Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 31 (1989)

Heft: 166

Artikel: Krotki film o milosci (Kurzer Film über die Liebe) von Krzysztof Kieslowski : ein Mann, eine Frau und ein Fenrohr

Autor: Kremski, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867305

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KROTKI FILM O MILOSCI (KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE)

von Krzysztof Kieslowski

Ein Mann, eine Frau und ein Fernrohr

Der neunzehnjährige Tomek arbeitet als Schalterbeamter bei der Post, dem Amt für Kommunikation. Dort sitzt er täglich schweigsam hinter einer dicken Scheibe und beobachtet seine Kunden durch ein kreisrundes Guckloch.
Tomek wohnt zur Untermiete bei der schon etwas ältlichen, offenbar einsamen Mutter eines Freundes. Nach dem Dienst verschanzt er sich hinter dem Fenster seines Zimmers und richtet ein Fernrohr auf die Wohnung gegenüber. Dort wohnt Magda, eine etwa 35jährige Künstlerin, und stellt ihr Leben zur Schau. Die Räume ihrer Wohnung sind Zimmer mit Einsicht, in die Tomeks Blick ungestraft eindringen kann. Sie erzählen ihm zwar beständig Anekdoten aus Magdas Leben, diese kolportieren aber im Grunde immer nur das gleiche: Magda ist blond, attraktiv, meist halbnackt oder gerade dabei, sich auszuziehen, trägt gerne schwarze Dessous und ist im Umgang mit ihren Liebhabern von erfrischender Direktheit. Tomek wendet sich diskret ab, was beim Zuschauer wie eine verschämte Abblende ankommt.
Magda ist mit ihrem natürlichen Sinn fürs Exhibitionistische die ideale Partnerin für die voyeuristischen Interessen Tomeks. Tomek macht sie, ohne dass sie es weiss, zu seinem Star in einem Szenarium, in dem er selbst die Rolle des zurückhaltenden Erzählers übernimmt und bei dessen optischer Aufbereitung er stets die künstlerische Oberleitung hat. Für Tomek wird das Fernrohr zum erzählerischen Gestaltungsmittel wie für den Filmemacher die Kamera.
Er zoomt vor und zurück, geht von der Totalen in die Naheinstellung, schwenkt mit der Person mit oder wendet sich um, setzt damit einen Schnitt, blendet ab. Die drei vorhanglosen Fenster, durch die Tomek in Magdas Wohnung Einblick nehmen kann, produzieren Einstellungen, die sich zu einer Geschichte montieren lassen. Es ist, als ob Aufnahme und Projektion identisch würden. Die Fenster addieren sich zur superbreiten Leinwand. Tomek macht sich sein eigenes Kino. In seiner dokumentierenden Inszenierung wird Magda zum Objekt, zum Kunstwerk, zum zweidimensionalen, stummen Bild, über das er auf seine Art verfügen kann, das er mit dem bewundernden Blick des Kunstliebhabers betrachtet.
Drei Fenster, drei Räume, drei Schauplätze, die sich wie in *splitscreen*-Technik zum Triptychon formieren. Nicht das Schlafzimmer steht im Zentrum dieser Anordnung, es liefert neben der Küche nur einen Seitenflügel. Den Mittelteil bildet Magdas eigene künstlerische Arbeit: ein unvollendeter Gobelin, in den sie einer ihrer Liebhaber einmal kunstvoll integriert. Im Zentrum also: die Kunst. Kieslowskis Film ist eine ironische Reflexion über Kunst und Leben, Film und Wirklichkeit, das Verhältnis des Filmemachers zum filmischen Objekt.
Die Kunst blendet über in die Erotik. Ein paar Stöckelschuhe und eine Flasche Milch auf dem Küchentisch ergeben ein kalkuliert arrangiertes Stillleben, das im Blick des Betrachters zum allegorisch entschlüsselbaren Kunstwerk mit erotischer Konnotation wird. Später wird Magda in einem Moment privater Depression mit den Fingern durch die dann verschüttete Milch streichen.
Tomeks Fernrohr wiederum ist ein eindeutiges Phallus-Symbol. Das Eindringen in Magdas Intimsphäre, der Blick in ihre Räume bekommt phallische Bedeutung. Magda wird, ohne es zu wissen, zur Akteurin einer Peepshow. Später wird sie Tomek fragen, ob er dabei masturbiert. Und sie wird ihn so stimulieren, dass es zur Ejakulation kommt.

*

Die Rollenverteilung in Voyeur und beobachtetes Objekt wird im Laufe der Handlung aufgebrochen beziehungsweise umgedreht; die Konstellation verschiebt sich. Zunächst ist es Tomek, der Magda mit dem Fernrohr beobachtet. Später, wenn er Magda enthüllt hat, was er von ihr weiss, und ihr gestanden hat, dass er sie beobachtet, versucht sie herauszufinden, von wo aus sie bespitzelt wird, wo der heimliche Beschauer steckt. So wird sie gewissermassen selbst zum Voyeur – mit bescheideneren Mitteln und unbefriedigenderen Ergebnissen.
Durch das Wissen, beobachtet zu wer-

Für Tomek wird das Fernrohr zum erzählerischen Gestaltungsmittel wie für den Filmemacher die Kamera

den, sind ihrer Unbefangenheit, mit der sie sich in ihren vier Wänden frei bewegt, auf die Dauer Grenzen gesetzt. So ist für sie der Blick aus dem Fenster erst einmal ein Akt der Gegenwehr, des Selbstschutzes. Sie benutzt – ganz unprofessionell – die Hand, um besser sehen zu können. Tomek auf der anderen Seite zieht sich zurück, will zwar beobachten, aber nicht beobachtet werden.

Nach ihrer ersten laienhaften und fruchtlosen Betätigung als Voyeur geht Magda in die exhibitionistische Offensive, was ihr leichter fällt. Sie macht das Bett zum Mittelpunkt eines simulierten Leinwandgeschehens und inszeniert in bewusstem Rollenspiel mit ihrem nichts ahnenden Liebhaber eine Live-Show für einen Zuschauer, den sie selbst nicht sehen kann. Ein Schauspielakt für den pornographischen Blick.

Erst später, wenn die Handlung längst eine Wende in die Katastrophe vollzogen hat und Tomek, ohne dass Magda es weiss, einen Selbstmordversuch unternommen hat, forciert sie ihre voyeuristischen Anstrengungen und versucht, mit einem Opernglas deutlicher hinter sein Fenster zu sehen, näher an ihn heranzukommen. Dass ihr Kieslowski ausgerechnet ein Opernglas in die Hand drückt, betont nicht nur die Theatralik und Melodramatik des Augenblicks, sondern verweist auch auf die Schaubühne des Fenstertheaters als Topos einer angestrebten Medienreflexion. Der selektive Blick konzentriert sich auf das, was ihn anzieht, seine Neugier weckt, ihn erregt, ihm geheimnisvoll erscheint. Wie in der Oper, im Theater und im Kino, so im Leben.

Zwischendurch enthüllt sich auch Tomeks Zimmerwirtin als Voyeur. Nicht nur, dass sie Tomek vor die Flimmerkiste zu locken versucht, weil dort gerade Bilder von der Miss-Polen-Wahl übermittelt werden (was Tomek nicht sonderlich interessiert, weil er eine andere, für ihn viel realere schöne Frau im Visier hat, von der er sich ein eigenes Bild machen kann). Als Tomek zu Magda in die Wohnung geht und dort eine eher unangenehme sexuelle Erfahrung (vorzeitige Ejakulation) macht, gibt seine Zimmerwirtin ihren Stammplatz vorm Fernseher vorübergehend auf, um die beiden durchs Teleskop zu beobachten. Dadurch, dass alle drei – zumindest zeitweilig, und wenn auch aus unterschiedlichen Motiven – die Schlüsselloch-Perspektive einnehmen, nimmt Kieslowski dem Voyeuristischen das Individuell-Pathologische und deutet es als etwas Allgemein-Existentielles.

Zuletzt steigert Kieslowski den Voyeurismus ins Visionäre, macht ihn zum zentralen Motiv eines aufs Utopische zielenden Lehrstücks. Magda, die sich selber die Schuld an Tomeks Selbstmordversuch anlasten muss, betritt zum erstenmal sein Zimmer. Der aus dem Krankenhaus zurückgekehrte Tomek liegt in apathischem Schlaf auf dem Bett. Magda, die zuvor noch von ihrer Wohnung aus Tomeks Zimmer mit dem Opernglas abgetastet hat, blickt nun durch sein Teleskop in ihre eigene Wohnung. Dort sieht sie sich selbst mit der Milchflasche in der Küche, dann im Zustand tiefer Depression weinend am Küchentisch, so wie sie vorher von Tomek gesehen worden war. Hände legen sich tröstend auf sie. Sie gehören Tomek. Sie schmiegt ihren Kopf an seine Hand und streichelt ihn.

Magda sieht diese Szene in Zeitlupe, womit Kieslowski das Gesehene als irreal charakterisiert, als Vorstellungsbild, als einen bedeutsamen Moment von Bewusstwerdung. Der Blick durchs Teleskop wird für Magda zum Blick auf sich selbst, führt aber von der Erkenntnis der eigenen Einsamkeit weiter zu einem utopischen Gegenbild menschlicher Solidarität, wie es auch hätte sein können. Ein Blick, der allerdings dem Voyeuristischen das Erotische nimmt und ihm eine Unschuld zuspricht, die dem letzten Bild von Zwischenmenschlichkeit zwar eine geistig-seelische Dimension verleiht, es aber auch auf den hehren Stand einer christlichen Ikone hebt.

*

Die unkonventionelle Beziehung zwischen Tomek und Magda regelt der Blick. Entscheidende Bedeutung kommt also dem Standort, der Perspektive und der Entfernung zu. Kieslowski erzählt in seiner Geschichte über Tomek und Magda, wie sich

Die unkonventionelle Beziehung zwischen Tomek und Magda regelt der Blick – Kieslowski erzählt nicht nur von einer Auseinandersetzung, sondern …

Standort, Perspektive und Entfernung verändern und was das für Folgen für Tomek, Magda und für ihre Beziehung hat.

Tomek blickt von seinem Fenster aus auf Magda in der Wohnung gegenüber: eine einseitige Angelegenheit, ein unerwiderter Blick und eine Scheinannäherung mittels Objektiv bei in Wirklichkeit statischer Position. Magda kann erst reagieren, wenn sie weiss, dass sie beobachtet wird. Dann wechselt der Kamerastandort auch in ihre Wohnung; Magda wird vom Objekt zum Subjekt. Der Zuschauer solidarisiert sich nicht mehr ausschliesslich mit Tomek, identifiziert sich nicht mehr nur mit dessen Blick. Vielmehr verlässt er Tomek zwischendurch, gibt seine Komplizenschaft auf, erweitert seine Perspektive, wechselt die Seite, um mit Magdas Augen zurückzublikken – auf das Haus, in dem Tomek wohnt. Es ist ein Blick von unten nach oben, so wie Tomek umgekehrt Magda immer aus einer leichten Obersicht beobachtet. Damit ist deutlich gemacht, wer in der über- und wer in der unterlegenen Position ist, was vor allem in Tomeks besserer Ausrüstung (Fernrohr contra blosses Auge, Opernglas) begründet ist, also in der Überlegenheit der «Waffen», die ihm mehr Macht in die Hand gibt.

Dass Magda reagiert, zum Gegenzug ansetzt, bedeutet einen Schritt aus der Einseitigkeit in den Dialog, ins Wechselspiel, in die durchaus strategische Auseinandersetzung, führt weiter zur Aufhebung der Rollenverteilung, zum Aufbrechen von Distanzen, zur Neuorientierung. Tomek verliert seine Überlegenheit, muss seine zunächst unantastbare, weil unbekannte Stellung aufgeben, die Beobachterstation verlassen, begibt sich in eine Situation, in der er gefordert wird, muss Niederlagen einstecken, kapituliert, will sich das Leben nehmen.

Am Anfang hat er alles im Griff, hat die Übersicht und die Allmacht, sieht mehr, weiss mehr, greift sogar ein, nimmt Einfluss, führt Magda, die nichts durchschaut, manchmal wie eine Marionette. Um das Liebesspiel Magdas mit ihrem Liebhaber zu beenden, alarmiert er die Gaswerke; während er noch dem Liebesspiel zusieht, sieht er gleichzeitig schon die Gasmänner vor Magdas Wohnungstür stehen. Tomek macht das Spiel und geniesst seinen Sieg. Sein Blick ist immer etwas von oben herab, also anmassend, hybrid, gottähnlich. Wenn das Gaswerk-Auto mit Blaulicht vorfährt, registriert er das aus der extremen Obersicht – ein Blick wie auf eine Spielzeugwelt. Aus der Vogelperspektive beobachtet er später auch, wie Magda dem Auto ihres Liebhabers entsteigt und nach einem Streit ins Haus läuft. Und noch etwas später blickt er auf den Liebhaber Magdas herab, als dieser, auf den unerwünschten Voyeur aufmerksam geworden, den Liebesakt unterbrochen hat, um von der Strasse aus Tomek aufzufordern, herabzusteigen von seinem Olymp. Tomek kommt tatsächlich herunter; damit beginnen seine Niederlagen. Magdas Liebhaber schlägt Tomek zu Boden, was eine Umkehrung der Perspektive zur Folge hat: Auf Tomek, der am Boden liegt, wird nun herabgeblickt.

Wenn schliesslich Magda Tomek die entscheidende Niederlage zugefügt hat und Tomek nach der vorzeitigen Ejakulation enttäuscht und peinlich berührt aus Magdas Wohnung flieht, sieht sie aus ihrem Fenster, aus der Position des Siegers, von oben herab, wie Tomek die Strasse überquert, um sich wie ein geprügelter Hund ins gegenüberliegende Haus zurückzuziehen. Und wieder später beobachtet sie aus der Vogelperspektive, wie ein Krankenwagen Tomek mit Blaulicht abtransportiert. Zuletzt hat sich Magda die Beobachterrolle erobert, Tomek hat seine ausgespielt. Am Ende befindet sich Magda in Tomeks Zimmer, blickt durch sein Fernrohr, während er kaum erkennbar im Hintergrund auf seinem Bett liegt. Die Vermieterin versperrt die Sicht auf ihn.

*

Zwar erkämpft Magda von Tomek die Aufgabe seiner Position, zieht ihn herunter, lockt ihn in ihre Wohnung, demütigt ihn, erobert sich selbst eine Position, die sie ihm überlegen macht, aber Kieslowski geht es letztlich überhaupt nicht um die Geschichte einer kaltschnäuzigen Strategie, die ihr Ziel im Triumph der einen über die andere

... von einer Annäherung, einem Aufeinanderzugehen

Partei findet. Er erzählt nicht nur von einer Auseinandersetzung, einem Gegeneinander, sondern auch von einer Annäherung, einem Aufeinanderzugehen. Seine beiden Protagonisten sind in gleicher Weise sympathisch. Und die abgezirkelte Ästhetik seines Films ist abgestimmt auf eine ethische Problemstellung mit religiösen Bezügen.
Tomek hat sich längst in das Bild verliebt, das er sich von der Frau gemacht hat. Der Beobachtungsvorgang mit dem Fernrohr ist so weit zum künstlerischen Akt avanciert, dass Magda – so wie er sie sieht (beziehungsweise sehen will) – zu seinem Geschöpf geworden ist, das er zu formen, also noch mehr zu idealisieren beginnt. Er fängt an, das Bild von allem, was seiner Vorstellung im Wege steht, zu befreien, radiert Magdas Liebhaber hinaus, schafft sich eine saubere Leinwand. Wenn er Magda irgendwann in ihrer Wohnung aufsucht, projiziert er sich sozusagen in seine eigene Vision, wird Teil des Bildes, das er selbst geschaffen beziehungsweise betrachtet hat, und wird selber zum (von seiner Zimmerwirtin) betrachtbaren Bildobjekt. Dadurch gerät er aber – was er nicht will – in die von ihm gänzlich unbedarft ausgefüllte Rolle von Magdas Männerbesuchen.
Tomek steigt von seinem Olymp herab, wird vom Erzähler/Betrachter zum Akteur, hebt damit die Distanz auf und begibt sich auf eine gemeinsame Handlungsebene mit Magda. Er verliert damit seine Übersicht und Überlegenheit, entmachtet sich selbst, verlässt seine gottähnliche Position, um sich einem Prozess der Menschwerdung zu unterwerfen, Teil der betrachteten Welt und dadurch berührbar, angreifbar, zerstörbar zu werden. Tomeks Weg wird zur Passionsgeschichte.
Kieslowskis KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE entstand wie schon sein KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN (KROTKI FILM O ZABIJANIU) als erweiterte Kinofassung einer Folge seiner zehnteiligen Fernsehserie zum *Dekalog*, worin er in zeitgenössischen Paraphrasierungen die biblischen Zehn Gebote auf ihren Aktualitätsgehalt abklopft. Auch wenn von dem Gebot «Du sollst nicht ehebrechen», das seinem Film zugrunde liegt, in Kieslowskis Bearbeitung auf den ersten Blick nicht viel übrig geblieben zu sein scheint – womit Kieslowski der veränderten gesellschaftlichen Realität Rechnung trägt, in der die Institution Ehe immer mehr an Bedeutung verloren hat –, so lässt sich in seinem Film bei näherer Betrachtung doch immerhin ein dialektisches Spiel um monogame Vorstellungen (Tomek) und praktizierte Promiskuität (Magda) erkennen.
Vor diesem Hintergrund erhält das Erotische zunächst einmal einen mystischen Beigeschmack. Das Fenster-Triptychon, in dessen Rahmen sich Magda den Blicken Tomeks darbietet, wird für Tomek zu einem Ort der Anbetung, zur Kapelle, hat für ihn den Stellenwert eines Altarbildes, aus dem er jeglichen Anschein von Lüsternheit und Unkeuschheit zu tilgen versucht. Das Fernrohr verhängt er wie ein heiliges Instrument mit einem roten Tuch – ein Phallus-Kult von ziemlicher Schamhaftigkeit. Ob sich dahinter ein zu beargwöhnender Appell zur Asexualität und mönchischen Askese verbirgt, sei dahingestellt. Sicher zeichnet sich aber darin eine Sakramentalisierung des Geschlechtlichen ab – ganz im Sinne einer christlich-katholischen Konzeption. Wenn Magda Tomek fragt, warum er sie beobachte, antwortet er: «Weil ich Sie liebe». Wenn sie ihn fragt, ob er mit ihr schlafen wolle, sagt er (erst einmal) nein.
Tomek wird auf diese Weise zum Repräsentanten einer Ideologie, zum messianistischen Heilsbringer, der kommt, um Magda die frohe Botschaft zu verkünden, wobei sie die Zeichen zunächst einmal nicht zu interpretieren versteht, sondern aufgrund ihrer entgegengesetzten Sichtweise falsch auslegt. Erst als der scheinbar verdorbene Voyeur sich immer mehr als wahres Unschuldslamm herausstellt, Tomek auf seinem Leidensweg in die Heiligkeit unaufhaltsam bis zu dem Moment voranschreitet, in dem er für die Sünderin Magda (von einem ihrer Liebhaber einmal als Maria Magdalena tituliert) sein Blut vergiesst, mag sich diese bekehren, Demut üben und den Weg der Reue einschlagen, der sie herab aus ihrem hochgelegenen Domizil, in das Haus gegenüber und in Tomeks Zimmer

Kieslowskis moderne Bibelexegese kreist um christliche Grundbegriffe wie Sünde, Leiden, Schuld, Scham, Demut, Reue, Mitleid und Erlösung

führt – damit Tomeks Beispiel folgend, der einen entsprechenden Weg zu ihr gegangen war. Dort liegt nun der Heilsverkünder unter andächtiger Anwesenheit zweier Frauen (neben Magda Tomeks mütterliche Zimmerwirtin) aufgebahrt. In dem Haus gegenüber lernt Magda jetzt die Gegenperspektive kennen, qualifiziert sich zur Seherin, hat bei ihrem Blick durchs Teleskop wie in einem wundersamen Akt göttlicher Eingebung die Vision von einem besseren Leben.

*

Kieslowskis moderne Bibelexegese kreist um christlich-katholische Grundbegriffe wie Sünde, Leiden, Schuld, Scham, Demut, Reue, Mitleid und Erlösung. Tomeks Vermieterin belehrt ihren Schützling, dass man einen Schmerz am besten dadurch überwinden kann, indem man sich selber einen noch grösseren Schmerz zufügt, worin sich der katholische Masochismus artikuliert, im Leiden einen Sinn, wenn nicht sogar die höchste Erfüllung des menschlichen Lebens zu sehen. Tomek nimmt als Märtyrer der Liebe das Kreuz auf sich. Und Kieslowski greift in seiner sakralisierenden Farb- und Lichtsymbolik mit prophetischer Signalwirkung die Passionsthematik auf. Die Buntglaswand im Treppenflur vor Magdas Wohnung, vor der sich Tomek wiederholt ins rechte Licht rückt, leuchtet in den Erlösungsfarben Rot (das vergossene Blut; die durch den Tod besiegelte Liebe) und Weiss (Reinheit, Unschuld, Verklärung). Tomek hat schon, bevor er sich die Pulsadern aufschneidet, vorankündigend immer wieder mal ein bisschen Blut vergossen. Das rote Leuchten ist in Kieslowskis Film ein symbolisches Leitmotiv.

Es gibt zwei Schlüsselbilder, deren Bedeutsamkeit Kieslowski betont, indem er sie wiederholt beziehungsweise variiert, um Entscheidendes erweitert. Anfangs betrachtet Tomek durch sein Teleskop mitleidig die weinende Magda. Später sieht sie sich durch Tomeks Teleskop selbst in ihrem Leid. Aber in einer Gebärde des Trostes legt sich Tomeks Hand auf sie.

Schon in der ersten Einstellung seines Films setzt Kieslowski mit einem anderen Bild, das aber mit dem eben beschriebenen in Zusammenhang steht, ein Zeichen: Diesmal ist Tomek der Leidende; und Magda spendet ihm Trost, legt ihm die Hand auf. Doch das Bild formuliert das abstrakt: Ein Arm, das Handgelenk verbunden; eine Frauenhand, die sich darauf legt; eine andere Hand, die nach der vorherigen greift.

Ein Bild, das Kieslowski am Ende seines Films – erst da in zeitlich richtiger Einordnung, erst da konkret verständlich – wiederholt. Am Anfang dient es ihm als prophetischer Vorverweis, Markierung des Zielpunktes und als Exposition von äusserster Verdichtung, in der die drei Hauptfiguren synekdochisch – stellvertretend durch einen Körperteil – eingeführt werden. Auf einen Schlag, ohne sie als Person ins Bild zu rücken, ohne ihnen einen persönlichen Hintergrund zu geben. Über die Beziehung der Personen zueinander ist damit zwar eine Aussage gemacht. Doch die Personen selbst erscheinen in dieser aufs Allgemein-Menschliche zielenden Symbolisierung unwichtig, austauschbar, bloss repräsentativ für eine Idee. Was zählt, ist die Gebärde.

Die Einstellung markiert nicht nur einen dramaturgischen Schlüsselmoment, sondern enthält den allegorischen Sinngehalt des ganzen Films; als Emblem der Handlung vorangestellt, formuliert sie die Botschaft des Films in komprimierter Form. Das verbundene Handgelenk – Verweis auf eine äussere Verwundung, innere Verletzung, Selbstaufgabe; Zeichen für Leid und Schmerz. Die Hand, die sich darüberlegt – eine Geste der Zuwendung, Ausdruck von Anteilnahme, Mitgefühl, Trost. Eine weitere Hand zieht die Aufrichtigkeit dieses Gefühls in Zweifel, deutet die Geste anders, will den Verletzten in Schutz nehmen. Ein christliches Sinnbild, das Thema, Tonart und Erzählstil des Films vorgibt.

*

Kieslowski bestreitet die Religiosität seines Films: «Die Zehn Gebote als christliche Anstandsregeln sind für

mich unwichtig, aber sie interessieren mich unter dem Aspekt ethisch moralischer Grundwerte im Zusammenhang mit unserem heutigen Leben».
In den Personen Tomek und Magda stellt Kieslowski zwei verschiedene moralische Verhaltensmuster einander gegenüber. Die Frage ist, wieweit man Tomek am Ende als den moralischen Sieger, Magda als die bekehrte Sünderin verstehen muss, die zuletzt den Weg der Einsicht findet. Man wird den Verdacht nicht los, dass Kieslowski sich durch die durchgängige Symbolisierung, die visionäre Erhöhung, durch Handlungsentwicklung und Ausgang des Films in ideologische Abhängigkeit von seinem Sujet bringt. Versinkt sein vom Anspruch her dokumentierender Blick auf diese Weise im Sumpf moralistischer Wertung, die es sich leicht macht, dem einen recht, dem anderen unrecht zu geben? Hebt der sachlich-kühle *point of view* eines sich am liebsten neutralisierenden dokumentarischen Geschichtenerzählers (wie sich Kieslowski wohl selbst sieht) unversehens ab in die Gefilde persönlicher Glaubensbekenntnisse? Es muss offenbleiben, wieweit Kieslowski nur moralische Vorstellungswelten dokumentiert, wieweit er sich mit der katholischen Konzeption identifiziert, wieweit man ihm von seinem Film transportierte Ideen als möglicherweise reaktionär ankreiden kann. Auf jeden Fall wirkt KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE wie das Musterbeispiel eines religiösen Films und wird von der konfessionellen Filmkritik nicht umsonst über die Massen gerühmt.
Kieslowski erzählt seine facettenreiche Geschichte zweifellos thematisch komplex, ästhetisch stringent. Zu dem vorausgegangenen Film KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN setzt sich KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE schon im Titel in Beziehung. «Beide Filme stehen in enger dialogischer Verbindung: ging es im einen Film um den Mangel an Liebe, der zum Töten führt, geht es in dem anderen um die Suche nach Liebe, die an den Rand des Todes führt» (Peter Hasenberg).
Mit dem Gleichklang der Titel formuliert sich auch ein für diese Filme programmatisch zutreffender Genrebegriff. Kieslowski macht keine Kurzfilme, sondern «Kurze Filme» – gemessen an der zeitlosen, im Sinne immer wieder neuer Variierbarkeit komplexen Thematik, als Kontradiktion auch zu oft in Überlänge ausufernden, seichten Unterhaltungsfilmen. Und man kann die Selbstkategorisierung «Kurzer Film» sogar in dem Sinne als Genrebegriff verstehen, dass hiermit auf die Eigenheiten einer Erzählkunst aufmerksam gemacht wird, die ohne Umschweife zur Sache geht und sich mit äusserster Ökonomie auf die Darstellung des Notwendigen und Wesentlichen beschränkt. In dieser Hinsicht wirken Kieslowskis «Kurze Filme» wie filmische Formen der Novelle, und wie diese arbeiten sie in ihrer Dramaturgie auch ganz klassisch mit Wende- und Höhepunkt.

*

Kieslowski ist ein akademischer Regisseur. Er hat gelernt, aus den Visionen anderer Regisseure zu übernehmen, was er für seine eigenen gebrauchen kann.
Aus *Hitchcocks* REAR WINDOW übernimmt er das Voyeur-Motiv, das Abtasten fremder Fenster im Leinwandformat, die dem Zuschauer stumme Geschichten erzählen. Auch Hitchcocks Film ist in seinem Spiel mit der Zuschauerrolle eine Reflexion über Kunst (Film) und Moral.
Von *Tarkowskij* stammt die intensive Symbolik sich ergiessender Milch. Auch Tarkowskij ist ein Moralist, der die Weltläufigkeit verachtet und in symbolistischen Visionen mit messianistischem Nachdruck die Weltverbesserung predigt.
An *Bresson* erinnert der Katholizismus der Thematik, der moralische Verwurf einer Welt der Oberflächenreize und des gedankenlosen Konsums, die frohe Botschaft der Askese, dann natürlich auch die stilistische Prägnanz einer lakonisch-schlichten, aber pointierten Erzählweise, die novellistische Reduktion auf das Wesentliche.
Wie *Rohmer* konstruiert Kieslowski strikt moralische Geschichten, ohne Abschweifungen, ohne Firlefanz, ganz menschenzentriert, anscheinend kühl beobachtend im Sinne eines dokumentarischen Erzählkinos. Mit LE RAYON VERT, in dem der selbst völlig nüchtern-sachliche Rohmer von den symbollastigen, katholisch-moralischen Visionen des monogamen Mädchens Delphine erzählt, liesse sich Kieslowskis Film vergleichen. Die Zehn Gebote dienen Kieslowski als Proverbien, die seinen Filmen einen zyklischen Zusammenhang geben, wobei jeder einzelne Film über eines dieser längst zu Sprichwörtern herabgesunkenen Religionsgesetze wie über ein Motto mit Initialzündung frei paraphrasiert.
Mit Hitchcock, Tarkowskij, Bresson, Rohmer befindet sich Kieslowski im Kreis der grossen Moralisten des Kinos.

Peter Kremski

Krzysztof Kieslowski

wurde am 27. Juni 1941 in Warschau geboren. Er absolvierte 1969 die Polnische Film- und Theaterhochschule in Lodz. Bereits als Student drehte er Dokumentarfilme für das polnische Fernsehen. Nach Beendigung des Studiums ging er als Regisseur zum Dokumentarfilmstudio Warschau, für das er auch heute noch tätig ist und in dessen Warschauer Studio er seine Spielfilme dreht. 1973 realisierte er einen mittellangen Spielfilm für das polnische Fernsehen. Von 1979 bis 1982 arbeitete er als Dozent an der Fakultät Radio und Fernsehen der Schlesischen Universität in Katowice. Von 1978 bis 1981 war er Vizepräsident des Polnischen Filmverbandes. Kieslowski erhielt 1975 den Preis des Vorsitzenden des Komitees für Radio und Fernsehen, 1976 den Preis «Don Quichotte» des Präsidiums der Polnischen Filmclubvereinigung für sein Gesamtschaffen. 1981 erhielt er ein Diplom des Polnischen Aussenministeriums für Verdienste um die Propagierung der polnischen Kultur im Ausland. 1988 wurde mit dem Europäischen Filmpreis für KROTKI FILM O ZABIJANIU (KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN) ausgezeichnet.

Die wichtigsten Daten zu KROTKI FILM O MILOSCI (KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE): Regie: Krzysztof Kieslowski; Buch: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski; Kamera: Witold Adamek; Kamera-Assistenz: Piotr Jaszczuk; Schnitt: Ewa Smal; Chef-Beleuchter: Jerzy Tomczuk; Dekor: Halina Dobrowolska, M. Dipont; Kostüme: Malgorzata Obloza, Hanna Cwiklo; Musik: Zbigniew Preisner; Ton: Nikodem Wolk-Laniewski.
Darsteller (Rolle): Grazyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwinska (Vermieterin), Piotr Machalica (Roman), Artur Barcis (junger Mann), M. Chojnacka, Stanislaw Gawlik, T. Gradowski, R. Imbro, J.Piechocinski, K. Koperski, J. Michalewska, E. Rozniatowska, E. Ziolkowska.
Produktion: Zespoly Filmowe, Produktionsgruppe TOR (Krzysztof Zanussi); Herstellungsleitung: Ryszard Chutkowski. Polen 1988. Format:35 mm, 1:1.66, Farbe, 86 Min. BRD-Verleih: FuturaFilmverlag, München; CH-Verleih: Rialto, Zürich.