

18. internationales forum video 4

des jungen films berlin 1988

38. internationale
filmfestspiele berlin

SCHULD UND SÜHNE

Land Bundesrepublik
Deutschland 1988
Produktion Regina Ziegler Film-
produktion

Eine Aufführung der Schaubühne am Lehniner
Platz, Berlin

Regie Andrzej Wajda
Buch Andrzej Wajda, nach
dem Roman
von Fjodor M.
Dostojewski,
deutsch von
E.K. Rahsin

Kamera Kurt-Oskar Herting,
Martin Herden, Horst
Thomas, Frank Tilk
Ausstattung Krystyna Zachwa-
towicz
Musik Zygmunt Konieczny
Maske Cornelia Wentzel
Regieassistent Mark Blezinger
Techn. Leit. Jörg Hildbrand
Bildtechnik Helmut Karch
Ton Peter Rafailov
Lichttechnik Wolfgang Göbbel
Schnitt Heidi Böhm
Produktions-
leitung Harald Muchametow
Redaktion Hans W. Reichel

Darsteller
Porfirij Udo Samel
Raskolnikow Stephan Bissmeier
Sonja Jutta Lampe
Samjotow Bernd Ludwig
Rasumichin Dirk Nawrocki
Nikolka Stephan Meyer-Kohlhoff
Kleinbürger Branko Samarovski
Koch Mathias Gnädinger

Uraufführung 14. Februar 1988,
Internationales
Forum des jungen
Films, Berlin

Format Video, U-matic,
Farbe
Länge 116 Minuten

Dostojewski an V.D. Obolenskaja:

"...was Ihre Absicht betrifft, aus meinem Roman (Schuld und Sühne, d.Red) ein Drama zu machen, so bin ich natürlich völlig einverstanden, habe ich mir doch zum Grundsatz gemacht, niemals solche Versuche zu behindern; aber ich kann nicht umhin, Sie darauf hinzuweisen, daß dergleichen Versuche fast immer mißglückt, schlimmstenfalls völlig gescheitert sind.

...Ich glaube, daß für verschiedene Formen der Kunst auch die ihnen gemäßen Reihen poetischer Gedanken existieren, so daß ein bestimmter Gedanke niemals in einer anderen, ihm nicht gemäßen Form ausgedrückt werden kann. Etwas anderes ist es, wenn Sie so weit wie möglich den Roman umarbeiten und verändern, indem Sie nur eine Episode für die Umarbeitung zum Drama beibehalten, oder wenn Sie ganz den Stoff verändern und nur den Grundgedanken übernehmen... Aber ungeachtet dessen bitte ich meine Worte nicht so aufzufassen, als wollte ich Ihnen abraten..."

F.M. Dostojewski, Briefe 1821-1881, zitiert nach dem Programmheft der Schaubühne am Lehniner Platz

Der neue Prozeß

Von Rüdiger Schaper

(...) Wajda komprimiert den epischen Stoff auf das Katz- und Maus-Spiel zwischen Raskolnikow und seinem Untersuchungsrichter. Wie im Gerichtssaal trennt ein Geländer Zuschauer und Bühne, wenn Raskolnikow das Verbrechen schildert, wird der Beamte Samjotow dem Publikum die Mordwaffe und andere Beweisstücke

vorhalten... Krystyna Zachwatowicz (hat) ein Labyrinth aus Zimmern, Türen und Wänden auf die Bühne gebaut - variable Raumteile, die Raskolnikows Bewegungsfreiheit anscheinend immer mehr einschränken. Was für ein tristes, abgeschabtes, lichtarmes Ambiente: hier bleibt ihnen wohl nichts als Saufen, Kettenrauchen, deprimierende Debatten, klägliche Ausbrüche aus der Verzweiflung. Wajdas Literatur-Adaptation, das "Verbrechen als Experiment", läuft hier unter veränderten psychologischen Bedingungen ab.

Der Zweikampf findet in der Schaubühne nur andeutungsweise statt. Von Anfang an ist Udo Samels Untersuchungsrichter seinem Opfer Raskolnikow, den Stephan Bissmeier - ein Gast aus Stuttgart - spielt, kräftemäßig überlegen. Dieser Porfirij, wenig älter als sein Widerpart, profiliert sich in jedem Auftritt gegenüber Raskolnikow als der Erwachsener. Er ist einfach schlauer, brutaler, verfügt über eine schreckliche praktische Intelligenz, produziert sich in allen Ton- und Stimmungslagen. Ein glänzender Rhetoriker. Und ein einsamer Mensch. Porfirij, Vertreter des staatlichen Gewaltmonopols, *braucht* den Verbrecher, er kann die eigene Existenz nur so rechtfertigen. Wajda macht das perverse Abhängigkeitsverhältnis deutlich, er gibt der Szene großes Gewicht: Porfirij zwingt Raskolnikow in eine Diskussion über den Zeitschriftenartikel, den der abgebrochene Jura-Student lange vor der Tat veröffentlicht hat. Der Untersuchungsrichter, weit davon entfernt, irgendwelche möglichen oder unmöglichen Präventivmaßnahmen zu ergreifen, hat darauf gewartet, daß der Verfasser seine krude "Untermensch"-Theorie in die blutige Wirklichkeit umsetzen würde, ja, er hat diesen Augenblick herbeigesehnt, die Nähe des Verbrechens erregt ihn jetzt. So wird die kriminelle Energie des Beamten sichtbar, gleichzeitig die Gefährlichkeit der "Gesellschaftslehre" Raskolnikows, der Mord als Mittel zur Selbstverwirklichung heiligt. Denn *dieser* Weg kann nach Auschwitz führen, das wissen wir heute. (...) Raskolnikows endgültiger Zusammenbruch kommt spät. Bissmeiers Raskolnikow tritt gleich als Verhetzter und Verklemmter ein. Er läßt seine Figur unglaublich fahrig, übernervös, vergeistigt erscheinen. Die Tat steht ihm dick ins Gesicht geschrieben, er verrät sich mit jeder kleinen Geste, er schafft kaum einen Satz ohne Abwehrhaltung oder Selbstbezeichnung. Beide, Samel wie Bissmeier, treiben ihr Rollenverhalten bis an den Rand der Karikatur. Nach dem Geständnis in der Dienstwohnung des Richters tritt bei Raskolnikow eine unerwartete Verwandlung ein. Bissmeier spielt das Finale so, als würde er sich zum ersten Mal über alle Einzelheiten der

Mordtat selbst Rechenschaft ablegen. Er scheint von Allerweltdingen zu berichten. Auf eine schreckliche Art wirkt er gelöst, vielleicht, weil Porfirij nicht anwesend ist. Raskolnikow betrügt seinen zärtlichen, zynischen Verfolger um den Höhepunkt des Dramas, dessen Regisseur Porfirij war. Ein atemberaubender Monolog: man möchte aufspringen und diesen Wahnsinn stoppen. Wajda hat auch die kleinen Rollen stark besetzt. Jutta Lampe ist Sonja, die Prostituierte, die einzige Frau auf der Bühne. Ein Wesen von Traurigkeit und Herzlichkeit, ein "Sanfte" von Dostojewski. Nur kurz sind Branko Samarovski (Kleinbürger) und Mathias Gnädinger (Koch) zu sehen. Raskolnikow befindet sich in guter Gesellschaft. Zum ersten Mal an der Schaubühne spielt Bernd Ludwig (Samjotow) - der stopft aufreizend Gurkenscheibchen zum Katerfrühstück in sich hinein, als Raskolnikow gekommen ist, um seine Beichte abzulegen. Daß Dostojewski nicht allein der große moderne russische Romancier gewesen ist, sondern auch ein atavistisch-religiöser Grübler, zeigt sich am Ende, wenn Sonja dem Verurteilten (diese Szene weist schon nach Sibirien) die Geschichte von der Auferstehung des Lazarus liest. Was für eine liebevolle Demütigung!

Rüdiger Schaper, in: *Tip*, 26/1986

"Andrzej Wajda ist ein Träumer, und deshalb denkt er jede Geschichte filmisch"

Interview mit Udo Samel

Frage: Herr Samel, Sie haben SCHULD UND SUHNE oft im Theater gespielt; wie verändert sich eine solche Arbeit, wenn man sie dann für die Kamera spielt?

Udo Samel: Die Arbeit ändert sich einmal dadurch, daß du nicht durchspielen kannst - du hast ja am Abend die Illusion, daß du in eine andere Welt eintrittst, und diese Welt den Abend über lebst, und das ist sozusagen erst mit dem Applaus der Zuschauer beendet. Beim Film ist es ja so, daß das aufgeteilt ist in verschiedene Einstellungen, d.h. jeder Moment ist nur ein Mal gültig; es gibt ja auch den Spruch, daß, wenn er abgedreht ist, er gestorben ist.

Der Unterschied ist, glaube ich, ganz wesentlich der, daß das Publikum als ein Teil dessen, was lebt am Abend, was die Vorstellung lebendig macht, fehlt. Ich bin der Meinung, daß nicht die Schauspieler die Geschichte erzählen, sondern bestenfalls das Publikum; d.h. wenn wir durchlässig sind, kann der Zuschauer sich die Geschichte erzählen. Das fehlt natür-

lich beim Film, es guckt einen ein totes Auge an. Bei diesem toten Auge hast du erst einmal kein Korrelat von der Stimmung und von der Atmosphäre im Raum, von der Energie, wie die Geschichte lebt. Sie lebt ja im besten Fall jeden Abend anders, auch wenn sie immer wieder gleich scheint oder sein soll.

Frage: Wird der Kontakt zwischen den Schauspielern beim Film intensiver als beim Theater, spielt man stärker mit- oder füreinander?

U.S.: Das entscheidet letztlich der Schnitt. Ich glaube, daß bei einer Theateraufführung die Schauspieler mehr gezwungen sind, miteinander zu spielen, weil es einfach viel mehr auffällt, wenn sie es nicht tun. Beim Film kann man ein ungenügendes Miteinanderspielen durch den Schnitt korrigieren. Es gibt Schuß/Gegenschuß, und oftmals ist der Andere gar nicht da, man spielt sozusagen mit der Kamera. Ich glaube, man merkt auch - und ich hoffe, das wird bei der Aufzeichnung von SCHULD UND SUHNE zu spüren sein - , daß wir das bereits im Theater gelebt haben; es gibt ein anderes Selbstverständnis und eine Nähe der Beziehung der Schauspieler untereinander. Beim Film ist es ja immer die Frage, wie weit die Schauspieler aufeinander zukommen, sie schauen sich zwar in die Augen, aber es sieht ein anders Auge viel näher zu, als das im Theater jemals der Fall ist. Ich halte es aber trotzdem beim Film für eine Voraussetzung, daß die Schauspieler sich in die Augen sehen, die Seele sprechen lassen.

Frage: Daß Wajda neben seiner Filmarbeit viel Theater gemacht hat, ist nicht unbedingt bekannt. Hat sich seine Arbeitsmethode von der Bühnenszenierung zur Filminszenierung verändert?

U.S.: Sie hat sich zunächst nicht verändert, weil er uns die gleichen Freiheiten gelassen hat, die er uns bei der Theaterarbeit ließ. Es ist mir eines bei ihm aufgefallen, als ich zum ersten Mal mit ihm arbeitete - das war am Theater - ; er sagte: "Mir sind Deine Augen wichtig und ich möchte, daß der Zuschauer Deine Augen sieht". Man sieht auch an seinen Filmen, daß ihm die Augen der Schauspieler wichtig sind. Er hat bei der Filmarbeit ganz stark das Arrangement der Kamera danach gerichtet, wie wir spielen. Es hat sich manches geändert, wenn z. B. eine Wand gebaut werden mußte, um die Illusion eines Raumes zu geben, aber wir haben erst geändert, wenn es technisch notwendig war.

Frage: Auch in der Aufzeichnung von SCHULD UND SUHNE verläßt Wajda, ähnlich wie bei seiner Filmadaptation von Kantors "Die tote Klasse", in einigen Szenen das Theater, macht Außenaufnahmen...

U.S.: ...ja, Andrzej Wajda hat sich auch bei der Theateraufführung immer gewünscht, daß später Sibirien auftauchen könnte. Das war natürlich in dem kleinen Theaterraum nicht möglich - offenbar hatte er es in Krakow so gemacht, daß er einfach den Zuschauerraum umgedreht hat und am Ende Sibirien simulierte. Das konnte er nun ein bißchen mit der Filmaufnahme nachholen; er verläßt das Theater aber erst, nachdem Raskolnikow den Mord gestanden hat. Und am Anfang gibt es eine kleine Szene, wo er auf der Straße als Mörder beschimpft wird von dem Kleinbürger. Aber ich möchte nochmals auf die Frage zurückkommen, wie sich Wajdas Arbeit beim Film verändert oder vertieft hat: Ich glaube, Andrzej Wajda denkt grundsätzlich sehr filmisch. Seine Fassung von SCHULD UND SUHNE nimmt ein Herzstück aus dem großen Roman heraus und konzentriert sich auf ein Weniges, erzählt dadurch aber vielleicht mehr, als wenn er weiter ausgeholt hätte. Bei der Arbeit läßt er dann erst einmal die Schauspieler ihre eigene Phantasie entwickeln, sagt zunächst ganz wenig, sagt: "Ich möchte Dich sehen, erzähle mir die Geschichte". Und dann sagt er: "Gut, jetzt haben wir diese Ebene, das haben wir jetzt verstanden, wir verstehen aber nicht die Kompliziertheit auf der anderen Ebene", d.h., er inszeniert die neue Ebene, weist die Schauspieler darauf hin, daß dies jetzt vorrangig wichtig sei. Und so legt er nach und nach einen 'Schichtkuchen' an, und es bleibt am Ende so etwas wie ein Kuchen, der gebacken ist, der aber Intentionen hat, die immer wieder tiefer gehen. Beim Film ist es dann so gewesen, daß wir bei jeder Einstellung das nochmals nachgefragt haben, denn du spielst ja nicht durch, sondern du bist in jeder einzelnen Einstellung gefordert, diesen Moment zu erreichen, und dafür war die Theaterarbeit eine gute Grundlage, weil wir diese Schichten, die wir erarbeitet hatten, in einem Moment wieder herstellen mußten. Das finde ich auch das Spannende am Film, daß du keine Chance hast, Fehler auszubügeln, sondern man sieht sofort alles, und es ist der eine Moment, an dem du alles spielen mußt. Umso weniger du tust und umso wahrer du bist, umso besser ist das für die Kamera. Ich glaube, man kann vor der Kamera weniger lügen als im Theater.

Frage: Nun ist ja die Theateraufführung schon sehr 'filmisch' angelegt gewesen, ermöglichte durch die verschiebbaren Wände so etwas wie Überblendungen und Großaufnahmen im Raum.

U.S.: Andrzej Wajda ist ein Träumer, und deshalb denkt er einfach, glaube ich, jede Geschichte filmisch.

Interview: Alf Bold, 5. Februar 1988

Biofilmographie

Andrzej Wajda, geboren am 6.3. 1927 in Suwalki/Nordostpolen; Vater Berufsoffizier, Mutter Lehrerin; nach 1945 Kunstakademie Krakau; 1950-1952 Filmhochschule Lodz.

Filme:

- 1950 - 1979 siehe: Informationsblatt
26 des Internationalen
Forums des jungen Films 1979
zu dem Film *Zaproszenie do
Wnetrza* (Einladung zur Be-
sichtigung von Innenräumen)
- 1979 *Dyrygent* (Der Dirigent)
- 1981 *Czlowiek z Zelaza* (Der Mann
aus Eisen)
- 1982 *Danton*
- 1983 *Eine Liebe in Deutschland*
- 1986 *Kronika wypadkow Milosnych*
(Die Chronik von
Liebesgeschichten)
- 1987 *Les possedes* (Die Dämonen)
- 1987/88 **SCHULD UND SUHNE**