigenden Anzahl von Hilfsgesuchen überhaupt ein angemessenes Maß an Hilfeleistung sein kann. Grundlage dazu kann Peter Singers 1972 erschienener Aufsatz „Famine, Affluence, and Morality“ sein, der eine globale Hilfspflicht diskutiert.

In diesem Kontext kann auch die aktuelle Flüchtlingssituation reflektiert werden. Dies soll die Schülerinnen und Schüler anregen, sich mit ihrer eigenen Position auseinanderzusetzen. Die letzte Aufgabe hat die Funktion, Empathie für die geflohenen Intellektuellen unserer Zeit zu stärken, aber auch die Besonderheiten der politischen Situationen zu benennen.

Hinweis zur Differenzierung:

Aufgabe a):

Hilfsimpuls für Niveaustufe 2:

Überlegt, welche Aufgaben und Gefühle den Alltag von Intellektuellen beherrschen, die aus ihrem Heimatland fliehen mussten. Denkt dabei an Aspekte wie Sprache, Papiere, Freunde und Familie, Arbeit.

ARBEITSBLATT AUFGABE 2

Aufgabe 2: Flucht und Exil

Stefan Zweig ist dem Terror der Nationalsozialisten entkommen, aber vielen anderen Menschen gelang es nicht, Deutschland zu verlassen. Aus diesem Grund lebt Stefan Zweig im Exil mit einem quälenden Schuldgefühl.

Vor dem Filmbesuch:

a) Recherchiert Informationen zum Thema „Deutsche und deutschsprachige Exil-Literaten in den 1930er-Jahren“. Nutzt den Artikel „Deutschsprachige Exilliteratur in den 1930er-Jahren“ auf kinofenster.de als Ausgangspunkt eurer Recherche. Fasst stichpunktartig zusammen, welche Veränderungen Flucht und Exil für diese Intellektuellen mit sich gebracht haben.

b) Seht euch die folgende, in der Zweigs Ex-Frau Friderike von ihrer Flucht aus Europa berichtet. Szene an. Welche Fluchterfahrungen schildert Zweigs Ex-Frau Friderike? Zweig selbst äußert sich kaum. Stellt Vermutungen zum Lebensgefühl Stefan Zweigs im Exil an.

Während des Filmbesuchs:

c) Notiert, was notwendig war, um anderen zur Flucht aus Nazi-Deutschland bzw. Europa zu verhelfen. Fasst die Informationen stichpunktartig zusammen.

Nach dem Filmbesuch:

d) Vergleicht die Darstellung der psychologischen Situation Zweigs im Film mit euren Ideen vor dem Film. Was hat sich bestätigt? Was hat euch überrascht? Geht dabei auch auf den Zwiespalt von Zweig als private und öffentliche Person ein.

e) Stefan Zweig wird mit der Erwartungshaltung konfrontiert zu helfen. Zweig sagt dazu im Film sinngemäß, jede Bitte um Unterstützung (um ein Visum zu bekommen) sei zu viel verlangt, weil ein halber Kontinent flüchten wolle. Beurteilt diese Aussage in Bezug auf Zweigs persönliche Situation.

Optional:

f) Diskutiert Zweigs Aussage aus Aufgabe e) in Bezug auf die Flüchtlingssituation heute. Bezieht euch dabei auch auf folgende Aussage von Co-Autor Jan Schomburg: „[Heute] zieht man als Zuschauer natürlich geradezu automatisch eine Verbindung zwischen dem exilierten Stefan Zweig und den syrischen, irakischen und afghanischen Schriftstellern, Künstlern und Intellektuellen, die ihre Heimat verlassen und nach Europa fliehen mussten.“

Aufgabe 3: Politische Öffentlichkeit und künstlerische Freiheit

Fächer: Deutsch, Philosophie, ab Klasse 11

Methodisch-didaktischer Kommentar:

In der Interviewszene 1936 besteht Stefan Zweig darauf, nicht gegen Nazi-deutschland Stellung zu beziehen. Diese Position speist sich einerseits aus seiner pazifistischen Überzeugung, andererseits aus intellektueller Bescheidenheit bzw. dem Wunsch, künstlerisches Schaffen von politischem Tagesgeschäft zu trennen. In dieser Aufgabe soll Zweigs komplexe Position herausgearbeitet und ethisch beurteilt werden.

Die Schülerinnen und Schüler setzen sich schon vor dem Film mit einer Aussage von Zweig auseinander, die seine Position vorwegnimmt. So wird das Verständnis vorentlastet. Nach dem Film eignet sich die erneute Analyse der Interview-Szene gut, um detailliert die o. g. Motivation Zweigs herauszuarbeiten. Daran sollte sich ein Urteil der Schülerinnen und Schüler anschließen, zu dem von Seite der Lehrenden in der Diskussion differenzierend nachgefragt werden könnte, ob Schriftsteller sich grundsätzlich bzw. in Grenzsituationen politisch äußern sollten und ob Zweigs Nichtäußerung auch als eine (vielleicht deeskalierende) politische Handlung betrachtet werden könnte. Der Bezug zu Brechts Gedicht, dem Zweigs Haltung durchaus ähnelt, lässt für die Schülerinnen und Schüler noch einmal deutlich werden, dass Zweigs Weigerung nicht in seiner politischen Überzeugung, sondern in seiner Position zur öffentlichen Meinungsäußerung begründet liegt.

ARBEITSBLATT **AUFGABE 3****Aufgabe 3: Politische Öffentlichkeit und künstlerische Freiheit**

In einem Interview auf dem internationalen PEN-Schriftsteller-Kongress 1936 wollen die Interviewer von Zweig kritische Worte zu Nazideutschland hören. Er aber verweigert sie. Seine Gründe dafür sind komplex.

Vor dem Filmbesuch:

a) Im Film wird Zweig sich mit folgenden Worten weigern, öffentlich Position gegen das NS-Regime zu beziehen: „Jede Widerstandsgeste ohne Risiko und Wirkung ist geltungssüchtig.“ Denkt euch eine passende Situation für diese Aussage aus und stellt sie vor.

Während des Filmbesuchs:

b) Achtet genau auf Zweigs Äußerungen zum nationalsozialistischen Deutschland und macht euch dazu Notizen.

Nach dem Filmbesuch:

c) Mit welchen Begründungen verweigert Zweig es, das NS-Regime öffentlich zu verurteilen? Arbeitet seine Position genau heraus. Geht dabei auch auf die Aspekte schriftstellerische Freiheit, Verweigerung von Polemik und menschliche Bescheidenheit ein.

d) Nach dem Interview beurteilen die Journalisten Zweigs (Nicht-)Positionierung sehr unterschiedlich. Von „Unabhängigkeit verteidigen“ spricht der eine, Zweig sei „feige und egozentrisch“, sagt der andere. Entwickelt ein eigenes Urteil zu Zweigs Verhalten.

e) In dem Gedicht „An die Nachgeborenen“ beschreibt ein anderer berühmter Exilautor dieser Zeit, Bertolt Brecht, die schwierige Situation exilierter Schriftsteller so: „Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ Diskutiert, inwieweit dieser Ausruf auch Zweigs Haltung widerspiegelt.

Aufgabe 4: Erzählweisen des Biopic

Fächer: Deutsch, Kunst, Ethik, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Psychologie, ab Klasse 10

Methodisch-didaktischer Kommentar:

„Vor der Morgenröte“ weist eine besondere Erzählstruktur auf: Der Film lässt vieles aus, um die sechs gezeigten Episoden, die jeweils nur wenige Stunden umfassen, umso breiter zu erzählen. Diese Erzählweise erlaubt einen sehr persönlichen, nahen Blick auf Stefan Zweig und einen differenzierten Blick auf den sensiblen, heimatlosen Schriftsteller. In dieser Aufgabe erarbeiten sich die Schülerinnen und Schüler die filmsprachlichen Besonderheiten des Films: Die Zeitstruktur ermöglicht eine langsame, breite, detailreiche Erzählweise mit „Überflüssigem“ und somit ein sehr persönliches Bild Zweigs. Die üppige, helle, farbenprächtige Naturdarstellung Brasiliens steht im Gegensatz zur winterlichen, dunklen Enge in der New Yorker Wohnung, in der die Unerträglichkeit der Situation von Fritzi und anderen in Europa Verbliebenen überdeutlich wird. Durch alle Szenen zieht sich mal indirekt, mal expliziter Zweigs hilflose Melancholie als Heimatloser, der den Zurückgebliebenen nur wenig helfen kann. Als Motive für den Freitod Zweigs bietet der Film demnach den Druck auf den Entkommenen an: Schuldgefühle, Verlust von Heimat und Sprache, Hoffnungslosigkeit in Bezug auf die Zukunft Europas.

ARBEITSBLATT AUFGABE 4, BLATT 1

Aufgabe 4: Erzählweisen des Biopic

Vor der Morgenröte handelt sechs Episoden im Zeitraum von sechs Jahren ab. Diese besondere Erzählweise bietet einen intensiven, langsamen Eindruck von Zweigs letzten Lebensjahren und ihrem Ende mit dem Freitod.

Vor dem Filmbeobachtung:

a) Lest den Hintergrundtext Erzählstrategien im Biopic. Welche erzählerischen Besonderheiten weisen die verschiedenen Formen des Biopics auf?

b) Zieht eine Karte mit einer der vier filmsprachlichen Kategorien (1. Ton, Sprache, Musik; 2. Kameraperspektive und -einstellungen; 3. Licht- und Farbgebung; 4. Montage) und legt eine Tabelle mit allen sechs Episoden des Films an (Prolog: Rio de Janeiro 1936, PEN-Kongress 1936, Bahia 1941, New York 1941, Petropolis 1941, Epilog: Petropolis 1942).

Während des Filmbeobachtung:

c) Macht euch während des Films kurze Notizen zu eurer Kategorie in jeder Episode.

Nach dem Filmbeobachtung:

d) Beschreibt die Zeitstruktur der sechs Episoden des Films (Stichworte Tempo/Dauer, Dramatisierung, Details, Brüche). Erörtert die Wirkung dieser Erzählweise im Vergleich zu einem klassisch erzählten Biopic, wie z.B. „Ghandi“.

e) Setzt euch jeweils für eine Episode in Expertengruppen zu den verschiedenen filmsprachlichen Kategorien zusammen. Tauscht euch über eure Beobachtungen aus und ordnet die dramaturgische Bedeutung der jeweiligen Sequenz ein. Präsentiert die Ergebnisse eurer Lerngruppe.

f) Bis auf die mittlere Episode in New York spielt der Film in Südamerika. Diskutiert auf Grundlage eurer Ergebnisse aus der vorigen Aufgabe die Funktion und Sonderrolle dieser mittleren Episode. Geht dabei auch auf szenografische Aspekte (Wahl und Gestaltung der Räume, Kadrange, Lichtsetzung) ein. Was erzählt das Apartment über das Innenleben des Protagonisten?

Aufgabe 5: Schönheit und Hoffnungslosigkeit – Stefan Zweig in Brasilien

Fächer: Deutsch, Kunst, Ethik, Psychologie, ab Klasse 10

Methodisch-didaktischer Kommentar:

Immer wieder schwärmt Stefan Zweig von der Schönheit der brasilianischen Natur wie auch von dem friedlichen Zusammenleben verschiedener Kulturen in Brasilien. Filmsprachlich wird dies in drei der sechs Episoden durch die überwältigende Darstellung der Natur unterstrichen. Die oft fröhliche Musik unterstützt die positive Darstellung Brasiliens, die Vielfalt der gesprochenen Sprachen ebenso. Die Szene in New York hebt sich als Kammerstück im Winter deutlich davon ab. Aber auch Zweigs hoffnungslose Äußerungen zu seiner „schwarzen Leber“ stehen in starkem Kontrast zu seinen bewundernden Äußerungen zu Brasilien. In dieser Aufgabe sollen die Schülerinnen und Schüler diese beiden Kontraste (Brasilien – New York; äußere Schönheit – innere Hoffnungslosigkeit) untersuchen und herausarbeiten, wie durch diese Gegensätze das Unglück Zweigs besonders deutlich inszeniert wird. Bei der Arbeit mit den Filmstills bietet sich eine Differenzierung an, so kann als Hilfsimpuls den Schülerinnen und Schülern gesagt werden, dass in einigen Situationen die Außenwelt Zweigs Innenleben spiegelt, in anderen Situationen dieses kontrastiert wird. Ein weiterer Hilfsimpuls kann das Vorgeben von Attributen sein, die Zweigs Stimmung ausdrücken. In der komödiantischen Empfangsszene wird diese Technik besonders deutlich, weil das Ulkig-Folkloristische und die schiefe Aufführung des Walzers Zweigs Melancholie und Heimweh noch verstärken.

Hinweise zur Differenzierung:

Aufgabe a):

Hilfsimpuls für Niveaustufe 2: Wo benutzt die Regisseurin die äußere Umgebung als Spiegel, wo als Gegensatz zu Zweigs Innenleben?

Hilfsimpuls für Niveaustufe 3: Benutzt zur Beschreibung von Zweigs Innenleben u. a. folgende Attribute: andächtig, bedrückt, freudlos, melancholisch, mutlos, nachdenklich, schwermütig.

ARBEITSBLATT AUFGABE 5, BLATT 1

Aufgabe 5: Schönheit und Hoffnungslosigkeit – Stefan Zweig in Brasilien

Stefan Zweig schwärmt im Film von der Schönheit der brasilianischen Kultur und nennt es wiederholt das „Land der Zukunft“. Sogar in seinem Abschiedsbrief erwähnt er nochmals seine große Dankbarkeit dafür, so gut aufgenommen worden zu sein. Seine Freude über dieses Land kann seiner großen Melancholie aber nicht abhelfen.

Nach dem Filmbesuch:

a) Schaut euch die folgenden Filmstills an. Wie ist das Verhältnis von äußerer Umgebung und den Gefühlen Zweigs? Geht dabei auf die Orte und die Atmosphäre der Szenen ein.



1



2

Fortsetzung auf Blatt 2

ARBEITSBLATT AUFGABE 5, BLATT 2



3



4



5

b) Die Szene beim Bürgermeister hebt sich stilistisch von den anderen Szenen ab: Untersucht, warum sie gleichzeitig lustig und traurig wirkt, indem ihr die komischen und tragischen Elemente benennt. Recherchiert dafür Merkmale von Komödie und Tragödie.

c) Beschreibt, was Zweig im Film an Brasilien bewundert. Lest die Einleitung aus Zweigs Brasilien-Buch und beurteilt begründet und mit Bezug auf die Bildsprache des Films, ob „Vor der Morgenröte“ Zweigs Haltung zu Brasilien adäquat darstellt.

*Autorin: Friederike Wenzel, Lehrerin für Deutsch, Ethik und Philosophie,
02.06.2016*

GLOSSAR

Adaption Unter Adaption wird die Übertragung einer Geschichte aus einem anderen Medium in einen Film verstanden. Zumeist wird dieser Begriff synonym für eine Literaturverfilmung, die am weitesten verbreitete Form der Adaption, verwendet. Grundlage einer Adaption können jedoch auch Sachbücher, Graphic Novels, Comics, Musicals und Computerspiele sein.

Der Begriff der Adaption ist dem der Verfilmung vorzuziehen, da er die dem Film eigenen Möglichkeiten des Erzählens und die Eigenständigkeit der Medien betont. Inhaltliche und dramaturgische Anpassungen und Veränderungen der Vorlage sind daher für eine gelungene Filmversion meist unabdingbar.

Bei „Coraline“ (Henry Selick, USA 2009) nach dem Roman von Neil Gaiman wurde etwa eine Figur hinzugefügt, die ebenso alt wie die Protagonistin ist: der neugierige Nachbarsjunge Wybie. Dadurch konnten Beschreibungen der Vorlage in lebendiger wirkende Dialoge umgewandelt werden, beispielsweise als die junge Coraline erzählt, dass sie sich von den Eltern vernachlässigt fühlt. Ähnlich wurde bei der Adaption von „Das kleine Gespenst“ (Alain Gsponer, Deutschland 2013) vorgegangen. Die Figur des Karl, die in der Vorlage von Otfried Preußler (unter anderem Namen) nur eine Nebenrolle spielt, wurde zu einer zweiten Hauptfigur ausgebaut, um eine stärkere Identifikation zu ermöglichen und weitere Themen in die Handlung einzubinden.

Biopic Biopic ist die Kurzform des US-amerikanischen Begriffs „biographical motion picture“ und hat sich als Bezeichnung für eine Filmbiografie etabliert. Ein Biopic rekonstruiert das Leben einer meist bekannten lebenden oder toten Persönlichkeit oder dessen relevante Abschnitte. Üblich sind zum Beispiel Biografien von Politiker/innen oder Kunstschaffenden.

Je nach Anliegen des Films folgt das Gezeigte einer bestimmten Dramaturgie, die von einer stringenten Handlung bis zur schlaglichthaften Darstellung reichen kann. Sie kann sich an faktischer Genauigkeit orientieren oder biografische Daten nur lose interpretieren. Einige Filme versuchen möglichst die gesamte Lebensspanne der Hauptfigur abzubilden, andere konzentrieren sich auf einen oder mehrere zentrale Konfliktpunkte.

Bekannte Biopics sind zum Beispiel: „Lawrence von Arabien“ (Lawrence of Arabia, David Lean, Großbritannien 1962), „Nixon“ (Oliver Stone, USA 1995), „Lumumba“ (Raoul Peck, Frankreich, Belgien, Haiti, Deutschland 2000), „Walk the Line“ (James Mangold, USA 2005), „Die Eiserne Lady“ („The Iron Lady“, Phyllida Lloyd, Großbritannien 2011) oder „Lincoln“ (Steven Spielberg, USA 2012).

Dokumentarfilm Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff **non-fiktionale Filme**, die mit Material, das sie in der Realität vorfinden, einen Aspekt der Wirklichkeit abbilden. John Grierson, der den Begriff prägte,

verstand darunter den Versuch, mit der Kamera eine wahre, aber dennoch dramatisierte Version des Lebens zu erstellen; er verlangte von Dokumentarfilmer/innen einen schöpferischen Umgang mit der Realität. Im Allgemeinen verbindet sich mit dem Dokumentarfilm ein Anspruch an Authentizität, Wahrheit und einen sozialkritischen Impetus, oft und fälschlicherweise auch an Objektivität. In den letzten Jahren ist der Trend zu beobachten, dass in Mischformen (Doku-Drama, Fake-Doku) dokumentarische und fiktionale Elemente ineinander fließen und sich Genregrenzen auflösen.

Drehbuch

Ein Drehbuch ist die Vorlage für einen Film und dient als Grundgerüst für die Vorbereitung einer Filmproduktion sowie die Dreharbeiten. Drehbücher zu fiktionalen Filmen gliedern die Handlung in Szenen und erzählen sie durch Dialoge. In Deutschland enthalten Drehbücher üblicherweise keine Regieanweisungen.

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

- Jede Szene wird nummeriert. In der Praxis wird dabei auch von einem „Bild“ gesprochen.
- Eine Szenenüberschrift enthält die Angabe, ob es sich um eine Innenaufnahme („Innen“) oder eine Außenaufnahme („Außen“) handelt, benennt den Schauplatz der Szene und die Handlungszeit „Tag“ oder „Nacht“. Exakte Tageszeiten werden nicht unterschieden.
- Handlungsanweisungen beschreiben, welche Handlungen zu sehen sind und was zu hören ist.
- Dialoge geben den Sprechtext wieder. Auf Schauspielanweisungen wird dabei in der Regel verzichtet.

Die Drehbuchentwicklung vollzieht sich in mehreren Phasen: Auf ein Exposé, das die Idee des Films sowie die Handlung in Prosaform auf zwei bis vier Seiten zusammenfasst, folgt ein umfangreicheres Treatment, in dem – noch immer prosaisch – bereits Details ausgearbeitet werden. An dieses schließt sich eine erste Rohfassung des Drehbuchs an, die bis zur Endfassung noch mehrere Male überarbeitet wird.

Drehort/Set

Orte, an denen Dreharbeiten für Filme oder Serien stattfinden, werden als Drehorte bezeichnet. Dabei wird zwischen Studiobauten und Originalschauplätzen unterschieden. Studios umfassen entweder aufwändige Außenkulissen oder Hallen und ermöglichen dem Filmteam eine hohe Kontrolle über Umgebungseinflüsse wie Wetter, Licht und Akustik sowie eine große künstlerische Gestaltungsfreiheit. Originalschauplätze (englisch: locations) können demgegenüber authentischer wirken. Jedoch werden auch diese Drehorte in der Regel von der Szenenbildabteilung nach Absprache mit den Regisseuren/innen für die Dreharbeiten umgestaltet.

Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren:

- Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände.
- Die **Großaufnahme** (engl.: close up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab.
- Die **Naheinstellung** erfasst den Körper bis etwa zur Brust („Passfoto“).

- Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, zeigt eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der Halbnaheinstellung, in der etwa zwei Drittel des Körpers zu sehen sind.
- Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung.
- Die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (engl.: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet.
- Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Die meisten Begriffe lassen sich auf Gegenstände übertragen. So spricht man auch von einer Detailaufnahme, wenn etwa von einer Blume nur die Blüte den Bildausschnitt füllt.

Farbgestaltung

Bei der Gestaltung eines Films spielt die Verwendung von Farben eine große Rolle. Sie charakterisieren Schauplätze, Personen oder Handlungen und grenzen sie voneinander ab. Signalfarben lenken im Allgemeinen die Aufmerksamkeit. Fahle, triste Farben senken die Stimmung. Die Wahl der Lichtfarbe entscheidet außerdem, ob die Farben kalt oder warm wirken. Allerdings sind Farbwirkungen stets auch subjektiv, kultur- und kontextabhängig.

Farbwirkungen können sowohl über die Beleuchtung und die Verwendung von Farbfiltern wie über Requisiten (Gegenstände, Bekleidung) und Bearbeitungen des Filmmaterials in der Postproduktionsphase erzeugt werden. Zu Zeiten des Stummfilms und generell des Schwarzweiß-Films war beispielsweise die Einfärbung des Film, die sogenannte Viragierung oder Tonung, eine beliebte Alternative zur kostenintensiveren Nachkolorierung. Oft versucht die Farbgestaltung in Verbindung mit der Lichtgestaltung die natürlichen Verhältnisse nachzuahmen. Eine ausgeklügelte Farbdramaturgie kann aber auch ein auffälliges Stilmittel darstellen. Kriminalfilme und Sozialdramen arbeiten beispielsweise häufig mit farblich entsättigten Bildern, um eine freudlose, kalte Grundstimmung zu erzeugen. Auch die Betonung einzelner Farben verfolgt eine bestimmte Absicht. Als Leitfarbe(n) erfüllen sie eine symbolische Funktion. Oft korrespondiert diese mit den traditionellen Bedeutungen von Farben in den bildenden Künsten. Rot steht zum Beispiel häufig für Gefahr oder Liebe, Weiß für Unschuld.

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (**Illustration**), verdeutlichen (**Polarisierung**) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (**Kontrapunkt**). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: **Mickeymousing**), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Musik kann Emotionalität und dramatische Spannung erzeugen, manchmal gar die Verständlichkeit einer Filmhandlung erhöhen. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

- **Realmusik, On-Musik** oder **Source-Musik**: Die Musik ist Teil der filmischen Realität und hat eine Quelle (Source) in der Handlung (diegetische Musik). Das heißt, die Figuren im Film können die Musik hören..
- **Off-Musik** oder **Score-Musik**: eigens für den Film komponierte oder zusammengestellte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nu

vom Kinopublikum wahrgenommen wird (nicht-diegetische Musik).

Genre Der der Literaturwissenschaft entlehnte Begriff wird zur Kategorisierung von Filmen verwendet und bezieht sich auf eingeführte und im Laufe der Zeit gefestigte Erzählmuster, Motive, Handlungsschemata oder zeitliche und räumliche Aspekte. Häufig auftretende Genres sind beispielsweise Komödien, Thriller, Western, Action-, Abenteuer-, Fantasy- oder Science-Fiction-Filme. Die schematische Zuordnung von Filmen zu festen und bei Filmproduzenten/innen wie beim Filmpublikum bekannten Kategorien wurde bereits ab den 1910er-Jahren zu einem wichtigen Marketinginstrument der Filmindustrie. Zum einen konnten Filme sich bereits in der Produktionsphase an den Erzählmustern und -motiven erfolgreicher Filme anlehnen und in den Filmstudios entstanden auf bestimmte Genres spezialisierte Abteilungen. Zum anderen konnte durch die Genre-Bezeichnung eine spezifische Erwartungshaltung beim Publikum geweckt werden. Genrekonventionen und -regeln sind nicht unveränderlich, sondern entwickeln sich stetig weiter. Nicht zuletzt der gezielte Bruch der Erwartungshaltungen trägt dazu bei, die üblichen Muster, Stereotype und Klischees deutlich zu machen. Eine eindeutige Zuordnung eines Films zu einem Genre ist meist nicht möglich. In der Regel dominieren Mischformen.

Inszenierung/Mise-en-scène Der Begriff beschreibt die Art und Weise, wie das Geschehen in einem Film oder einem Theaterstück dargestellt wird. Im Film findet die Mise-en-scène während der Drehphase statt. Das heißt, Schauplatz und Handlung werden beim Dreh entsprechend der Wirkung, die sie später auf Film erzielen sollen, gestaltet und von der Kamera aufgenommen. Die Inszenierung/Mise-en-scène umfasst die Auswahl und Gestaltung der Drehorte, die Schauspielführung, Lichtgestaltung, Farbgestaltung und Kameraführung (Einstellungsgröße und Perspektive). Auch Drehorte, deren Originalzustand nicht verändert wurde, werden allein schon durch die Aufnahme aus einer bestimmten Kameraperspektive in Szene gesetzt (Cadrage).

Kadrage/Cadrage Die Cadrage (frz.: le cadre; der Rahmen) bezeichnet in technischer Hinsicht das Seitenverhältnis des auf der Leinwand sichtbaren Bildausschnitts, in ästhetischer Hinsicht die Platzierung von Gegenständen und Personen im filmischen Raum. Die Bildkomposition beeinflusst das Verständnis und die emotionale Wirkung von Filmbildern und Szenen, indem allein schon durch die räumliche Anordnung der handlungstragenden Elemente eine dramatische Spannung erzeugt wird. Durch Schärfentiefe, Schärfenverlagerung und Kamerabewegungen können die Beziehungen von Personen, Gegenständen und Räumen in einer einzigen Einstellung und ohne Schnitt zusätzlich betont werden. Man spricht in diesem Zusammenhang von innerer Montage. Der Begriff Cadrage ist nicht zu verwechseln mit Bildkader, der Bezeichnung für ein Einzelbild auf dem Filmstreifen.

Kamerabewegungen Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden. Kamerabewegungen lenken die Aufmerksamkeit, indem sie den Bildraum verändern. Sie vergrößern oder verkleinern ihn, versetzen Über-

blick, zeigen Räume und verfolgen Personen oder Objekte. Langsame Bewegungen vermitteln meist Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der Reißschwenk erhöhen die Dynamik. Eine wackelnde Handkamera suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (quasi-)dokumentarische Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

Kameraperspektive

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Die Kamera ist auf gleicher Höhe mit dem Geschehen oder in Augenhöhe der Handlungsfiguren positioniert und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung.

Von einer **Untersicht** spricht man, wenn die Handlung aus einer niedrigen vertikalen Position gefilmt wird. Der Kamerastandpunkt befindet sich unterhalb der Augenhöhe der Akteure/innen. So aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich. Eine extreme Untersicht nennt man **Froschperspektive**.

Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Personen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen.

Die **Vogelperspektive** ist eine extreme Aufsicht und kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz.

Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evoziert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.

Kammerspiel

Abgeleitet von einem Begriff aus der Theatertradition bezeichnet ein Kammerspiel im Film eine Handlung, die nur an einem überschaubaren, klar abgegrenzten Schauplatz spielt. Häufig ist die Einheit von Ort, Zeit und Handlung kennzeichnend für ein Kammerspiel ebenso wie die Konzentration auf wenige Figuren. Diese Reduzierung trägt oft zu einem Gefühl der Klaustrophobie bei und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Schicksale, Psychologie und inneren Konflikte der Figuren. In diesem beschränkten filmischen Raum ist die Schauspielführung von besonderer Bedeutung. Bestimmte Gegenstände erfüllen oftmals symbolische Funktionen. Für Kammerspiele eignen sich daher insbesondere psychologische Stoffe aus den Genres Drama und Thriller.

Der Kammerspielfilm entstand als Genre in den 1920er-Jahren, geprägt vom Drehbuchautoren Carl Mayer. Als erster Kammerspielfilm gilt Lupu Pick's „Scherben“ (1921). Aus dieser Zeit stammt auch Friedrich Wilhelm Murnaus berühmter Film über einen degradierten Hotelportier „Der letzte Mann“ (1924). Die Inszenierung eines Films als Kammerspiel wird bis heute gerne genutzt, um menschliche Konflikte in konzentrierter Form vorzuführen, zum Beispiel in „Rope“ (Alfred Hitchcock, USA 1948) „Der Würgeengel“ („El ángel exterminador“, Louis Buñuel, Mexiko 1962) oder in „Nobody knows“ („Dare mo shiranai“, Hirokazu Kore-Eda, Japan 2004).

Kostüm/Kostümbild

Der Begriff Kostümbild bezeichnet sämtliche Kleidungsstücke und Accessoires der Figuren. Kostümbildner/innen legen bereits in der Filmplanungsphase und auf der Basis des Drehbuchs und in Abstimmung mit dem Regisseur/der Regisseurin, der Maske und der Ausstattung fest, welche Kleidung die Figuren in bestimmten Filmszenen tragen

sollen. Sie entwerfen diese oder wählen bereits vorhandene Kostüme aus einem Fundus für die Dreharbeiten aus.

Die Bekleidung der Figuren übernimmt dabei eine wichtige erzählerische Funktion und vermittelt – oft auch unterschwellig – Informationen über deren Herkunft, Charakter, Eigenschaften, gesellschaftlichen Status sowie die historische Zeit, in der der Film spielt. Zugleich kann das Kostüm auch eine symbolische Bedeutung haben, indem durch die Farbgestaltung Assoziationen geweckt oder die Aufmerksamkeit auf bestimmte Figuren gelenkt wird.

Licht und Lichtgestaltung

Als Lichtspielkunst ist Film auf Licht angewiesen. Filmmaterial wird belichtet, das Aussehen der dabei entstehenden Aufnahmen ist zum einen geprägt von der Lichtsensibilität des Materials, zum anderen von der Lichtgestaltung am Filmset. Die Herstellung von hochwertigen künstlichen Lichtquellen ist daher seit Anbeginn eng mit der Entwicklung des Films verbunden.

Die Wirkung einer Filmszene ist unter anderem von der Lichtgestaltung abhängig. Man unterscheidet man grundsätzlich drei Beleuchtungsstile:

- Der **Normalstil** imitiert die natürlichen Sehgewohnheiten und sorgt für eine ausgewogene Hell-Dunkel-Verteilung.
- Der **Low-Key-Stil** betont die Schattenführung und wirkt spannungssteigernd (Kriminal-, Actionfilme). Der Low-Key-Stil wird häufig in actionbetonten Genres eingesetzt (Horror, Mystery, Thriller etc.).
- Der **High-Key-Stil** beleuchtet die Szenerie gleichmäßig bis übermäßig und kann eine optimistische Grundstimmung verstärken (Komödie) oder den irrealen Charakter einer Szene hervorheben.

Von Bedeutung ist zudem die Wahl der **Lichtfarbe**, also der Eigenfarbe des von Lampen abgestrahlten Lichts. Sie beeinflusst die Farbwahrnehmung und bestimmt, ob eine Farbe beispielsweise kalt oder warm wirkt.

Bei einem Studiodreh ist **künstliche Beleuchtung** unverzichtbar. Aber auch bei Dreharbeiten im Freien wird **natürliches Licht** (Sonnenlicht) nur selten als alleinige Lichtquelle eingesetzt. Der Verzicht auf Kunstlicht, wie in den Filmen der Dogma-Bewegung, stellt ein auffälliges Stilmittel dar, indem ein realitätsnaher, quasi-dokumentarischer Eindruck entsteht.

Montage

Mit Schnitt oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung bis zur Anordnung der verschiedenen Sequenzen. Die Montage entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten. Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen. Als „Innere Montage“ wird ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden

Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Rückblende/Vorausblende

Die Erzähltechnik der **Rückblende** (engl.: flashback) unterbricht den linearen Erzählfluss und gestattet es, nachträglich in der Vergangenheit liegende Ereignisse darzustellen. Dramaturgisch führt dies zu einer Spannungssteigerung, unterstützt die Charakterisierung der Hauptfiguren und liefert zum Verständnis der Handlung bedeutsame Informationen.

Ähnlich funktioniert die **Vorausblende** (engl.: flash-forward), die im Gegensatz zur Rückblende ein Ereignis in der Chronologie vorwegnimmt. Die Spannung wird gesteigert, indem zukünftige Geschehnisse oder Visionen von Figuren gezeigt werden, deren Sinn sich erst im Verlauf des Films erschließt.

Formal wird eine Rückblende – wie auch die Vorausblende – häufig durch einen Wechsel der Farbgebung (beispielsweise Schwarzweiß), anderes Filmmaterial oder technische Verfremdungseffekte hervorgehoben, aber auch je nach Genre bewusst nicht kenntlich gemacht, um die Zuschauenden auf eine falsche Fährte zu locken.

Sequel

Als Sequel wird die Fortsetzung eines Films bezeichnet. In der Regel sind nicht künstlerische, sondern kommerzielle Interessen ausschlaggebend für die Produktion einer Fortsetzung. Diese muss nicht nahtlos an die Handlung des ersten Teils anschließen, greift aber Figuren aus diesem auf und bezieht sich auf Ereignisse aus diesem. Gegenwärtig lässt sich bei Großproduktionen der Trend beobachten, zusätzliche Handlungsstränge bewusst nur anzureißen, um diese im Falle eines Erfolgs in einem Sequel wieder aufnehmen und auf die eingeführte Marke zurückgreifen zu können. Seit „Zurück in die Zukunft II + III“ („Back to the Future“, Robert Zemeckis, USA 1989/1990) werden zudem oft mehrere Sequels gleichzeitig geplant und gedreht.

Sequenz

Unter einer Sequenz versteht man eine Gruppe aufeinanderfolgender Einstellungen, die graphisch, räumlich, zeitlich, thematisch und/oder szenisch zusammengehören. Sie bilden eine Sinneinheit. Eine Sequenz stellt eine in sich abgeschlossene Phase im Film dar, die meist durch eine Markierung begrenzt wird (beispielsweise durch Auf- oder Abblenden, einen Establishing Shot, Filmmusik, Inserts usw.).

Während eine Szene im Film eine Handlungseinheit beschreibt, die meist nur an einem Ort und in einer Zeit spielt, kann eine Sequenz an unterschiedlichen Schauplätzen spielen und Zeitsprünge beinhalten, das heißt aus mehreren Szenen bestehen. Sie kann auch aus nur einer einzigen Einstellung bestehen. In diesem Fall spricht man von einer **Plansequenz**.

Splitscreen

Werden mehrere Bilder nebeneinander auf der Leinwand angeordnet, wird dies als Splitscreen-Verfahren bezeichnet. Dieses ermöglicht es, an verschiedenen Orten stattfindende Ereignisse gleichzeitig zu zeigen und dadurch getrennte Handlungsorte miteinander in Beziehung zu setzen oder ein Ereignis aus mehreren Blickwinkeln darzustellen.

In der Regel werden nur kurze Szenen als Splitscreen gezeigt, da die Betrachtung zweier unterschiedlicher Bilder eine hohe Aufmerksam-

keit erfordert. Eine Ausnahme ist „Timecode“ (USA 2000) von Mike Figgis, in dem vier Parallelhandlungen gleichzeitig erzählt werden. Das Verfahren erfreute sich vor allem in den 1960er- und 1970er-Jahren großer Beliebtheit, zum Beispiel in dem Experimentalfilm „The Chelsea Girls“ von Andy Warhol (USA 1966). Als dramaturgisches Stilmittel wurde es in jüngerer Zeit in der Fernsehserie „24“ (USA 2001-2010) eingesetzt.

Storyboard (Szenenbuch)

Die zeichnerische Version des Drehbuchs dient zur Vorbereitung der Dreharbeiten und gibt Hinweise zur Mise-en-scène. Im Storyboard werden die Einstellungen eines Films komplett oder teilweise skizziert, unter Angabe der Kameraperspektiven und Kamerabewegungen, Hinweise zum Production Design sowie zur Positionierung von Schauspielern und Requisiten. Die heutige Computertechnik ermöglicht sogar die sogenannte Pre-Visualisierung einzelner Filmszenen, sprich einer animierten Vor- oder Grobfassung.

Eine andere verwandte Methode, Stil und Atmosphäre des Films vor auszuplanen, ist die Erstellung eines Moodboard. Man versteht darunter eine Stimmungscollage aus Bildern, die versuchen die Stimmung des geplanten Filmes visuell zu erfassen.

Szene

Szene wird ein Teil eines Films genannt, der sich durch die Einheit von Ort und Zeit auszeichnet und ein Handlungssegment aus einer oder mehreren Kameraeinstellungen zeigt. Szenenanfänge oder -enden sind oft durch das Auf- oder Abtreten bestimmter Figuren(gruppen) oder den Wechsel des Schauplatzes gekennzeichnet. Dramaturgisch werden Szenen bereits im Drehbuch kenntlich gemacht. Im Gegensatz zu einer Szene umfasst eine Sequenz meist eine Abfolge von Szenen, die durch die Montage verbunden und inhaltlich zu einem Handlungsverlauf zusammengefasst werden können sowie nicht auf einen Ort oder eine Zeit beschränkt sind.

WEITERE INFORMATIONEN & IMPRESSUM

Weiterführende Links

WEBSITE DES FILMS

www.vordermorgenroete.x-verleih.de/

FILMPORTAL.DE

www.filmportal.de/film/vor-der-morgenroete_eade03a3cb0048a1b59755f-39bb3e6a7

VORTRAG VON KLEMENS RENOLDNER (VIDEO)

www.youtube.com/watch?v=mfiFwVSo92k&feature=youtu.be

STEFAN ZWEIG CENTRE SALZBURG

www.stefan-zweig-centre-salzburg.at/

ZWEIGHEFTE

www.stefan-zweig-centre-salzburg.at/zweigheft.php

CASA STEFAN ZWEIG

www.casastefanzweig.org/

EINLEITUNG: BRASILIEN EIN LAND DER ZUKUNFT

www.casastefanzweig.org/sec_texto_view.php?id=20

STEFAN ZWEIG: „DIE WELT VON GESTERN“ – KAPITEL 18

gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-von-gestern-6858/18

THEATERMUSEUM: STEFANS ZWEIGS ABSCHIEDSBRIEF

www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/ausstellungen/stefan-zweig/

GUARDIAN: FILMMAKERS BREATHE NEW LIFE INTO A TIRED CONCEPT (ENGLISCH)

www.theguardian.com/film/2014/jan/09/biopics-filmmakers-lincoln-diana-concept

UNTERRICHTSMATERIALIEN ZUM FILM, FILMLADEN

www.kinofenster.de/download/kf1606-vor-der-morgenroete-fh-pdf-zwei/

FILMTIPP VISION KINO

<http://www.kinofenster.de/download/kf1606-vor-der-morgenroete-fh-2-pdf>

Mehr zum Thema auf kinofenster.de

DER STAAT GEGEN FRITZ BAUER (FILM DES MONATS OKTOBER 2015)

www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1510/

GANDHI (UNTERRICHTSMATERIAL VOM 24.06.2008)

www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/gandhi_film/

HANNAH ARENDT (FILMBESPRECHUNG VOM 12.12.2012)

www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/hannah-arendt-film/

HUNDSTAGE (FILMBESPRECHUNG VOM 01.08.2002)

www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/hundstage_film/

I'M NOT THERE (FILMBESPRECHUNG VOM 22.01.2008)

www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/i_m_not_there_film/

LINCOLN (FILM DES MONATS JANUAR 2013)

www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1301/

WORKINGMAN'S DEATH (FILMBESPRECHUNG VOM 19.10.2006)

www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/workingmans_death_film/

RAY (FILMBESPRECHUNG VOM 01.01.2005)

www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/ray_film/

SELMA (FILM DES MONATS FEBRUAR 2015)

www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1502/

STEVE JOBS (FILMBESPRECHUNG VOM 12.11.2015)

www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/steve-jobs-nik/

WALK THE LINE (FILMBESPRECHUNG VOM 19.10.2006)

www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/walk_the_line_film/

IM EXIL: DAS FILMSCHAFFEN DEUTSCHER EMIGRANTEN NACH 1933 (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 30.01.2013)

www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1302/im-exil-das-filmschaffen-deutscher-emigranten-nach-1933/

DER SCHRIFTSTELLER ERNST ERICH NOTH (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 21.09.2006)

www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0402/der_schriftsteller_ernst_erich_noth/

GÖTTLICHE FUNKEN, IRDISCHER RAUSCH – KÜNSTLER UND KÜNSTLERISCHE SCHAFFENSPROZESSE IM SPIELFILM (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 29.09.2010)

www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1010/goettlicher_funken_irdischer_rausch/

ZWISCHEN FAKTEN UND FIKTION: HISTORISCHE SPIELFILME ZUM NATIONALSOZIALISMUS (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 26.03.2009)

www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0904/zwischen_fakten_und_fiktion_historische_spielfilme_zum_nationalsozialismus/

HITLER-DARSTELLUNGEN IM FILM (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 09.01.2007)

http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0701/hitler_darstellungen_im_film/

Filmpädagogisches Begleitmaterial

VISION KINO: SCHULE IM KINO – PRAXISLEITFADEN FÜR LEHRKRÄFTE

www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1109855

kinofenster.de

Impressum

Herausgeber:

Für die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb,
Fachbereich Multimedia verantwortlich:
Jan-Philipp Kohlmann (Volontär), Ruža Renić (Volontärin), Thorsten Schilling, Katrin Willmann
Adenauerallee 86, 53115 Bonn,
Tel. 0228 / 99 515 0, info@bpb.de

Für die Vision Kino gGmbH verantwortlich:

Sarah Duve, Sabine Genz
Große Präsidentenstr. 9, 10178 Berlin,
Tel. 030 / 275 77 575, info@visionkino.de

Autoren/innen: Philipp Bühler, Andreas Busche,
Arnhilt Johanna Hoefle, Jan-Philipp Kohlmann
Unterrichtsvorschläge und Arbeitsblätter:
Friederike Wenzel

Redaktion: Andreas Busche, Ronald Ehlert-Klein,
Kirsten Taylor

Basis-Layout: Raufeld Medien GmbH
Layout: Ronald Ehlert-Klein

Bildnachweis: Szenen © X Verleih, Thomas Mann
- dpa

© Juni 2016 kinofenster.de