Margarete Wach

Krzysztof Kieślowski
Zufall und Notwendigkeit

Inhalt

Vorwort zur 2. Auflage 12

Einleitung 13

Kieślowskiana – zum Forschungsstand 17

I. Moral und Revolte –
Zwischen Resignation und Hoffnung: Kieślowski, ein Erbe Albert Camus'? 22

Philosophische Fragen im Werk Kieślowskis 28
Cineastische und literarische Einflüsse 32

II. Die Dramaturgie der Wirklichkeit – Ausbildung in Łódź 42

Zur Geschichte der Filmhochschule in Łódź 46
Beginn des Studiums: Die Strassenbahn (1966) 51
Diplomarbeit: Dramaturgie der Wirklichkeit 52
Łódź (Lodz) 57
Hochschulfilme: Das Amt (1966), Wunschkonzert (1967), Aus der Stadt Lodz (1969) 59

III. Realismus und Poesie – Der polnische Dokumentarfilm 66

«Schwarze Serie» 69
Poetischer Dokumentarfilm 71
Exkurs: Eckdaten zur Nachkriegsgeschichte Polens 74
Dokumentarfilm als Motor gesellschaftlicher Entwicklungen 75

IV. «Die Welt beschreiben» –
Krzysztof Kieślowskis Dokumentarfilme zwischen Wirklichkeit und Fiktion 82

Verschollen/wiedergefunden: Das Foto (1968) 85
Die Fabrik (1970) / Arbeiter '71 – Nichts über uns ohne uns (1972) 88
Der Maurer (1973) 90
Ich war ein Soldat (1970) / Vor der Rallye (1971) 91
Refrain (1972) 92
Probleme mit der Zensur 94

Exkurs: «Regalfilme» und staatliches Mäzenat 95
Industriefilme 96
Durchleuchtung (1974) 96
Intimes Tagebuch 97
Der Lebenslauf (1975) 98
Erste Liebe (1974) 102
Unvollendet: Die Legende (1975) 106
Fernsehspiel-Debüt: Die Unterführung (1973) 106
Das Krankenhaus (1976) 110
Vom Standpunkt eines Nachtwächters (1977) 113
Weiss nicht (1977) 115
Verantwortung des Regisseurs 116
Sieben Frauen verschiedenen Alters (1978) 117
Sieben Tage einer Woche (1988) 122
Der Bahnhof / Sprechende Köpfe (1980) 122

V. «Kino der moralischen Unruhe» (Ein filmgeschichtlicher Abriss) 126
«Junge Kultur» in Literatur und Gesellschaft 128
Einfluss des Direct Cinema und der cineastischen Neuen Wellen 132
Erneuerung des Autorenkinos: Zanussi als Vorläufer 134
Zweite Blüte der Altmeister 138
Zwischen Expressivität und Konkretismus: Durchbruch einer neuen Generation 140
Zur Genese des «Kinos der moralischen Unruhe» (1976–1981) 146
Fanal und Tabubruch – Filme schreiben Geschichte 148
In der ambivalenten Wirklichkeit: Revolte und Realpolitik 151
Exkurs: Mythologie und Filmkanon nationaler Selbstvergewisserung 153
Eingrenzung des Sichtfeldes: unbändige Helden versus unlösbare Dilemmata 156
Agnieszka Holland und der geschichtsphilosophische Pessimismus 158
Standardwerke zwischen Determinismus, Publizistik und Stalinismus-Abrechnung 160
Generationserlebnis und cineastische Formation 164
Auf dem Zenit des internationalen Erfolgs 166
Im Agoniezustand: Regression des polnischen Kinos bis zum Wendejahr 1989 169

«Wie leben?»
Spielfilme nach dokumentarischer Methode: Das Personal / Die Narbe 172

Ruhe und Rebellion
Leben ohne Betäubung in Gefährliche Ruhe 191

«Du filmst das, was ist»
Von der Macht des Mediums Film in Der Filmamateur 199

Der Zufall ist der Regisseur
Perspektivübungen oder das Spiel mit dem Leben in Der Zufall möglicherweise 213

«Tiefer statt breiter»
Literaturreportage und Politik in Ein kurzer Arbeitstag 234

VI. Von der Wirklichkeit zur Metaphysik – Zwei Leben und zwei «Familien» des Krzysztof Kieślowski 242
Die Dokumentarfilm-Crew 246
Krzysztof Piesiewicz 252
Zbigniew Preisner 280
Die Kameramänner 285
Marin Karmitz 289

Condition humaine und das Kriegsrecht
Röntgenbilder der Seele in Ohne Ende 295

«Sollen wir eintreten in Kieślowskis Kirche?»
Spurensuche im Alltag oder die Zehn Gebote: Dekalog 304

«Wir sind alle Mörder»
Anatomie eines Mordes in Ein kurzer Film über das Töten 335

Das Fenster zum Hof
Asynchronität der Gefühle in Ein kurzer Film über die Liebe 345

Das zweite Leben des Puppenspielers
Geheimnis und Vorsehung in Die zwei Leben der Veronika 353
Exkurs: **«Wie durch einen goldenen Schleier»**
Von Sepiabraun bis Goldgelb oder die Farbe der Vorsehung 366

Variationen und Versuchsanordnungen
Parolen und Rätsel in der Drei Farben-Trilogie 368

Flucht vor der Freiheit
Frei von Gefühlen oder «verurteilt zur Freiheit»: Blau 382

Gleichheit oder Gleichberechtigung
Euphorie der Müllhalde: Weiss 394

Von Monaden und Demiurgen
Menschen am Draht: Rot 408
Exkurs: **Balsamierte Zeit. Zur Rolle der Fotografie im Werk Kieślowskis** 427
Rot als Zufall und Notwendigkeit 427

Weiß als Verrat und Spiel 428
Blau als Verlust und Erinnerung 428
Metaphern des medialen Blicks 429
Balsamierte Zeit 430
Embleme des Unfasslichen 431

VII. «Das Leben ist alles, was ich besitze» – Wie die Fiktion Oberhand über das Leben gewinnt 434

VIII. Liebesbekundungen und Missverständnisse – Die Rezeption Kieślowskis in Polen und im Westen 444
Frühwerk in den Augen der polnischen Filmkritik 446
Entdeckung im Westen 447
Rezeption des Spätwerks in Polen 448
Co-Produktionsland Frankreich 449
Deutschland und englischsprachiger Raum 450
Liebesbekundungen und andere Kleinigkeiten 452
Auf der Bühne 456
Das Werk digital 457
Exkurs: **Die Furcht vor echten Tränen – Slavoj Žižeks Rehabilitierungsmatrix** 459

IX. Epigonen oder Erben – Auf der Spurensuche nach Kieślowski im Kino der letzten beiden Dekaden 462
Polnisches Kino nach Kieślowski 464
Kieślowskis Einfluss im Westen 470
Pädagogische Arbeit im Dialog 477
Wahlverwandtschaften: von Haneke via Hollywood bis Manchevski 479
«Witek rennt» oder der Meister und sein Zauberlehrling 500
Exkurs: **Tom Tykwers Heaven und Kieślowskis Drehbuch-Vorlage** 505

Zeitgenossen: Apokalyptiker und Weltverbesserer
Rezeptionsästhetik in komparatistischer Perspektive – zwei Exkurse 508

Exkurs I: **Zufallskombinationen im offenen Netz der Lebenswege**
Das episodische Erzählprinzip bei Robert Altman und Kieślowski 508
Imitationen des Lebens 508
Ein interaktives Kino 509
Matrix des Filmpuzzles – im narrativen Netz der Fragmente 510

Kontingenz und Kombinatorik 512
Die Präsenz der Form gibt die Bedeutung vor 514
Polyphonie des Erzählens. Eine postmoderne Praxis? 516
Das groß angelegte Panorama … 518
… und die Folgen 520
Altmansche Schärfentiefe 520

Exkurs II: **Mit Zuckerbrot und Peitsche!**
Michael Haneke und Kieślowski: Audiovisuelle Strategien einer Wirkungsästhetik des Unabweisbaren 521
Den Teufel mit dem Beelzebub austreiben 522
Publikumsbeschimpfung 523
Verzahnung von Inhalt und Form im Dienste einer Wirkungsästhetik 524
Audiovisuelle Strategien der Fragmentierung und Distanzierung 525
Techniken der Distanzierung 525
«Wirkungsästhetik des Unabweisbaren» und das Objekt ihrer Begierde 527

X. Schweigt Kieślowski?
Das Leben sah ein anderes Szenario vor: PARADIES – FEGEFEUER – HÖLLE 528

Krzysztof Kieślowski / Krzysztof Piesiewicz PARADIES 536

XI. Anhang 566
Bibliografie 568
Filmografie 596
Filmpreise 603
Diskografie 604
Bildnachweis 605
Über die Autorin 606
Filmregister 607
Personenregister 615

1 Krzysztof Kieślowski bei den Dreharbeiten zu Drei Farben: Weiss

Einleitung

Alles, was uns umgibt, was wir sehen können; alles, was wir hören und verstehen können – ist die Wirklichkeit. Außer dem Bedürfnis nach Leben haben wir das Bedürfnis, es verstehen zu wollen, wir wollen wissen, wozu und warum wir leben. Genau damit beschäftigt sich die Kunst.» Mit diesen programmatischen Worten beginnt die Diplomarbeit Krzysztof Kieślowskis *Dokumentarfilm und Wirklichkeit* (1968), in der er seine Konzeption des Erzählens durch Wirklichkeit analysiert. Von seinen frühesten Dokumentararbeiten über Fernsehfilme bis hin zu den Spielfilmen blieb Kieślowski der Ansicht treu, im Film wie in der Kunst spiele die Wirklichkeit die wichtigste Rolle. Bereits in der Diplomarbeit postulierte er, der Filmautor müsse sich der Zufälligkeit des Augenblicks ausliefern, Filmmaterial sammeln, um daraus Zusammenhänge herauszufiltern, die das Leben selbst hervorgebracht hat. Die Aufgabe des Dokumentaristen bestünde darin, der mehrdeutigen, wandelbaren, durch wechselvolle Zufälle überraschenden Realität Priorität einzuräumen. Diese «Dramaturgie der Wirklichkeit» sollte aber im Endeffekt nicht zu einer enthusiastischen Registrierung der Realität führen, sondern zu einem «Film mit fiktionaler Handlung, realisiert nach strikter dokumentarischer Methode»[1], eine Filmpoetik, die beim wechselseitigen Spiel von Wirklichkeit und Fiktion im Werk Kieślowskis sowohl für seine dokumentarischen Arbeiten als auch für seine Spielfilme zutrifft.

Am Ausgangspunkt dieser filmhistorisch, -analytisch, narratologisch und komparatistisch ausgerichteten Werkmonografie steht Kieślowskis dokumentarische Periode, deren Einfluss in seinen Fernseh- und Kinofilmen unverkennbar ist. Er bleibt besonders in seiner spezifischen Arbeitsweise sichtbar, fiktive Geschichten mit dokumentarischen Mitteln umzusetzen – trotz allen ästhetischen Wandels und des kompositorischen Variationsprinzips in seinem Spätwerk. Dabei soll die diachrone Orientierung helfen, den sozial-politischen und zeitgeschichtlichen Kontext herauszuarbeiten, der für Kieślowskis Œuvre und die einzelnen Etappen seiner künstlerischen Entwicklung wichtig und für das Verständnis seiner Filme geradezu unverzichtbar ist.

Um wichtige Einflüsse und zentrale Motive in seinem Werk geht es in dem einführenden Essay, der anhand der hypothetischen Frage nach dem geistigen Erbe Albert Camus' den philosophischen, cineastischen und kulturgeschichtlichen Spuren in Kieślowskis Filmen nachspürt. Auffallend sind dabei nicht nur thematische Bezüge zu dem französischen Existenzphilosophen und Literaten Camus, sondern auch formale Anleihen etwa bei dem «master of suspense» Alfred Hitchcock und vor allem eine Art Geistesverwandtschaft mit dem schwedischen Altmeister des Kinos Ingmar Bergman.

Dass der polnische Regisseur über das dokumentarische Schaffen zu seinen künstlerischen Maximen und stilistischen Mitteln fand, die für seine späteren Spielfilme ausschlaggebend sein

1 Zit. nach Kałużyński, Wojciech: Krzysztofa Kieślowskiego «opowiadanie rzeczywistością». In: Lubelski, Tadeusz: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków 1997, S. 24.

sollten, wird teils kursorisch, teils exemplarisch an konkreten Filmbeispielen in den sich daran anschließenden Kapiteln vorgeführt. Seine Ausbildung an der legendären Filmhochschule in Łódź bei Jerzy Bossak und Kazimierz Karabasz – den beiden Leitfiguren der «Schwarzen Serie» im polnischen Dokumentarfilm – spielte dabei eine entscheidende Rolle: Ethos der Verantwortung gegenüber eigenem Sujet und Respekt vor der offengelegten Realität standen im Vordergrund – Prinzipien, die das Werk Kieślowskis nachhaltig beeinflusst haben, was er nie müde war, hervorzuheben.

Ohne die Tradition des polnischen Dokumentarfilms mit seiner einzigartigen Verbindung von Realismus und Poesie zu kennen, ist das Frühwerk Kieślowskis analytisch kaum zu erschließen. Die Filme der unmittelbaren Nachkriegszeit mit ihrem Optimismus des Wiederaufbaus werden von den Filmen der «Schwarzen Serie» abgelöst, die im Kreis um Jerzy Bossak entstanden und Fehlentwicklungen in Staat und Gesellschaft aufgriffen. Gleichzeitig erzählten lakonische Dokumentarstudien aus der Karabasz-Schule fast poetisch von Einzelmenschen in alltäglichen Situationen. Diese Werke lieferten einen Gegenentwurf zu thematisch und ästhetisch verordneten Normen, boten eine Art subversiven Blick auf die Gegenwart. Dass der polnische Film, besonders der Dokumentarfilm, schon immer ein empfindsamer Seismograph gesellschaftlicher Entwicklungen im Land war, zuweilen sogar deren Motor, sollte gerade Kieślowski mit seinen richtungsweisenden Dokumentararbeiten, die beide Pole dieser Tradition verbinden, in den 1970er-Jahren unter Beweis stellen.

Die Poetik und Ethik seiner Dokumentarfilme, den polnischen Alltag in einer Zeit zu beschreiben, in der Realismus revolutionäre Sprengkraft hatte, die den Widerspruch von Realität und Anspruch eines politischen Systems entlarvte, übertrug Kieślowski auf seine frühen Spielfilme. Da er seit Mitte der 1970er-Jahre zu einer Galionsfigur des «Kinos der moralischen Unruhe» avancierte, erscheint es unabdingbar, die Entstehung und gesellschaftliche Wirkung dieser cineastischen Formation in einem filmgeschichtlichen Abriss nachzuzeichnen. Zumal das kulturelle Phänomen damals nicht nur das polnische Kino erfasste, sondern auch eine kaum zu unterschätzende Rolle bei der Entwicklung der politischen Opposition im Land spielte, bis es mit der Gründung der Gewerkschaft «Solidarność» 1980 seinen Zenit erreichte und nach der Verhängung des Kriegszustands 1981 ein jähes Ende fand.

Der maßgebende Einfluss des dokumentarischen Schaffens auf sein fiktionales Werk lässt sich an Kieślowskis Verhältnis zur Wirklichkeit ablesen und in drei Etappen verfolgen: Im Frühwerk verarbeitet er die Erfahrungen seiner Dokumentarfilmzeit und realisiert Spielfilme nach dokumentarischer Methode, die zu den Hauptwerken des «Kinos der moralischen Unruhe» zählen. Mit Der Zufall möglicherweise, einem Film, wie es der Filmkritiker Tadeusz Sobolewski ausdrückte, an der «Grenze zweier Ästhetiken – der realistischen Beschreibung und der philosophischen Parabel», wird seine Abkehr vom gesellschaftlichen Engagement und Hinwendung zu existenziell-philosophischen Fragestellungen deutlich. Dass dieser Film als Wendepunkt in seinem Werk betrachtet werden muss, dafür spricht auch der zur gleichen Zeit veröffentlichte Essay *Tiefer statt breiter*. Kieślowski kündigt darin seinen Bruch mit dem Dokumentarfilm an und räumt seinem Interesse an der Analyse menschlicher Emotionen, an der Motivierung des menschlichen Verhaltens im sozialen Miteinander den Vorrang ein. In seinen Filmen der 1980er-Jahre widmet er sich in der Endphase des kommunistischen Systems folglich der Diagnose statt der bloßen Regis-

trierung der bestehenden Verhältnisse. Die Filme der 1990er-Jahre, in denen die Verankerung in einer konkreten sozial-politischen Realität ihrer Ästhetisierung, einer bewussten Reduktion zum Fragmentarischen weicht, entstehen in Frankreich. In ihnen kreiert Kieślowski eine konzipierte Realität, in der er sein Erzählen in Variationen und Versuchsanordnungen zu einer formalen Perfektion bringt, ohne auf die ethische Reflexion und nüchterne Analyse der vorhergehenden Phasen zu verzichten.

Um diesen Paradigmenwechsel besser verdeutlichen zu können, wird der Übergang von den politisch engagierten Filmen zu existenziellen Grundfragen im Spätwerk Kieślowskis anhand von Aussagen und Interview-Äußerungen seiner wichtigsten Mitarbeiter dargestellt. In beiden Perioden scharte Kieślowski Menschen um sich, die jeweils einen kreativen Anteil an der Ausgestaltung seiner Projekte hatten. Beide Teams – zuerst sein Mitarbeiterstab aus der Zeit des Dokumentarfilms und des «Kinos der moralischen Unruhe», zu dem vor allem die Kameramänner Witold Stok und Jacek Petrycki gehörten, später der Rechtsanwalt und Drehbuchautor Krzysztof Piesiewicz und der Komponist Zbigniew Preisner – bildeten eine Art verschworener Gemeinschaften, jeweils getragen von gemeinsamen Zielen, Projekten und Überzeugungen.

Ähnlich seiner Filmheldin Véronique führte Kieślowski zwei Leben: Als Dokumentarist begann er die nackte Realität zu registrieren, um sich dann der Sphäre der Metaphysik zuzuwenden, die Wirklichkeit von Außen, hinter den Kulissen des Alltags aus einer existenziellen Perspektive zu betrachten. Einen Lebensausschnitt dokumentarisch auszuloten, der letztlich wie eine Stichprobe Rückschlüsse auf das Ganze zulässt, und die Kontingenz der menschlichen Existenz einzufangen, die nur ein Fragment der komplexen, unbeständigen Wirklichkeit bleibt – beides verweist auf die frappierende Übereinstimmung von Leben und Kunst in Kieślowskis Werk, auf das Konkrete und die Meta-Physik, die es vielschichtig, mehrdeutig, offen für unterschiedliche Interpretationsansätze machen. Seit seiner Abkehr vom dokumentarisch orientierten, politischen Engagement ähnelten Kieślowskis Filme immer mehr Variationen über Unvorhersehbarkeit und Zufall, über «Unausweichlichkeit» der menschlichen Existenz und ethische Dilemmata. Stets blieben sie aber eine Einladung zum Gespräch, vom Regisseur selbst als Dialog mit den Zuschauern verstanden.

Nach der moralischen Revolte der frühen realistischen Phase folgte die metaphysische Revolte des Spätwerks; nach der politischen Desillusionierung der Versuch, sich von gesellschaftlichen Zwängen zu befreien, den Film als Medium einer individuellen Selbsterkenntnis zu verstehen, womit Kieślowski seine spezifisch «polnischen» Erfahrungen in eine universelle Sphäre zu transformieren versuchte: Die Determination durch Mechanismen eines gesellschaftlichen Systems wich den Unwägbarkeiten der «*conditio humana*». Als die Fiktion schließlich Oberhand über sein Leben zu gewinnen begann, wandte er sich vom Kino ab, um aus der fiktiven Filmwelt in das wahre Leben und in die Wirklichkeit zurückzukehren. Entgegen seinen eigenen Bekundungen arbeitete er zum Zeitpunkt seines Todes mit Krzysztof Piesiewicz an einer neuen Trilogie unter dem Titel *Paradies-Fegefeuer-Hölle*. Das Leben sah ein anderes Szenario vor – der gleichnishafte Titel erwies sich als prophetisch.

Da die polnischen Quellen hierzulande, teilweise wegen der sprachlichen Barriere, teilweise wegen der politischen Abschottung des Landes bis 1989, zum Zeitpunkt der Erstausgabe 2001 unzugänglich waren, wurden in dem vorliegenden Buch sowohl Kieślowskis Diplomarbeit, seine Essays, Aufsätze und Interviews aus 25 Jahren, Zeugnisse der Mitarbeiter als auch zeit- und filmhistorische Publikationen, Zeitungs- und

Buchaufsätze, Zeitschriftenartikel, Kritiken und Filmdokumentationen zu Werk und Person herangezogen, um eine möglichst umfassende und aufschlussreiche Kontextualisierung der unterschiedlichen Perioden im Werk Kieślowskis zu leisten. Das weitere Anliegen des Buches war es, neben der Genese auch die Rezeptionsgeschichte des Dokumentaristen und Filmautors Kieślowski zu rekonstruieren.

Das Spätwerk ist in der polnischen Öffentlichkeit kontrovers aufgenommen worden. Obwohl auf den Autor der Drei Farben-Trilogie ein Preisregen niederprasselte und seine Filme zu den von der internationalen Kritik meist beachteten Werken der 1990er-Jahre gehörten, war ihre Rezeption auch im Westen nicht unproblematisch. Um die Unterschiede in der Rezeption herauszuarbeiten, wird daher ein Vergleich ihrer grundlegenden Positionen in der polnischen und deutschen, aber auch französischen und angelsächsischen Fachpresse vom Nutzen sein. Das Augenmerk im Rezeptionskapitel richtet sich dabei mehr auf die französischen und angelsächsischen Veröffentlichungen, da die kritische Aufnahme von Kieślowskis Werk in Polen und Deutschland bereits sukzessiv im Text berücksichtigt wird.

Dass Kieślowski über die besten Voraussetzungen verfügte, zu einem der stilbildenden Regisseure der 1990er-Jahre zu werden, dafür spricht die Faszination, die offensichtlich für junge Filmemacher von seinem Werk ausgeht. Ob bei Epigonen oder Erben, Kieślowskis Einfluss lässt sich formal und ideell in einigen herausragenden und preisgekrönten Produktionen der letzten 20 Jahre aus Europa und den USA feststellen. Abschließend wird noch die Konzeption der posthumen Trilogie *Paradies-Fegefeuer-Hölle* berücksichtigt, die einen konsequenten und leider auch endgültigen Abschnitt in der Zusammenarbeit von Kieślowski und Piesiewicz bildet. Die Filmnovelle *Paradies*, erstmals von mir 2001 ins Deutsche übersetzt, ergänzt den Band.

An dieser Stelle gilt mein besonderer Dank Agnieszka Odorowicz und dem Polnischen Filminstitut PISF (Państwowy Instytut Sztuki Filmowej) in Warschau wie auch Lidia Kämmerlings und Katarzyna Sokołowska vom Polnischen Institut Düsseldorf für die Finanzierung der Druckkosten, Prof. Tadeusz Kowalski und Adam Wyżyński von der Filmoteka Narodowa (Nationale Kinemathek) in Warschau, Konrad Klejsa von PWSFTiTV und dem Muzeum Kinematografii in Łódź, Sławomir Idziak, Maria Kieślowska und Stanisław Zawiśliński sowie Piotr Jaxa für die Erlaubnis zum Abdruck ihres Bildmaterials, Maria Kieślowska und Krzysztof Piesiewicz für die Erlaubnis zu der Übersetzung und dem Abdruck der Filmnovelle *Raj/Paradies*, Krzysztof Dydo (Dydo Poster Gallery Krakau) für das Bereitstellen der Plakate, Horst Peter Koll (film-dienst) und meiner Familie.

Köln, im Januar 2014
Margarete Wach

351 Ein kurzer Film über die Liebe

Die Rezeption Kieślowskis in Polen und im Westen

«Verschiedene Perspektiven zwingen andere Distanz auf – anders sieht Kieślowski vom Blickwinkel des Westens aus, jemand anderer war er für uns.»

– *Tadeusz Sobolewski (Twarze Kieślowskiego)*

Der internationale Erfolg ereilte Krzysztof Kieślowski mit 47 Jahren. Da wurde er in Polen bereits zu den renommiertesten Vertretern seiner Zunft gezählt und konnte einige Klassiker der polnischen Kinematografie auf seinem Konto verbuchen. Seine Schrittmacher-Funktion für die Entwicklung des polnischen Kinos in den 1970er-Jahren bescherte ihm große Aufmerksamkeit der Presse und machte ihn bereits in der Dokumentarfilm-Phase zu dem am meisten besprochenen Filmemacher der jüngeren Generation. Überblickt man das Gros der polnischen Rezensionen zu Kieślowskis Frühwerk, stellt sich heraus, dass sie nicht nur die Filme widerspiegeln, sondern auch die Zeit, in der die jeweiligen Kritiken und Artikel entstanden sind. Wenig überraschend, griff Kieślowski doch in seinen «politischen» Filmen fundamentale Fragen an der Schnittstelle aktueller Politik und gesellschaftlichen Lebens auf.

Frühwerk in den Augen der polnischen Filmkritik

Wenn die Kritiker seine Filme besprachen, konnten sie Stellung im Zusammenhang mit der aktuellen gesellschaftlich-politischen Situation beziehen. Als TV-Film noch übersehen, wurde Das Personal nach dem Erfolg in Mannheim und erst recht retrospektiv mit dem höchsten Lob überschüttet. Die Narbe bot in den 1970er-Jahren den willkommenen Anlass, über die Mechanismen der Entscheidungsfindung bei der Umsetzung großer Industrieprojekte und über den sozialistischen Aufbau zu schreiben, aber auch über die Dissonanzen zwischen den offiziell verkündeten Idealen und der gängigen Praxis. Im polnischen «Schicksalsjahr 1980» regte Gefährliche Ruhe eine Debatte über die Solidarität der Arbeiter an: Man unterstrich die Notwendigkeit, den Machtträgern auf die Finger zu schauen, prangerte den Zynismus der Regierenden an und schilderte die wachsende Frustration der Bevölkerung. Das Debakel um Ohne Ende lieferte mit vorgeschobenen Argumenten die Gelegenheit zur deutlichen Artikulierung politischer Positionen und Abgrenzung der Kontrahenten in der Situation einer politisch extrem polarisierten Gesellschaft. Nach seinem um Jahre verspäteten Kinostart wurde Der Zufall möglicherweise schließlich als ein historisches, gar anachronistisches Zeitdokument eher reserviert aufgenommen und entsprechend kontrovers diskutiert.

Die polnischen Rezensionen beschränken sich aber nicht nur auf die politischen Aspekte in Kieślowskis Frühwerk. Vor allem den Film Der Filmamateur analysierte die Kritik als ein ästhetisches Manifest: Nicht nur die Dilemmata eines Künstlers und seine psychologische sowie gesellschaftliche Evolution standen hier im Vordergrund, sondern auch die Poetik Kieślowskis, besonders das Ineinandergreifen der Fiktion und des Dokumentarischen sowie die für ihn charakteristische Realismusformel. Außer den detaillierten, auf einzelne Filme bezogenen Bemerkungen gab es auch ästhetische Eigenheiten, die in jedem nachfolgenden Film rezipiert wurden. Die Kritik unterstrich immer Kieślowskis Nähe zur Wirklichkeit, die sich an seinem paradokumentarischen Stil festmachen ließ oder in der Fähigkeit zum Ausdruck kam, gesellschaftliche Schwingungen seismografisch erfassen zu

können. Diese Unvoreingenommenheit gegenüber der Wirklichkeit fasste man als vielleicht die größte Qualität seines Regiestils auf. Die gängigen Einwände gegen fast alle seine früheren Filme betrafen die Defizite in der Zeichnung der Charaktere, besonders der Nebenfiguren. Dies führte man darauf zurück, dass sie mit Bedeutungen überfrachtet und publizistisch funktionalisiert wurden.

Entdeckung im Westen

Im Westen blieb Kieślowski bis zum Dekalog – außer in Fachkreisen der Kritiker und Cineasten – weitgehend unbekannt, auch wenn er bereits 1975 in Mannheim und 1979 in Moskau mit Hauptpreisen bedacht wurde. Obwohl seine in Polen produzierten Spielfilme bei internationalen Festivals nicht zuletzt wegen ihrer politischen Implikationen auf reges Interesse stießen, fanden sie im Westen keinen Verleih und waren bestenfalls im Fernsehen zu sehen. Die Narbe lief etwa 1978 im «Internationalen Forum des jungen Films» der Berlinale und hatte ihre bundesdeutsche Fernsehpremiere bereits am 28.08.1978 in der ARD. Einzig Der Filmamateur (ARD 30.11.1981), 1980 im Forum der Berlinale zu sehen und im Verleih der Freunde der deutschen Kinemathek, entwickelte sich unter den Cineasten in der BRD als ein Film über das Filmemachen zu einem Geheimtipp im Programm der kommunalen Kinos. Mit dem phänomenalen Kritiker- und Publikumserfolg des Fernsehzyklus Dekalog (1988/89) rezipierte man retrospektiv Die Narbe sowie Das Personal (WDR 03.02.1977) und Gefährliche Ruhe (ARD 14.06.1982), die bereits eine Dekade früher im Fernsehen gezeigt wurden und jetzt von der westdeutschen Filmkritik viel Lob ernteten. Während des Kriegsrechts in Polen von der Zensur zurückgehalten, kamen nach der Wende auch Ohne Ende (ZDF 15.02.1989) und Der Zufall möglicherweise (ZDF 03.01.1990) in der BRD verspätet zur Aufführung.

In Frankreich indes wurde Kieślowski sehr früh durch die Periodika der Fédération des ciné-clubs, der Dachorganisation der Filmklubs, als ein Nachwuchsregisseur mit gesellschaftlicher Ader entdeckt: Die Filmzeitschriften *Cinéma* und *Jeune Cinéma* fanden bereits großen Gefallen an dem paradokumentarischen Charakter von Das Personal und Die Narbe und begleiteten Kieślowskis künstlerische Entwicklung seit 1976 mit wohlwollenden Besprechungen auch seiner Dokumentarfilme. Als das «Kino der moralischen Unruhe» über die Grenzen Polens hinaus von sich Reden machte, würdigte das Filmfestival in Poitiers die «zur Zeit interessanteste europäische Kinematografie» in einer umfangreichen Retrospektive. Aus diesem Anlass widmete *La Revue du Cinéma* im Februar 1981 ihr Heft Polen und erkor Kieślowski auch in den folgenden Heften zum Wortführer der Formation und Fürsprecher der politischen Opposition.

Die enthusiastischen Rezensionen von Der Filmamateur und die brisante politische Situation in Polen riefen schließlich *Cahiers du Cinéma* auf den Plan: Zwischen 1980 und 1981 entdeckt auch das Leitmedium der französischen Filmkritik Kieślowski dank des Einsatzes von Leos Carax und Pascal Bonitzer. Noch größeres Interesse an seinem bisherigen Werk zeigt *Positif*, die zweite führende Filmzeitschrift des Landes, die dem Regisseur sogar ein Dossier widmet. Fortan behandelt *Positif* Kieślowski als einen seiner Lieblingsautoren und verfolgt dessen Karriere mit großer Aufmerksamkeit; so auch 1985 und 1987 in Cannes, als Ohne Ende und Der Zufall möglicherweise entgegen der Ankündigung nur außerhalb des Wettbewerbs gezeigt werden. *Positif* erhebt Einspruch gegen diese Entscheidungen und lobt beide Filme wegen ihrer politischen Brisanz und ästhetischen Originalität.

Bedingt durch den politisch-gesellschaftlichen Aufbruch im Zeichen von «Solidarność» wird man auch in der Bundesrepublik Deutschland und in England auf Kieślowski aufmerksam: Die Filmzeitschrift *Filmfaust* publiziert nach der Ausrufung des Kriegszustands in Polen in zeitlichen Abständen drei Extra-Nummern zur Situation des polnischen Films, die auch ein Interview mit Kieślowski enthalten. In *Sight & Sound* erscheint 1981 ein langes Interview mit dem Regisseur, in dem er sich über die zensuralen Beschränkungen in seinem Land äußert und die Konzeption von Der Zufall möglicherweise erläutert. Als der Film 1987 in Cannes seine Premiere erlebt, befindet sich Polen erneut in einem politischen Umbruch. Mit der veränderten geopolitischen Lage nach dem Fall der Berliner Mauer beginnt für Kieślowski die zweite Etappe in seiner Karriere, die mit seiner ostentativen Abkehr von der Sphäre der Politik zusammenfällt. Nach den spektakulären Erfolgen von Ein kurzer Film über das Töten in Cannes und Ein kurzer Film über die Liebe in San Sebastián («Internationales Forum des jungen Films» 1988) dreht er seine letzten vier Filme in Frankreich. Die Drei Farben-Trilogie findet weltweit eine ungewöhnliche Resonanz beim Publikum und in der intellektuellen Filmwelt. Alle diese Fakten führen dazu, dass sich auch die Rezeptionshaltung der Kritik gegenüber Kieślowski daheim und im Westen wandelt.

Rezeption des Spätwerks in Polen

Während Ein kurzer Film über das Töten im Kontext einer öffentlichen Debatte über die Todesstrafe noch kontrovers aufgenommen wurde, läuteten die enthusiastischen Kritiken bei Ein kurzer Film über die Liebe für Kieślowski, nach einer langen Durststrecke in den 1980er-Jahren, die Rückkehr zur weitgehend positiven Rezeption seines Spätwerks in Polen ein. Der Film wurde unisono zu einem Meisterwerk subtiler Regieführung und psychologischer Figurenzeichnung erklärt. So fiel die Kritik bei Dekalog verhältnismäßig milde aus, obwohl in der konservativen katholischen Presse regelrechte Attacken gegen Kieślowski geritten wurden und ihn in den früher parteinahen Zeitungen seine alten Kontrahenten mit der These zu diffamieren versuchten, Kieślowski hätte den Stalin- gegen den Papst-Kult eingetauscht. Angesichts des sich abzeichnenden Welterfolgs von Dekalog mehrten sich die (selbst-)kritischen Stimmen, der Zyklus wäre in Polen verhalten bis kühl aufgenommen worden, was ein Indiz dafür wäre, dass der Prophet im eigenen Land nur wenig gelte. Uneingeschränktes Lob erntete der Regisseur für die formale Gestaltung des Zyklus und das hohe Niveau der ethisch-philosophischen Reflexion. Als gravierendes Defizit kreidete man Kieślowski hingegen den mangelnden Bezug zu den polnischen Realien an: Was für die einen Anomalien und spekulative Probleme in einem elitären Milieu waren, bezeichneten die anderen als authentische menschliche Dramen und brenzlige ethische Konflikte.

Der erste französische Film Die zwei Leben der Veronika stürzte die polnische Kritik trotz durchgehend positiver Reaktionen eher in Ratlosigkeit. Man tat sich schwer mit den kaum fassbaren existenziellen Untertönen der ungewöhnlichen Geschichte, mit ihrer Mehrdeutigkeit und ihrem märchenhaften Charakter, auch wenn alle Kritiker die Virtuosität der Regie und der filmischen Ausdrucksmittel unterstrichen. Aus Ermangelung an klar erkennbaren Interpretationsvorgaben tendierte man zu der Annahme, das Doppelgängermotiv wäre eine Metapher für die Relation zwischen Polen und Frankreich. Bezeichnenderweise gewann Drei Farben: Blau viele Anhänger unter den polnischen Rezensenten, die das Psychodrama als ein Meisterwerk

von virtuoser Kunstfertigkeit und hoher metaphysischer Durchdringung feierten, dagegen Weiss als unrealistisch, sarkastisch und überzogen eher ablehnten. Auch Rot fand großen Anklang in der polnischen Presse, die vor allem die atemberaubende Konstruktion und den subtilen ethischen Diskurs des Films goutierte. Die Drei Farben-Trilogie löste in der führenden polnischen Filmzeitschrift *Kino* zugleich eine kontroverse Debatte aus, in der sich zwei Fronten in der Rezeption herauskristallisierten: Zum einen hallte im Raum der Vorwurf nach, die Trilogie würde billigen Kitsch fabrizieren, durch existenzielle und psychologische Lügen Tiefsinnigkeit vortäuschen und um jeden Preis nach dem Erfolg schielen, indem sie Oberflächenreize entfalte und Mainstream-taugliche Popkultur-Muster aufgreife. Kieślowski kokettiere mit dem westlichen Zuschauer, biete ihm eine melancholische Parabel über das Nichts an. Zum anderen bemerkte man eine laizistische Metaphysik, das Aufbauen eines Sinns in Sinnlosigkeit, den «Himmel in Flammen»; sprach von einem künstlerischen Vermächtnis, in das Kieślowskis persönliches Drama zwischen Anspruch und Wirklichkeit eingeschrieben sei.

Co-Produktionsland Frankreich

In Frankreich löst Dekalog eine Woge der Begeisterung aus. Der Erfolg von Ein kurzer Film über das Töten beim Festival in Cannes 1988 katapultiert Kieślowski aus der Nische eines «Autors für Kinokenner» in die erste Liga der audiovisuellen Aktualität. Die auflagenstarke Presse – von *Le Monde* über *Libération* und *Le Figaro* bis *Télérama* – lanciert den polnischen Regisseur als eine cineastische Offenbarung; hievt ihn in das «Pantheon» der bedeutendsten Filmemacher der Gegenwart, mit dem einhelligen Tenor der Filmfachzeitschriften darin übereinstimmend, dass es sich bei Ein kurzer Film über das Töten um ein Meisterwerk der Kinogeschichte handle. Im Juli 1988 widmet das Festival in La Rochelle Kieślowski eine umfassende Werkschau, was der Fachwelt die Gelegenheit bietet, sich ausreichende Kenntnisse über sein Frühwerk zu verschaffen. *Cahiers du Cinéma* würdigt Kieślowski in umfangreichen Artikeln als einen kompromisslosen Moralisten, vereinnahmt ihn als einen «auteur» nach ihrem Geschmack; *Positif* produziert sogar hintereinander drei ganze Dossiers über den neuen Star auf dem cineastischen Firnament, um Kieślowski erneut – nach 1980 – zu einem von der Zeitschrift propagierten Autor zu erheben.

Während aber *Cahiers* bald ihren Favoriten mit den gleichen, nur diesmal gegen ihn gewendeten Begriffen «Manierismus» und «Moralismus» vom Sockel stürzen, bleibt ihm *Positif* treu: Im Dezember 1989 erscheint ein neuerliches Dossier zu Ein kurzer Film über die Liebe und Dekalog, das detaillierte und informative Interviews mit Kieślowski und Piesiewicz enthält, deren Fragmente anlässlich des Kinostarts im September bereits in *Le Monde* vorab veröffentlicht werden. Die bis dato vorherrschende Rezeption des Regisseurs als eines Filmemachers mit sozial-politischer Einstellung verändert sich nach 1987 radikal: Ab jetzt gilt er als ein Ästhet mit geistig-intellektueller Inspiration. Vergleiche mit Robert Bresson, Emil Cioran und Roberto Rossellini werden laut. Nach sechs Monaten kehrt *Positif* zu Dekalog zurück und publiziert zehn Einzelbesprechungen seiner Hauskritiker zu deren jeweiligen Lieblingsfolgen, womit sich das Organ zum Verfechter des Œuvres von Kieślowski macht. Einige seiner Autoren wie der Chefredakteur Michel Ciment und Hubert Niogret, Vincent Amiel, Alain Masson oder Agnès Peck liefern in den folgenden Jahren mitunter die scharfsinnigsten Interpretationen; es gibt kaum einen Kritiker des *Positif,* der nicht zu-

mindest einen Artikel zu Kieślowski geschrieben hätte. Diese kontinuierliche Beschäftigung der ganzen Redaktion mit dem Regisseur trägt zur analytischen Vertiefung seines Werks bei.

Gleichzeitig erreicht die Rezeption Kieślowskis in Frankreich die Dimension eines medialen Phänomens: Von den populären Kino-Zeitschriften *Première* und *Studio* bis hin zu Szene-Kulturmagazinen wie *Les Inrockuptibles* – das Gros der französischen Kulturwelt bekundet tiefe Bewunderung für den neuen «Meisterregisseur» aus Osteuropa. Im Gegensatz aber zu den langjährigen Kommentatoren seines Werks aus dem Umkreis von *Positif* stufen jene, die ihn nach Dekalog entdeckt haben, Kieślowski als einen Kontinuator von Bergman, Bresson und Rossellini ein, sehen ihn in der Tradition eines «Kinos der Transzendenz» im Geiste Carl Theodor Dreyers, einer «Poetik des Unsagbaren und Metaphysischen».

Aus diesem Chor der enthusiastischen Zustimmung brechen nach der Premiere von Die zwei Leben der Veronika erneut *Cahiers du Cinéma* aus: Antoine de Baecque findet zwar an der Krakau-Episode Gefallen, hält aber den französischen Handlungsstrang für «künstlich», da er zur reinen Stilübung verkomme. Ein Tenor der Kritik, der in Vincent Ostrias Rezension zu Blau wiederkehrt, wenn dieser dem Regisseur im Exil vorwirft, dem Sonderbaren anheimzufallen und ein Drehbuch ohne eigene Identität in einem Land zu lokalisieren, das zufällig ausgewählt worden zu sein scheint. Naive Farbenspiele, der Blick eines Touristen auf Frankreich und schlechte Musik trügen dazu bei, dass der Film kitschig und pompös wirke. Blau sei ein Paradebeispiel für ein von Marin Karmitz und Kieślowski forciertes europäisches Kino, das der Europarat beim Regisseur bestellt haben könnte. Weiss wird dann von *Cahiers* zwar für die Bereinigung vom dekorativen Plunder gelobt, aber für das künstliche Drehbuch und den kleinkarierten Moralismus gerügt. Für Frédéric Strauss stellt Rot nur noch eine kommerzielle Ausschlachtung jenes Kapitals dar, das Kieślowski im Laufe seiner Karriere angesammelt habe. In diesen Aussagen stecken nicht nur Abgrenzungsversuche der neuen Equipe der *Cahiers* gegenüber der Autorenpolitik ihrer Gründungsväter aus der «gelben Reihe» der Zeitschrift. Es offenbart sich darin auch eine voreingenommene Rezeptionshaltung gegenüber einem zuvor ästhetisch kompromisslosen Regisseur aus Osteuropa, dem man kein Recht auf eine künstlerische Evolution zugestehen will, weil diese von vornherein nur mit dem Verrat an der eigenen kulturellen Identität gleichgesetzt wird. Eine Haltung übrigens, die auch die deutsche Filmkritik bei der Einschätzung des Spätwerks vorwiegend einnimmt.

Deutschland und englischsprachiger Raum

Nach der Euphorie, die mit der Premiere von Dekalog und Ein kurzer Film über das Töten alle Feuilletons bis hin zum *Spiegel* erfasst hat, mehren sich im deutschsprachigen Raum Stimmen, die im Geiste von *Cahiers* argumentieren. Die teilweise ausfälligen Polemiken erreichen mit der wachsenden internationalen Anerkennung für Kieślowski sogar den Charakter von persönlichen Angriffen. So dürfte vor allem der wohlkalkulierte Überschwang der Musik von Zbigniew Preisner auch in Deutschland weitgehend für die Ablehnung von Blau verantwortlich gewesen sein, wobei die existenziellen Grundfragen und die moralisch-ethische Dimension im Spätwerk Kieślowskis in einer spürbaren Abwehrhaltung oft nur auf einen religiösen (bzw. katholischen) Diskurs verkürzt werden.

Die Drei Farben-Trilogie löst hierzulande eine scharfe Kontroverse aus, die sich hauptsächlich auf die formale Gestaltung konzentriert: Die Positionen reichen von der traumwandlerischen

Sicherheit im Gebrauch künstlerischer Mittel bis zum Vorwurf des Manierismus und der ästhetischen Verflachung hin zum Kunstgewerblichen. Mischte sich in Polen in solche Einwände teilweise Missgunst und vor allem Profilierungssucht *ex negativo*, so war in Deutschland eine Enttäuschung darüber spürbar, dass der so viel gerühmte Stilist des dokumentarischen Blicks in der Handhabung der filmischen Mittel einen Grad von Professionalität erreicht hatte, der fast schon hochmütig anmuten musste. Darin schwebte auch der heimliche Vorwurf eines Verrats an sich selbst. So verbuchte man die vermeintliche Rückkehr zum alten Stil in Weiss auf der Haben-Seite. Die Wogen glätteten sich schließlich bei Drei Farben: Rot. Trotz Einwände stieß das Abschlusswerk der Trilogie auf überwiegend positive Reaktionen – nicht zuletzt wegen seiner atemberaubenden Kunstfertigkeit.

Wesentlich offener und mit Sinn für «*fair play*» gehen die Angelsachsen ans Werk. Der Überraschungserfolg von Dekalog und Ein kurzer Film über das Töten findet seinen Niederschlag in dem Leitperiodikum der britischen Cineasten *Sight & Sound*: Phil Cavendish publiziert einen umfangreichen Aufsatz, der nicht nur informativ und gut recherchiert ist, sondern auch Einblicke in die Werkstatt des Regisseurs erlaubt und Hintergrundwissen zur Entstehung des Werks liefert. Die zwei Leben der Veronika löst sogar in den USA ein lebhaftes Echo aus, und Tony Rayns stellt in *Sight & Sound* nach der britischen Premiere die Frage, warum Kieślowski wichtig sei, um ihn sogleich zum bedeutendsten europäischen Filmemacher der Gegenwart zu erklären. Für Rayns war Kieślowski der Zeit voraus, als er den (totalitären und jeden anderen) Staat als bedeutungslos im Leben der meisten Menschen erachtete. Den Fall des Kommunismus brauchte er nicht zu kommentieren, weil er ihn viel früher vorausgesehen habe. Dafür treffe er jetzt deutlich den Nerv der Zeit, indem er für die Zuschauer richtige Fragen stelle. Kieślowski bekämpfe weder andere Kinoformen noch sei er ein Avantgardist; er weise Rollen, die ihm die Kritik zuschreibt, zurück: des Moralisten, Philosophen, Sozialkritikers, Pessimisten. Seine Abkehr vom politischen Engagement führt Rayns nach einer Kurzanalyse seines Frühwerks auf seine Enttäuschung gegenüber der «Solidarność» zurück. Angesichts der seit dem Kriegsrecht und nach 1987 veränderten Produktionslage[1] in Polen erscheint ihm der Schritt zu den universellen Themen und Fragen sowie zu internationalen Co-Produktionen allzu logisch. Und in diesem Kontext seien auch Kieślowskis Hauptmotive Zufall und Schicksal zu sehen: Nicht im Licht moralischer Kategorien, sondern als eine Frage der Wahl zwischen Freiheit und Notwendigkeit.

In seinem Essay *Crossing over* verweist Tony Rayns noch andeutungsweise auf die postmoderne Kultur- und Ideologiekritik im Werk Kieślowskis: «Kieślowski beginnt mit einer rationalistischen und pragmatischen Auslotung seiner Situation als Filmemacher und dringt dann in unbekannte Regionen der Spekulation und des Geheimnisses vor. Die Vermutung, dass er die richtigen Fragen stellt, findet eine Bestätigung in der wachsenden Anzahl von Menschen, die seine Filme sehen wollen.»[2] Ähnlich sachlich und konstruktiv fallen die Besprechungen zu der Drei Farben-Trilogie in *Sight & Sound* und in der amerikanischen Filmfachzeitschrift *Film*

1 Während des Kriegszustands wurden die Produktionsmittel und –möglichkeiten stark eingeschränkt und die Inhalte der Filme rigider kontrolliert. 1987 erließ das Jaruzelski-Regime ein neues Kinematographie-Gesetz, das die Filmproduktion aus dem staatlichen Monopol entließ und die Gründung von privaten Produktionsfirmen sowie freie Produktion von Filmen zuließ.

2 Rayns, Tony: Crossing over. In: *Sight & Sound* Nr. 3, Sommer 1992, S. 22–23.

Comment aus. Für Dave Kerr (in seinem Essay *To Save the World*) reflektiert Kieślowski in der Trilogie über die Paradoxien der menschlichen Existenz und kostet die Ironie aus. Dieses Epos der Versöhnung kreise in allen drei Teilen um das Thema der Isolation des modernen Individuums. So sei Blau ein Film der intensiven Subjektivität, in dem die Kamera den Körper der Protagonistin okkupiert. Es überrasche nicht, biblische Anspielungen im Werk eines Mannes zu finden, der die Zehn Gebote verfilmt hat: die Referenz zur *mater dolorosa*, deren ikonografische Farbe Blau ist; die absurden Wiedergeburten von Karol auf dessen Reise (Jonas-Mysterium); die Wurzeln von Rot im Alten Testament mit der im Film karikierten Figur des zynischen Gottes, des Weltenrichters, den seine Geschöpfe kaum noch interessieren. Drei Filme vom hohen Rang, in ihrem Ton, Inhalt und in ihrer Erscheinung, erweisen sich als derselbe Film, erzählen dieselbe Story von der Überwindung der Entfremdung, von der Auflösung der Einsamkeit in menschlicher Wärme, von der Subsumierung der Isolation zur grenzenlosen Interdependenz. Nach Kieślowskis Tod veröffentlicht *Sight & Sound* noch drei weitere Aufsätze seiner Mitarbeiter, die eine Kontextualisierung von dessen Werk in beiden Schaffensperioden leisten.

Liebesbekundungen und andere Kleinigkeiten

An Kieślowski spalteten sich die Geister: So hatte er seit seinen Anfängen unter den polnischen Kritikern entschiedene Gegner, die ihm ebenso treu blieben wie seine Anhänger in der Zunft, allen voran Tadeusz Sobolewski. In Großbritannien setzte sich der Polonist und Filmwissenschaftler Paul Coates für Kieślowskis Werk in *Sight & Sound* und *Film Quarterly* ein. 1999 gab er unter dem Titel *Lucid Dreams* einen Sammelband zum Gesamtwerk des Regisseurs mit Aufsätzen von polnischen und britischen Autoren heraus. Ebenfalls in England erschien dank der Initiative von Danusia Stok bei Faber & Faber die Autobiografie des Regisseurs *Kieślowski on Kieślowski*[3], die auf eine Reihe von Interviews mit der Herausgeberin zurückgeht. Das British Film Institute publizierte 1998 den Band *The «Three Colours» Trilogy* von Andrew Geoff. Und in den USA erschien 1999 die erste englischsprachige Monografie des Regisseurs unter dem Titel *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski*[4] von Annette Insdorf, einer renommierten Filmkritikerin und Professorin für Filmwissenschaft an der New Yorker Columbia University, die den Schwerpunkt ihrer Untersuchung auf das Spätwerk legt. 2004 veröffentlichte schließlich Joseph G. Kickasola eine umfassende, filmanalytische Werkmonografie, in der er sich sehr ausführlich mit den einzelnen Filmen von Kieślowski auseinandersetzt.

Trotz der negativen Besprechungen in *Cahiers du Cinéma* war die Trilogie in Frankreich sehr erfolgreich, so dass Kieślowski sich 1993 auf dem Höhepunkt seiner medialen Präsenz befand. Nach den beiden Sondernummern zu Dekalog widmete ihm die Zeitschrift *Télérama* das Sonderheft *La passion Kieslowski*, für das sie ihrerseits mit einer frenetischen Liebeserklärung warb: «Entre Kieslowski et Télérama, c'est une

3 Da Kieślowski sich ganz bewusst der Veröffentlichung dieses Buches in Polen widersetzte, konnte die Autobiografie, von Danusia Stok bearbeitet, unter dem Titel *O sobie* (Über sich selbst) erst nach seinem Tod 1997 in polnischer Übersetzung und bei geringen Veränderungen erscheinen. Die zweite Auflage des Buches von 2006 trug bereits den Titel *Autobiografia* (Die Autobiografie).

4 Die französische Ausgabe des Buches von Annette Insdorf, *Doubles vies, secondes chances. Le cinéma de Krzysztof Kieslowski*, erschien übrigens 2001 in der «Auteurs»-Buchreihe Cahiers du Cinéma Livres.

352 Dreharbeiten zu Ein kurzer Film über das Töten

longue histoire d'amour.» Ähnlichen «Liebesbekundungen» gleich kommen die Aktivitäten von *Positif*: Die Zeitschrift publiziert mehrere ausführliche Gespräche mit Kieślowski, Filmkritiken und analytische Texte zur Drei Farben-Trilogie. 1995 erscheint das letzte Dossier zu seiner dokumentarischen Ästhetik mit Auszügen aus der Diplomarbeit. Nach Kieślowskis Tod gibt *Positif* einen Sammelband mit allen Texten und Interviews heraus, die in über 15 Jahren von dem Magazin veröffentlicht wurden. Bereits 1995 wird die erste französische Monografie *Kieslowski* aus der Feder des *Positif*-Redakteurs Vincent Amiel publiziert. Hinzu kommt die Anthologie *Études cinématographiques*, herausgegeben von Michel Estève, mit Aufsätzen u. a. mehrerer Positif-Autoren. Nicht unerwähnt soll die analytische Studie von Véronique Campan bleiben, *Dix brèves histoires d'image: Le Décalogue de Krzysztof Kieslowski*.

Seit dem für Kieślowski traumatischen Debakel um Ohne Ende war sein Verhältnis zu der polnischen Fachpresse, gelinde gesagt, angespannt. Der Vorwurf der Kollaboration mit dem politischen Regime in der spezifischen Situation des Kriegszustands war gleichbedeutend mit Rufmord und sozialer Isolation. Seine Distanz und Wortkargheit resultierten zum Teil gewiss aus diesen Erfahrungen und dem Eindruck eines irreversiblen Missverständnisses. Mit dem wachsenden internationalen Erfolg setzt auch in Polen eine Welle mit Publikationen über Kieślowski und sein transgressives Kino ein. Auf Initiative von Tadeusz Sobolewski gibt die Filmzeitschrift

353 Dreharbeiten zu Ein kurzer Film über das Töten

Kino 1993 ein Sonderheft zur Drei Farben-Trilogie heraus, das sehr aufschlussreiche Interviews mit Karmitz, Kieślowski und seinen Kameramännern enthält. Der Journalist Stanisław Zawiśliński veröffentlicht in den 1990er-Jahren mehrere Bildbände, einführende Materialsammlungen und Drehbücher, u. a. 1994 das Interview-Buch *Kieślowski bez końca* (Kieślowski ohne Ende), 1996 den Fotoband *Kieślowski* oder 1999 die Filmnovellen der posthumen Trilogie *Raj. Czyściec. Piekło* (Paradies. Fegefeuer. Hölle). In seinem Verlag Wydawnictwo Skorpion kommt 2005 die erste, populär-journalistische Biografie des Regisseurs aus seiner Feder heraus, die auch Stimmen von Wegbegleitern und Mitarbeitern als historische Quellen collagiert. 2007 folgt noch sein Buch *Kieślowski. Życie po życiu. Pamięć* (Kieślowski. Leben nach dem Leben. Erinnerung), in dem Kieślowskis Rezeption in In- und Ausland und fortdauerndes Nachleben in der Filmkultur und im Wirken anderer Filmemacher weltweit bilanziert werden. Das Organ der polnischen Filmklubs *Film na świecie*, die filmwissenschaftliche Zeitschrift *Kwartalnik filmowy* und das Periodikum der Nationalen Kinemathek *Iluzjon* widmen Kieślowski mehrere Hefte, in den auch Texte französischer, angelsächsischer, italienischer und skandinavischer Autoren erschienen. Der Filmwissenschaftler und -kritiker Tadeusz Lubelski gibt 1997 den sehr sorgfältig gestalteten Sammelband *Kino Krzysztofa Kieślowskiego* heraus. In der Bearbeitung von Hanna Krall erscheinen nach einer französischen und deutschen Ausgabe 1998 in Polen die Filmnovellen zum Frühwerk, *Kieślowski. Przypadek i inne teksty* (Kieślowski. Zufall und andere Texte). Polish Script Agency veröffentlicht 1997 zeitgleich mit der französischen Ausgabe die Drehbücher der Drei Farben-Trilogie. Die Drehbuchvorlage von Dekalog erschien bereits 1991 in England. Die erste große Retrospektive des Gesamtwerks von Kieślowski findet im Juni 1996 posthum während des Internationalen Kurzfilmfestivals in Krakau statt. Mehrere Symposien mit internationaler Beteiligung, Ausstellungen und Retrospektiven in New York, Kalkutta, Moskau, Tokio, Berlin, Leipzig, Warschau, Vilnius, Sofia oder Budapest folgen.

Zweifellos gehört Kieślowski am Anfang der 1990er-Jahre zu den weltweit meist diskutierten Regisseuren, avanciert zu einem Solitär des europäischen Autorenkinos. Der Kulturkanal ARTE widmet ihm 1994 einen Themenabend. Natalia Koryncka-Gruz realisiert in demselben Jahr für das TVP den halbstündigen Film Kieślowski spotyka Wendersa (Kieślowski trifft Wenders) und 1996 Krótki film o Krzysztofie Kieślowskim (Ein kurzer Film über Krzysztof Kieślowski, 20 Min.). Das dänische Fern-