

# Krzysztof Kieślowski, *Dekalog 5 / Ein kurzer Film über das Töten*

Franz Fromholzer

## I. Ein Mörder geht ins Kino

Als der angehende Mörder Jacek bei seinem ersten Auftritt in Krzysztof Kieślowskis *Ein kurzer Film über das Töten* die Kinokassiererin fragt, wie der Film sei, antwortet diese abweisend. Der langweilige Film strengt die Kassiererin noch in der Erinnerung an, in gedehnten Lauten rät sie vom Besuch ab. Dabei sieht sie Jacek nicht einmal an, durchkämmt ihre Frisur auf der Suche nach grauen Haaren und blickt in einen kleinen Spiegel. Im Hintergrund sind Kirchenglocken bis in die Eingangshalle des Kinos hinein hörbar, verleihen dem am Nachmittag menschenleeren Raum eine sakrale und zugleich morbide Atmosphäre. Jacek wendet sich ab und geht. Der Kinobesuch – eine verpasste Chance.

In dreierlei Hinsicht darf diese Eingangsszene als programmatisch gewertet werden: Der Kinobesuch Jaceks spielt mit der Erwartungshaltung der Zuschauer. Der Protagonist findet sich im Vorraum zum Kinosaal. Die gedehnte Antwort der Kassiererin deutet auf die gedehnte, physisch fordernde Zeit des folgenden Geschehens im Film voraus. Dies betrifft insbesondere die gewalttätigen Szenen von Mord und Hinrichtung. Gewalt im Film ist ja eigentlich attraktiv<sup>1</sup> – Jacek möchte einen Krimi und keinen Liebesfilm sehen. Doch Gewalt im Film steht andererseits in einem komplexen Verhältnis zu realer Gewalt, bildet diese keinesfalls spiegelbildlich ab oder fordert gar zu einer Wiederholung auf. Ein Mörder sieht vor der Tat keinen Krimi. Die Eingangsszene des im Kino abgewiesenen Jaceks lässt vielmehr Raum für die spekulative Frage: Wäre Jacek auch zum Mörder geworden, wenn ihm vom Kinobesuch nicht abgeraten worden wäre?

Zweitens liefert die Begegnung der beiden Personen hier wichtige Charakteristika für die Figurenanalyse des gesamten Films: Der Mörder ist eine fremdbestimmte, unmündig agierende Person, die trotz des eigenen Interesses am Film sich rasch abweisen lässt und die Meinung der Kassiererin kritiklos übernimmt. Zugleich findet eine wirkliche Begegnung zwischen beiden nicht statt, es gibt kaum Blickkontakt, Kassiererin und Kinobesucher treten als Isolierte und Einsame auf. Für Kieślowski ist das Kino in seinen Interviews aber ganz im Gegenteil ein Ort der Gemeinschaft.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Röser geht von der „metaphorischen Beziehung zu den sozialen Konflikten und Interessenkonstellationen“ aus, die Zuschauer in medialer Gewalt wiederfinden könnten. Röser, *Fernsehgewalt*, S. 51. So gesehen bedeutet Jaceks Abwendung vom Kinofilm eine gezielte Unterwanderung des Deutungsschemas, mediale Gewalt stifte zu realer Gewalt an. Das Gegenteil ist hier der Fall.

<sup>2</sup> Vgl. Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S.281.

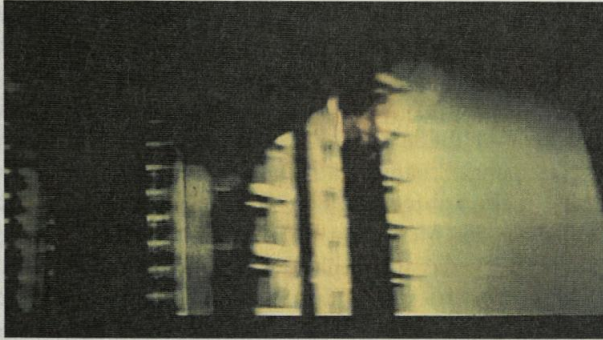


Abb. 2

Allein Augen, Nase und Mund sind im spiegelnden Glas vor dem dunklen Drehkreuz klar erkennbar. In der Türdrehung wird dieses Spiegelbild jedoch rasch verzerrt, die Tür öffnet sich ganz, das Spiegelbild ist verschwunden – und der Taxifahrer tritt auf. Jemand wirft mit einem Putzlappen nach ihm, der Lappen verfehlt ihn jedoch knapp. Verfahren der Vorstellung des ersten Protagonisten werden beim Taxifahrer in gewisser Weise wiederholt, aber auch variiert. Sowohl der Rechtsanwalt als auch der Taxifahrer erscheinen zuerst als Spiegelbild vor der Kamera, das allerdings ausschnitthaft auf Gesichtszüge und Körper beschränkt ist. Sehen wir uns als Drittes die erste Einstellung an, mit der Jacek den Film betritt.



Abb. 3

Jacek ist doppelt zu sehen. Seine dunklen Umriss spiegeln sich im Schaukastenglas des Kinos, seine Gesichtszüge sind nicht zu erkennen. Gut zu erkennen ist jedoch ein Filmplakat, bei dem eine Frau ihren Blick auf Jacek und sein Spiegelbild zu richten scheint. Geradezu ein Spiel mit Spiegelbildern,<sup>3</sup> wie häufig im Werk von Kiesłowski festgestellt: Jaceks Silhouette fügt sich harmonisch in die körperlichen Konturen der abgebildeten Schauspielerin. Diese auffällige Dominanz von Spiegelungen und Spiegelbildern in der Einführung der Protagonisten kann nicht allein als demonstrative Markierung gewertet werden, dass die im Film vorgeführte Wirklich-

<sup>3</sup> Vgl. Dalla Rosa, *La fascination*, S. 18.

seltsame Weise mit den ziellosen Bewegungen Jaceks und des Taxifahrers im städtischen Raum. Kieślowski hat die den Film überschattende triste Stimmung durch schwarzen Humor erträglicher zu machen versucht: Fröhliche Kinder winken Jacek und Waldemar zu, als sie zum Mordschauplatz fahren. Amerikanische Firmenwerbung von Marlboro bis Viking leuchtet dem Filmbetrachter im Taxiinneren allgegenwärtig entgegen. Sie sorgt so für kapitalistische Reizsignale während der brutalen Mordszenen. Schließlich lehnt Jacek Filterzigaretten vor der Hinrichtung ab und plädiert für den wahren Genuss – also ohne Filter.<sup>9</sup> Die Bedeutung des *comic reliefs* für den Film ist kaum zu überschätzen. Denn das ernste, engagierte Anliegen droht als mit moralisch erhobenen Zeigefinger vorgetragene Anklage der Todesstrafe die Qualitäten des Films ganz zu verdecken. Die Todesstrafe wurde in Polen erst 1989 suspendiert.

Im Folgenden soll zunächst *Dekalog 5* vor dem Hintergrund des *Dekalog*-Zyklus verständlich gemacht werden, um das Spannungsverhältnis von biblischen Geboten und filmischer Umsetzung präziser fassen zu können.

## II. Die *Dekalog*-Reihe: Altes Testament und Dilemma-Situationen im Polen der 1980er Jahre

Die Dreharbeiten für die *Dekalog*-Reihe dauerten vom März 1987 bis zum Juni 1988 insgesamt 16 Monate.<sup>10</sup> Jede Folge wurde also in etwa 20 Tagen abgedreht. Das Drehbuch hatte Kieślowski gemeinsam mit dem Rechtsanwalt Krzysztof Piesiewicz verfasst. Piesiewicz war in einem Warschauer Museum auf einen gotischen Altar gestoßen, auf dem die zehn Gebote in szenischen Bildern dargestellt waren. Die symmetrische Anordnung faszinierte Piesiewicz und er schlug Kieślowski eine filmische Umsetzung der Gebote für das Polen der Gegenwart vor. „Alles, was in den Bibliotheken zu finden war, haben wir gelesen – eine Unmenge von Interpretationen der Zehn Gebote, Abhandlungen und Kommentare“, behauptet Kieślowski. Und er fährt fort: „um dann rasch zu entscheiden, dieses ganze Wissen beiseite zu lassen.“<sup>11</sup> Schon früh waren damit Formen moralischer Belehrung und religiöser Unterweisung für das Gesamtkonzept der Reihe ad acta gelegt. Die Lebenswirklichkeit im Polen der 1980er Jahre, die Kieślowski in Interviews als chaotisch und für den Einzelnen als undurchschaubar und unberechenbar beschreibt,<sup>12</sup> bilden die Hintergrundfolie, vor der nach der Relevanz der uralten menschlichen Gebote gefragt wird. Von großer Bedeutung für die kritische Rezeption des Werkes in Polen war gerade, dass sich die beiden Autoren dazu entschlossen, der konkreten Auseinandersetzung mit der politischen Gegenwart des Landes aus dem Weg zu gehen. Kieślowski bemerkt hier-

<sup>9</sup> Hierbei handelt es sich auch um eine ironische Anspielung auf die Kameraführung, denn es ist allein die Hinrichtungsszene, die ohne FarbfILTER gefilmt wurde. Vgl. Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 296.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 273.

<sup>11</sup> Kieślowski/Piesiewicz, *Dekalog*, S. 12.

<sup>12</sup> Vgl. Chervel, „Gegen den Tod“.

zu lakonisch: „Wenn alles ringsum zerfällt, lohnt es sich, zu den grundlegenden Fragen zurückzukehren. Übrigens, es ist immer ein guter Zeitpunkt für die Erinnerung an den Dekalog. Diese Anweisungen existieren seit ungefähr 6000 Jahren, niemand hat sie jemals in Frage gestellt, und gleichzeitig brechen wir alle diese Gebote tagtäglich seit Tausenden von Jahren.“<sup>13</sup> Die zehn Gebote als Titel der Filmreihe legen eine Rezeptionserwartung und Rezeptionslenkung fest, die als eine Art intellektuelles Spiel verstanden werden kann. Denn die einzelnen filmischen Umsetzungen der Gebote stehen überwiegend lediglich in assoziativer Verbindung mit den alttestamentarischen Vorschriften. Visualisiert werden in erster Linie Dilemma-Situationen, die den Zuschauer zur selbständigen Reflexion herausfordern. In *Dekalog 2* erwartet eine Frau ein Kind von ihrem Liebhaber – während ihr Mann von Krankheit gezeichnet im Sterben liegt. Sie entscheidet sich, das Kind abtreiben zu lassen, sollte ihr Mann gesund werden. Falls ihr Mann jedoch stirbt, will sie das Kind zur Welt bringen. Das zweite Gebot lautet bekanntlich: ‚Du sollst den Namen Deines Herrn nicht missbrauchen.‘ Sowohl die von der Frau eigenverantwortlich vorgenommene Entscheidung, als auch die Gott gleiche Position des behandelnden Arztes, werden mit dem zweiten Gebot in herausfordernder Weise in Verbindung gebracht. *Dekalog 3*, um ein weiteres Beispiel zu nennen, beginnt mit einem Telefonanruf an Heiligabend. Janusz, liebevoller Familienvater und Ehemann, erhält einen Anruf seiner früheren Geliebten Ewa, die vorgibt, dass ihr Mann verschwunden sei. Janusz lässt seine Familie unterm Weihnachtsbaum zurück und unternimmt mit Ewa eine Suche durch das nächtliche und fast menschenleere Warschau, von der Notaufnahme des Krankenhauses bis zur Ausnüchterungszelle. Am Ende der vergeblichen Suche erzählt Ewa, dass sie von ihrem Mann schon vor Jahren verlassen worden sei und am Heiligabend die Einsamkeit nicht mehr ausgehalten habe. Das dritte Gebot, ‚Du sollst den Feiertag heiligen‘, wird als Gebot der Sonntagsruhe und Sonntagsfrömmigkeit in den Kontext einer modernen, arbeitsteiligen Gesellschaft versetzt, die vor allem durch Einsamkeit und Bindungslosigkeit gekennzeichnet ist. Der Fokus richtet sich auf individuelle Schicksale, ihre Schwierigkeiten und Dilemma-Situationen. Das Herz-Stück bildet jedoch zweifelsohne *Dekalog 5*, bei dem jene assoziative Verbindung mit dem fünften Gebot ‚Du sollst nicht töten‘ nicht gegeben ist. Žižek hat in seinem Kieślowski-Buch *The Fright of Real Tears* aus psychoanalytischer Perspektive luzide darauf hingewiesen, dass zwischen negierendem Gebot und folgender Imagination ein Zusammenhang bestehe. Die imaginative Reaktion auf das Verbot bestehe gerade in der Negation jenes Verbots. Eine filmische Umsetzung des fünften Gebots ‚Thou shalt not kill‘ könne deshalb folglich nur ‚Kill!‘ bedeuten.<sup>14</sup>

Gemeinsam ist all diesen Episoden der Schauplatz, die Warschauer Trabanten-siedlung Ursynów, die erst Ende der 1970er Jahre gebaut worden war und zur damaligen Zeit als vorbildlich galt.<sup>15</sup> Piesiewicz und Kieślowski hatten zunächst überlegt, am Anfang jedes Films ein einzelnes Gesicht aus einer Masse heraus zu zoomen, sei

<sup>13</sup> Zit. nach: Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 266.

<sup>14</sup> Vgl. Žižek, *The Fright of Real Tears*, S. 112.

<sup>15</sup> Kieślowski hierzu: „It’s the most beautiful housing estate in Warsaw, which is why I chose it.“ Kieślowski, *Kieślowski on Kieślowski*, S. 146.

es etwa in einem vollbesetzten Fußballstadion oder in einer gedrängten Einkaufspassage. Sie entschlossen sich dann jedoch für die Ansicht eines Siedlungsblocks mit seinen unübersichtlich vielen Fenstern, hinter denen sich in den Wohnungen die Lebensläufe der Protagonisten abspielen. Eine Serie als „Feldforschung der Bewusstseinsstrukturen“<sup>16</sup> in einer solchen Trabantenstadt anzusiedeln, ist für das polnische Fernsehen dabei keineswegs eine originelle Idee. Bereits in den 1960er Jahren spielten Fernsehserien und komödiantische Produktionen in den neu gebauten Wohnkomplexen. Damals jedoch standen derartige Siedlungen für gesellschaftlichen Fortschritt und allgemeinen Wohlstand. Protagonisten aller Teile des *Dekalog*-Zyklus wohnen hier. In *Dekalog 5* poliert vor Ort bekanntlich der spießige Taxifahrer sein Auto für den kommenden Mord auf Hochglanz. Die in den einzelnen Folgen der Reihe als Protagonisten erscheinenden Figuren verschwinden in den weiteren Teilen aber auch nicht ganz, sie tauchen als Neben- oder Randfiguren auf, leben in der Nachbarschaft oder werden im Hintergrund von der Kamera erfasst.

Ein in den Drehbüchern als junger Mann bezeichneter Darsteller jedoch erscheint in fast allen Teilen. In *Dekalog 5* ist sein Gesicht zur Hälfte von einem dunklen Schatten überzogen.

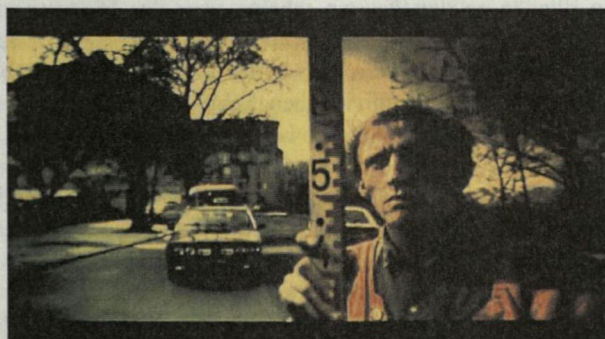


Abb. 4

Er wurde von Interpreten als Engel des Schicksals, als dämonische Figur oder als Verkörperung einer abstrakten Idee aufgefasst. In *Dekalog 5* begegnet er Jacek und dem Taxifahrer in dem Moment, in dem beide vor der entscheidenden Abzweigung Richtung Kainsfeld an der Ampel warten. Der junge Mann – in diesem Fall als Landvermesser oder Bauarbeiter tätig, der die 5 für den Zuschauer gut sichtbar auf dem Mess-Stab zeigt – fixiert mit seinem warnenden Blick Jacek auf der Rückbank des Taxis. Jacek hingegen weicht dem Blick aus, sein Entschluss zum Mord steht unausweichlich fest.<sup>17</sup> Im Gefängnis taucht der junge Mann wiederum als Maler auf,

<sup>16</sup> Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 276.

<sup>17</sup> Intrapersonales Gewissen und die Beobachtung durch andere stehen in dieser Figur zweifelsohne in einem Spannungsverhältnis. Kieślowski hat die kommunistischen Gesellschaftsverhältnisse zur Zeit der Dreharbeiten wie folgt beschrieben: „You’re always watched by others – if not in the newspapers then by your neighbours, family, loved ones, friends, acquaintances or even by strangers in the street. But, at the same time, there’s something like a barometer in

der in weißer Kleidung, mit Eimer und Leiter ausgerüstet, durch die kalten Gänge streift. Sowohl in der Figur des Landvermessers als auch des malenden Handwerkers, der im Gefängnis weiß gekleidet lässig mit einer Leiter unterwegs ist, bietet diese Figur in *Dekalog 5* zahlreiche Deutungsmöglichkeiten. Sie reichen von der geradezu mathematisch berechenbaren Vorhersage der Tat bis hin zu einer grundsätzlichen Willensfreiheit des Menschen, der selbst in ausweglosen Situationen noch sein Schicksal in Händen hält.<sup>18</sup> Wichtig erscheint vor allem, dass der junge Mann eine Beobachterposition markiert, eine Figur, die weder in direktem Bezug zur Handlung steht noch in die Handlung eingreift. Die Implementierung einer Beobachter-Figur, die in den entscheidenden Momenten im Leben der Personen diese wahrnimmt, sie mit stummen Blicken warnt oder anklagt,<sup>19</sup> bringt Kiesłowski natürlich unter Metaphysik-Verdacht. Die rätselhafte Figur des jungen Mannes könnte dabei auch lediglich das im Menschen vorhandene Bewusstsein markieren, für die eigenen Taten und Handlungen auch vor anderen verantwortlich zu sein und selbst in den Situationen äußerster Einsamkeit und Isolation von anderen wahrgenommen zu werden. Der junge Mann wird allerdings immer dann in Szene gesetzt, wenn die Dilemma-Situation in ihrer ganzen Komplexität entfaltet ist und so der stumme Zeuge zugleich mit seinen Blicken zu signalisieren scheint, über das Innenleben des Protagonisten umfassend informiert zu sein. Die stumme Rolle affirmiert dabei zweifellos die Bedeutung einer Zeugenschaft, die kein Leben ungesehen und unbeachtet verlöschen lässt und so am Wert des individuellen Lebens gegenüber der kalten, abweisenden und auf Anonymität angelegten Umwelt festhält.

Die Umwelt in *Dekalog 5* ist bei einem ersten, unbedarften Blick durch eine realistische Sichtweise auf das industriell verschmutzte Polen der 1980er Jahre gekennzeichnet, das zugleich in einem fortwährenden ökonomischen Überlebenskampf festgefahren scheint. Eine genauere Analyse zeigt jedoch den großen ästhetischen Formwillen, mit dem in *Dekalog 5* Schmutz, Verfall und ökologische Katastrophe von der Kamera eingefangen werden. Hier öffnet sich ein Spannungsfeld des *Dekalog*-Films, das unmittelbar auf die künstlerische Entwicklung Kiesłowskis verweist. Für ein adäquates Verständnis von *Dekalog 5* soll dieser im folgenden Kapitel vor dem Hintergrund der Prägung Kiesłowskis durch die intellektuelle Szene sowie das polnische Filmschaffen der 1960er und 1970er Jahre gedeutet werden.

---

each of us. At least, I feel it very distinctly; in all the compromises I make, in all the wrong decisions I take, I have a very clear limit as to what I mustn't do, and I try not to do it." Kiesłowski, *Kiesłowski on Kiesłowski*, S. 149.

<sup>18</sup> Wach, *Krzysztof Kiesłowski*, S. 271.

<sup>19</sup> „There's this guy who wanders around in all the films. I don't know who he is; just a guy who comes and watches. He watches us, our lives. He's not very pleased with us." Kiesłowski, *Kiesłowski on Kiesłowski*, S. 158.

### III. Dokumentarfilm oder Spielfilm? Kieślowski und das ‚Kino der moralischen Unruhe‘

Seit seinem Studium an der renommierten Filmhochschule in Łódź drehte Kieślowski während der 1970er Jahre kontinuierlich Dokumentarfilme. Sprechende Filmtitel Kieślowskis aus jener Zeit wie *Die Straßenbahn*, *Das Amt*, *Wunschkonzert* oder *Die Fabrik* dokumentieren vor allem Alltag, Arbeitsbedingungen und Lebenswirklichkeit, aber eben auch die Proben eines Orchesters.<sup>20</sup> Diese Filme sind keineswegs so eintönig, wie ihre Titel vermuten lassen. Kieślowskis schwarzer Humor ist häufig nicht zu verkennen: In *Refrain* von 1972 etwa wird die bürokratische Tätigkeit eines Bestattungsbetriebs dokumentiert. Die frühzeitige Bewerbung um einen Grabliegeplatz und die nur mit großer Geduld zu erreichende erfolgreiche Antragsannahme gehen dabei über das Dokumentarische hinaus und lassen metaphorisch auf den gesellschaftlichen Zustand des Landes schließen. Der Dokumentarfilm besaß in Polen einen hohen Stellenwert, ihm stand vor jeder Filmvorführung im Kino eine feste Sendezeit zur Verfügung – statt Werbung und Eiskaufen wie im kapitalistischen Westen wurden im kommunistischen Polen also über die soziale Wirklichkeit informierende Dokumentarfilme gezeigt. Kieślowskis filmisches Werk ist dabei von Anfang an von der sogenannten ‚Jungen Kultur‘ geprägt, die seit dem Jahr 1968 eine Beschreibung der alltäglichen Wirklichkeit der Volksrepublik Polen einforderte.<sup>21</sup> Diese Beschreibung der realen Bedingungen sollte der Wirklichkeit der Parteitage und Fußballspiele, der Feriencamps und Friedensfahrten gegenübergestellt werden und als Voraussetzung einer sozialkritischen Reflexion dienen. Misstrauen gegenüber den vorgegebenen Konventionen sowie Medienkritik, vor allem als Abwehr medial inszenierter propagandistischer Indoktrination, waren weitere wichtige Pfeiler der ‚Jungen Kultur‘. In Tschechien gehörte jener Bewegung etwa Miloš Forman an, der mit dokumentarischen Mitteln das groteske Leben in der Provinz schilderte. Forman, der für *Einer flog über das Kuckucksnest* den Oscar erhielt, setzte sich jedoch bereits in den 1970er Jahren in den Westen ab, bzw. wurde in die Emigration gezwungen. Kieślowski hingegen galt spätestens Ende der 1970er Jahre als Galionsfigur des sogenannten ‚Kinos der moralischen Unruhe‘, eine griffige und sehr erfolgreiche Formulierung, die von Janusz Kijowski ausgedacht worden war.<sup>22</sup> Im angloamerikanischen Raum wurde abweichend von ‚Cinema of Distrust‘, aber auch von ‚Cinema of moral unrest‘ im Hinblick auf Polen gesprochen.<sup>23</sup> Auch Andrzej Wajda und Agnieszka Holland werden diesem ‚Kino der moralischen Unruhe‘ zugerechnet. Kieślowski selbst hielt die Formulierung für missverständlich, er hat sich dennoch nicht von diesem Etikett distanziert und hierbei eine „Unruhe über den Verlust ethischer Ideale, eine Furcht vor der Auflösung moralischer Normen“<sup>24</sup> diagnostiziert.

<sup>20</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen Haltof, *The cinema of Krzysztof Kieślowski*, S. 1–23.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 112–117.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 45–52.

<sup>23</sup> Vgl. Haltof, *Polish National Cinema*, S. 146; Witkowska, „Kieślowski, Krzysztof“, S. 130.

<sup>24</sup> Zit. nach: Hasenberg, „Politik“, S. 10.

Das Dilemma vieler Filmemacher im kommunistischen Polen war, dass sie sich zum einen als Oppositionelle verstanden, die in ungebrochenem Widerstand zur Macht verharrten. Andererseits war es jedoch jene Macht, die mit staatlichen Mitteln ihre kritischen Filme finanzierte, diese zensierte, aber auch häufig öffentlich vorführen ließ – die kritischen Oppositionellen wurden so an der Leine der staatlichen Filmfinanzierung geführt und von dieser abhängig.<sup>25</sup> Als sprechendes Beispiel kann hier Kieślowskis Meisterwerk *Der Filmamateur* (*Amator*) aus dem Jahr 1979 dienen. Hierin beginnt ein Industriearbeiter eine steile Karriere als Dokumentarfilmer, indem er naiv alles filmt, was ihm vor die Kamera kommt: Funktionäre und Schlagersänger auf der Betriebsfeier, alkoholisierte Besucher des Stillen Örtchens, turtelnde Tauben und Honorarstreitigkeiten. Als er jedoch auch vergammelte Hinterhöfe und Bauruinen dokumentiert, führt die Sendung des Films gerade zur Entlassung des Kulturfunktionärs, der ihn protegiert hatte. Das berühmte Schlussbild des *Filmamateurs* zeigt Filip Mosz (alias Jerzy Stuhr), wie er die Kamera resignativ gegen sich selbst richtet.



Abb. 5

Die verzweifelte, suizidale Situation lässt auf die Situation der Dokumentarfilmer im Polen Ende der 1970er Jahre schließen, die jegliche Hoffnung verloren hatten, durch ihre Kunst die soziale Wirklichkeit zu verändern.<sup>26</sup> Der Film wurde von der Zensur keineswegs beanstandet. Im Gegenteil: Auf dem Internationalen Filmfestival in Moskau erhielt er die Goldene Medaille, da die Resignation des Filmamateurs als Plädoyer für eine Politik der kleinen Schritte verstanden wurde – ganz im Sinne des Staatsapparats, der den Film auch finanziert hatte.<sup>27</sup> Von einer zwangsläufigen Gleichsetzung „film art and dissident defiance“<sup>28</sup> kann also nicht gesprochen werden, ohne unzulässige ideologische Vereinfachungen vorzunehmen.

Die Dokumentation der hässlichen Wirklichkeit und der niedergedrückten Stimmung der Bevölkerung, wie sie auch in *Dekalog 5* präsentiert wird, führte gerade dazu, dass die Filme des ‚Kinos der moralischen Unruhe‘ auf jene Schauplätze und

<sup>25</sup> Zu Kieślowskis künstlerischer Verarbeitung dieser Rahmenbedingungen vgl., Haltof, *Polish National Cinema*, S. 148f.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch Kornatowska, „Metafizyczne tajemnice“, S. 79.

<sup>27</sup> Vgl. Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 187–189.

<sup>28</sup> Imre, „east european cinemas“, S. XII.



Erzählstrukturen zurückgriffen, die aus dem staatsnahen sozialrealistischem Film vertraut waren. Fabrikanlagen und Neubausiedlungen, die Lebenswelten der Werktätigen und Funktionäre werden auch in *Dekalog 5* zu Schauplätzen und handlungsstragenden Erzählmustern ausgebaut. Kiesłowski hat im Rückblick kritisch den Verdacht geäußert, dass es sich hierbei lediglich um eine spiegelbildliche Verkehrung sozialrealistischer Konventionen handle, die selbst keinen Anspruch auf schöpferische Originalität erheben könne.<sup>29</sup>

Auf weitere wichtige Reminiszenzen an den polnischen Dokumentarfilm der 1960er und 1970er Jahre soll ferner hingewiesen werden. Jaceks zielloses Streifen durch die Stadt wird geradezu dokumentarisch in der Kamerabegleitung festgehalten. Wojciech Kuczok hat darin eine *idée fixe* bei Kiesłowski erkannt, „sich diesem ‚natürlichen Drehbuch‘ grenzenlos hinzugeben.“<sup>30</sup> Indem die Kamera scheinbar allgegenwärtig Jaceks Wegen folgt, entstehe allerdings auch der Eindruck einer überwachten Welt, so Kuczok weiter. Im Hinblick auf Kiesłowskis künstlerische Entwicklung folgte dem Konzept eines ‚natürlichen Drehbuchs‘ eine Auseinandersetzung und Reflexion auf den Zufall als Bedingungsrahmen menschlichen Handelns. „Momente der Koinzidenz, der Kontingenz und der Komplexität“<sup>31</sup> stehen in *Dekalog 5* im Spannungsverhältnis zum planvollen Zusammentreffen der Lebensläufe der Protagonisten. Hier hat Kiesłowski seine dokumentarischen Wurzeln weit hinter sich gelassen.

Eine zweite Reminiszenz an den Dokumentarfilm soll nicht unerwähnt bleiben. Es handelt sich um die einführenden Bemerkungen aus dem *Off*, die der junge Rechtsanwalt dem Zuschauer mit auf den Weg gibt:

Das Gesetz soll nicht die Natur nachahmen, es soll sie erneuern. Das Gesetz hat den Sinn, die Beziehungen der Menschen untereinander zu regeln. Je nachdem, wie wir das Gesetz beachten oder es verletzen, daraus ergibt sich unser Sein und wie wir leben. Der Mensch ist frei. Seine Freiheit wird nur durch das Recht auf Freiheit eines anderen Menschen begrenzt. Strafe? Strafe ist Rache, insbesondere wenn sie auf Zufügung eines Unrechts hinausläuft und nicht einer Gewalttat vorbeugt. In wessen Namen eigentlich rächt sich das Gesetz? Wirklich im Namen der Unschuldigen? Sind die wahrhaft Unschuldigen die Vertreter des Rechts?<sup>32</sup>

Hier greift Kiesłowski mit Piots Ausführungen auf ein Verfahren zurück, das bereits seine frühen filmischen Lehrmeister Kazimierz Karabasz und Jerzy Bossak anwandten. Vor allem Karabasz hatte in seinen Dokumentarfilmen über polnische Hooligans und Kriminalität in der kommunistischen Volksrepublik die Filme mit auktorialen Kommentaren aus dem *Off* begonnen, die sich gegen die offizielle Propaganda einer heilen sozialistischen Welt wandten und sofort eine emotionale Reaktion des Zuschauers provozierten.<sup>33</sup> In *Dekalog 5* wird der Zuschauer ebenfalls sofort mit der kritischen Perspektive des Rechtsanwalts konfrontiert und zu einer zustim-

<sup>29</sup> Vgl. Wach, *Krzysztof Kiesłowski*, S. 164.

<sup>30</sup> Kuczok, *Höllisches Kino*, S. 29f.

<sup>31</sup> Engell, „Filmgeschichte“, S. 57.

<sup>32</sup> Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:00:41–00:01:09.

<sup>33</sup> Vgl. Haltorf, *The cinema of Krzysztof Kiesłowski*, S. 3–5.

menden Reaktion verleitet. Kieślowski hat in Interviews darauf hingewiesen, dass er Protagonisten bevorzugt, die seinen persönlichen Ansichten nahe stehen.<sup>34</sup> Insbesondere die direkt an die Zuschauer gerichteten Apostrophen „In wessen Namen rächt sich das Gesetz?“ oder „Sind die wahrhaft Unschuldigen die Vertreter des Rechts?“ hinterfragen nicht nur subversiv die Machthaber, die keinesfalls als die Unschuldigen bezeichnet werden können. Auch den Zuschauern selbst wird die Unschuld genommen. Erfolgt das Todesurteil nicht ‚im Namen des Volkes‘ und damit auch im Namen der dieser Filmvorführung Beiwohnenden? Die Gleichgültigkeit, die in *Dekalog 5* von Passanten und Stadtbewohner ausgeht, wird einer harschen Kritik unterzogen.<sup>35</sup> Spätestens in diesem Moment ist der Zuschauer kein Zuschauer mehr, er ist Teil jener Autorität, die verurteilen und hinrichten lassen kann.

In entscheidender Hinsicht hat sich Kieślowski aber mit *Dekalog 5* auch vom Dokumentarfilm weg bewegt. Dies liegt vor allem am extensiven Gebrauch von Farbfiltern, die der Kameramann Sławomir Idziak verwendete. Rund 600 Farbfilter, überwiegend in Grün- und Gelbtönen, aber auch in Sepiabraun und körnigem Grau, und von Idziak selbst handkoloriert, nutzte dieser sowohl für die *close-ups* der Hauptdarsteller als auch die Totalen auf das Warschau der 1980er Jahre.



Abb. 6

Die Halbtotale auf der Abbildung wurde aus dem Taxi, in dem gerade der Mord abläuft, aufgenommen. Der Gelbfilter ist beim Blick auf die Landschaft mit Zug gut erkennbar. Zugleich erhält die Perspektive ihre Raffinesse dadurch, dass die grüne Sonnenblende der Windschutzscheibe das Bild teilt.<sup>36</sup> Als optische Täuschung scheint der Strommast die grüne Sonnenblende zu durchstoßen, er durchbricht die

<sup>34</sup> „Ich würde auch sagen, daß ich meine Gedanken über eine neue und komplizierte Wirklichkeit nur über einen Hauptdarsteller, der mit mehr und mehr Bewußtsein ausgestattet ist, äußern kann.“ Magala/Göldenboog, „Gespräch mit Krzysztof Kieślowski“, S. 43.

<sup>35</sup> Kieślowski bitter über die polnische Gesellschaft der 1980er Jahre: „I sensed mutual indifference behind polite smiles and had the overwhelming impression that, more and more frequently, I was watching people who didn't really know why they were living.“ Kieślowski, *Kieślowski on Kieślowski*, S. 143.

<sup>36</sup> „[...] if you put a green filter on the camera, the world becomes much crueler, duller and emptier.“ Kieślowski, *Kieślowski on Kieślowski*, S. 161.

Kontrastierung der Grün- und Gelbtöne. Ein weiteres eindrückliches Beispiel zeigt eine Fotoserie von Erstkommunionkindern in einem Schaufenster.

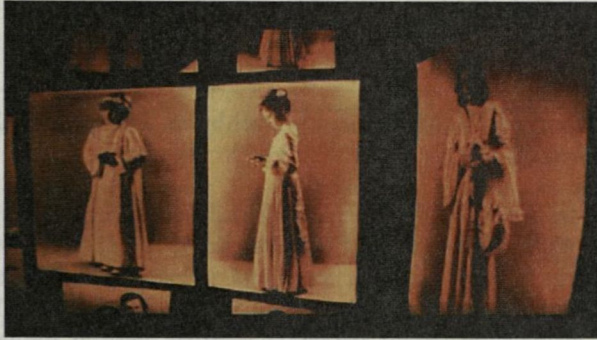


Abb. 7

Das Weiß der Kleider leuchtet seriell in einem schmutzigen, vergilbten Gelb, keine aktuellen Bilder scheint das Fotogeschäft zu zeigen, sondern Dokumente aus einer längst vergangenen Zeit. Von einer Desakralisierung der Bilder in Kieślowskis Filmen wurde in der Forschung zu Recht gesprochen.<sup>37</sup> Die extreme Untersicht auf die Hinrichtung wiederum taucht die baumelnden, schwarz in das Bild ragenden Füße des Getöteten sowie das nach oben blickende Gesicht des Henkers in bedrohlich leuchtende Gelbtöne. Die Zuschauer werden gefordert, sich auch visuell selbst über das Geschehen zu orientieren. Die verstörende Perspektive verunmöglicht ganz gezielt eine eindeutige Sichtweise auf die Hinrichtung.



Abb. 8

Häufig enthalten diese Farbfilter noch zusätzlich leichte Kratzspuren. Idziaks geniale Umsetzung ging noch weiter: An den Rändern werden die Bilder durch Blenden und Unschärfen abgedunkelt, so dass der Blick des Zuschauers ganz auf die handelnden Menschen gelenkt ist, die von einer Art schmutzigen Aureole umgeben sind. *Dekalog 5* ist damit von einem großen ästhetischen Formwillen geprägt. Im *tax*-Interview

<sup>37</sup> Vgl. Dalla Rosa, *La fascination*, S. 43f.

cachiert Kiesłowski gerade die ambitionierte ästhetische Inszenierung des Schmutzigen und gibt sie als dokumentarisch aus.<sup>38</sup> Doch wie ist dies vor dem Hintergrund der Tötungsszenen zu deuten?

#### IV. Handlungsanalyse: Die Mordszene – Drehbuch, Filmprotokoll, Sequenzprotokoll

Im *tax*-Interview betont Kiesłowski ferner süffisant die Mordszene am Taxifahrer. Mit ihr, so gibt er nicht uneitel zu, habe er vielleicht die längste Mordszene der Filmgeschichte vorgelegt.<sup>39</sup> Der Zeit, die verstreicht, bis der Taxifahrer getötet ist, kommt in der Tat eine wesentliche Bedeutung für die anstrengende Rezeption des Films zu. Nach Hroß kann darauf verwiesen werden, dass in Filmen eben keine Gewaltsteigerung intendiert ist, sondern gesteigert wird konträr dazu „die Inszenierung filmischer Gewalt“<sup>40</sup>. Dies soll zum Anlass genommen werden, die Mordszene einer genaueren Handlungsanalyse zu unterziehen. Gelegentlich liegen schriftliche Materialien und Texte bereits in Printform vor, die für eine Handlungsanalyse von zentralem Interesse sein können. Da Kiesłowski keine Literaturverfilmung unternommen hat, kann nicht mit einer genuin literarischen Vorlage, einer Kurzgeschichte, einem Roman oder einem Comic gerechnet werden. Kiesłowski und Piesiewicz haben allerdings bereits 1990 eine schriftliche Fassung zur *Dekalog*-Reihe vorgelegt.<sup>41</sup> Schon beim ersten Blick in dieses Werk fällt auf, dass das *Dekalog*-Buch literarisch gestaltet und überarbeitet wurde. Filmisches und literarisches Erzählen divergieren hierbei nicht unerheblich. Das Buch ist für eine breitere Leserschaft gedacht, zur Nachbereitung oder auch zum tieferen Verständnis der Reihe – aber für *Dekalog*-Filmanalysen nicht zu gebrauchen. Ein Drehbuch in publizierter Form liegt nicht vor. Das Drehbuch zur *Dekalog*-Reihe wäre als eine Vorstufe zum Film anzusehen und natürlich nicht mit dem Film selbst gleichzusetzen. Das Transitorische des Films wird folglich in schriftlicher Form fixiert, auf das Medium der Schrift reduziert, eine möglichst exakte und detaillierte Transkription des Films vorgenommen. Beabsichtigt wird die „Erarbeitung einer zitierfähigen Basis für die wissenschaftliche Behandlung“.<sup>42</sup> Es handelt sich hierbei um ein Filmprotokoll, das jede Kameraeinstellung genau dokumentiert. Eine so genaue Dokumentation des Films stellt ein Hilfsmittel dar, das ein enormes Potential für die Interpretation des Films bietet.<sup>43</sup> Die Einstellung als kleinste Einheit des Films dient als Grundbaustein des Protokolls. Das vorgeschlagene Filmprotokoll (vgl. Tabelle 1) enthält tabellarisch fünf Spalten: die Durchnummerierung der Filmeinstellungen (hier von Nr. 178 bis 185), eine möglichst objektiv gehaltene Beschreibung der Handlung, die Kameraeinstel-

<sup>38</sup> Vgl. Chervel, „Gegen den Tod“.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Hroß, „Die Funktion von Gewalt“, S. 145.

<sup>41</sup> Vgl. Kiesłowski/Piesiewicz, *Dekalog*, S. 131–164.

<sup>42</sup> Kanzog, *Filmphilologie*, S. 11.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 66–85 und Philips, *Film*, S. 67f.

lung, die hörbare Musik bzw. die hörbaren Geräuschen sowie die Zeit, die während der Handlung verstrichen ist.

Nr.	Handlung	Kamera	Musik, Geräusche	Zeit
178	Würgender Taxifahrer	Großaufnahme	Röcheln und Würgen	0.22.50
179	Radfahrer auf dem Damm	Halbtotale	Röcheln und Würgen	0.22.53
180	Rechter Fuß des Taxifahrers dreht sich	Detailaufnahme	Röcheln, Würgen, Stöhnen	0.22.59
181	Radfahrer entfernt sich	Halbtotale	Röcheln und Würgen	0.23.04
182	Würgender Taxifahrer	Großaufnahme	Röcheln und Würgen (höhere Tonlage)	0.23.08
183	Jaceks angespannte Gesichtsmuskel	Großaufnahme	Röcheln und Würgen	0.23.13
184	Linke Hand des Taxifahrers hupt	Detailaufnahme	Zwei Huptöne mit deutlichem Intervall	0.23.16
185	Pferd wendet sich dem Zuschauer zu	Halbtotale	Langes Hupgeräusch in höherer Tonlage	0.23.24

Tab. 1: Filmprotokoll

Dieses gezeigte Beispiel macht es etwas leichter, da sich Jacek mit dem Taxifahrer nicht unterhält. Für Filmdialoge wäre also eine weitere Spalte zur Notation des Gesprochenen zweifelsohne sinnvoll. Das vorliegende Filmprotokoll ist nun für die Analyse der Mordszene sehr hilfreich. Wir können erkennen, dass die Ermordung des Taxifahrers in einem langwierigen Prozess fortschreitet. Die Kameraeinstellungen sind ineinander verschachtelt. Nach dem Blick auf den Taxifahrer radelt ein rüstiger Mann zielstrebig auf dem Damm von links nach rechts. Gegenüber der vorhergehenden Einstellung fungiert das Würgegeräusch des Opfers als akustische Klammer. Es handelt sich also nicht um einen *jump-cut*. Der Radfahrer übersetzt die vergehende Zeit für den Zuschauer sichtbar in eine zurückgelegte Wegstrecke. Nun sehen wir den sich aus dem Schuh drehenden Fuß des Taxifahrers. Der Taxifahrer ist auf seinem Sitz durch das mehrfach um die Kopfstütze gewickelte Seil fixiert, allein sein rechter Fuß kann eine leichte, zitternde Zirkelbewegung vollziehen. Die folgende Einstellung filmt den davon fahrenden Radfahrer. Nun zeigt die Kameraeinstellung wiederum die schmerzverzerrten Gesichtszüge des Taxifahrers. Diese Einstellung entspricht der Nr. 178, beide Einstellungen wären austauschbar. Die Ermordung ist scheinbar noch nicht fortgeschritten – allein die höhere Tonlage der Würgegeräusche lässt darauf schließen. Dann sind Jaceks verbissene Gesichtszüge zu sehen. Die angespannten Gesichtsmuskeln bilden um den geöffneten Mund mit den glänzenden Zähnen einen geschlossenen Kreis. Jacek wird nicht zusammen mit dem Kopf des Taxifahrers erfasst. Es gibt nur die Alternative in der Ansicht zwischen

beiden, Taxifahrer oder Jacek. Hier wird mit einem Schuss-Gegenschuss-Filmschnitt gearbeitet. Der Aufnahme des Taxifahrers folgt unmittelbar die Aufnahme Jaceks. Dann wird die Ansicht des runden Lenkrads gezeigt, nur langsam bewegt sich die flächig geöffnete linke Hand des Taxifahrers auf die Hupe zu. Ein zweites Hupen erfolgt. Dann ist ein Pferd zu sehen, das sich unter Hupgeräuschen in einer Halbkreisbewegung nach links langsam scheinbar dem Mordschauplatz zuwendet, sich dabei auf den Zuschauer hin zurückdreht. Die kurze Beschreibung der Einstellungen sollte das Spannungsfeld zwischen voranschreitender Zeit und den sich im Kreis bewegendem Mordhandlungen, die nicht vorwärts schreiten, deutlich machen. Die Kameraeinstellungen im Taxi erfassen Zirkelbewegungen: den sich drehenden Fuß, das mehrfach um die Kopfstütze gewundene Seil, das runde und zugleich unbewegte Lenkrad. Dagegen veranschaulichen die Perspektiven auf das Umfeld des feststehenden Taxis im Radfahrer die linear fortschreitende Zeit. Ob Kieślowski hier mit schwarzem Humor zugleich ein frühes Plädoyer für die polnische Umweltbewegung vorgelegt hat, darf zumindest vermutet werden. Das Pferd, das sich zurückwendet, kann nicht nur als retardierendes Moment aufgefasst werden. Das Pferd befindet sich selbst im Stillstand, blickt aber auf Mordschauplatz und Zuschauer zurück. Vor dem Hintergrund einer verfallenden Industrielandschaft und der menschlichen Grausamkeit blickt das Tier bereits auf den in Zirkeln verstrickten Menschen zurück, hat ihn – geschichtsphilosophisch gesprochen – bereits hinter sich gelassen. Dieser Eindruck wird durch die Bauchsicht der Kameraperspektive verstärkt, der Zuschauer blickt von unten zum Pferd hinauf. So wären erste Vorschläge für eine Interpretation des gezeigten Ausschnitts. In der nun folgenden Einstellung wendet Jacek das Seil weitere Male um die Kopfstütze. Wir müssten nun mit der Dokumentation der Einstellungen im Filmprotokoll fortfahren, um diese ersten Befunde erhärten zu können und das Spannungsverhältnis von zirkulären Bewegungen und voranschreitenden Bewegungen weiter untersuchen.

Eine unverzichtbare Aufgabe für die weitere Interpretation ist nun die Erstellung eines Sequenzprotokolls. Hier wird die Filmhandlung weiter in Szenen oder Sequenzen segmentiert. Die Einteilung in Sequenzen richtet sich vor allem nach dem Wechsel von Schauplätzen, dem Zeitwechsel (z.B. von Tag zur Nacht), dem Auftreten neuer Figuren oder Figurenkonstellationen. Auf dem folgenden Sequenzprotokoll hat sich Jan Ulrich Hasecke für eine sehr hohe Anzahl von Sequenzen entschieden, er teilt *Dekalog 5* in 92 Sequenzen ein. Der Film umfasst dabei 325 Kameraeinstellungen (vgl. Tabelle 2).

Nr.	TC	Typ	Einst.	Dauer	Beschreibung der Handlung	Funktion
058	0.22.13	Schuss/ Gegenschuss	5	0.17	Jacek sagt, Taxifahrer solle halten, er beginnt den Taxifahrer zu strangulieren.	Suspense
059	0.22.30	Objektive	3	0.16	Auto rollt/ Räder drehen durch, Fuß des Taxifahrers windet sich aus dem Schuh.	Suspense
060	0.22.48	Objektive – Subjektiv	2	0.04	Jacek Großaufnahme, Anstrengung/ Seine Hände, die Kopfstütze.	Suspense
061	0.22.50	Objektive	8	0.32	Taxifahrer GA/Räder/Fuß/ Räder/ GA Taxifahrer/ GA Jacek/ Taxifahrer versucht zu hupen/ Pferd.	Suspense
062	0.23.24	Objektive – Subjektiv	4	0.12	GA Jacek / Er bindet das Seil um die Kopfstütze.	Suspense
063	0.23.36	Objektive	2	0.16	Jacek steigt, schlägt mit Eisenstange auf Arm des Taxifahrers.	Suspense
064	0.23.52	Objektive - Subjektiv	3	0.06	Ein Hupen. Jacek blickt sich um / Zug hupend vorbei / Jacek springt raus.	Suspense
065	0.23.58	Objektive	1	0.01	Jacek springt aus dem Auto. Taxifahrer hupt immer noch.	Suspense
066	0.23.59	Objektive - Subjektiv	3	0.35	Taxifahrer sieht Zug, versucht sich zu befreien / Zug / reißt Kopfstütze raus.	Suspense

Tab. 2: Sequenzprotokoll nach Hasecke

Haseckes erstelltes Sequenzprotokoll ist nicht nur problematisch, weil die Sequenzen relativ engmaschig unterteilt sind, sie orientieren sich in der Einteilung auch vor allem an der Filmschnitt-Technik sowie den Kameraeinstellungen. Auf den Schuss-Gegenschuss-Filmschnitt, der zunächst Jacek, dann den Taxifahrer zeigt, folgt eine nächste Sequenz, bei der die Einteilung durch objektive oder subjektive Kamera getroffen wurde. D.h. nun scheint es für Hasecke wichtig zu sein, ob die Kamera dem Zuschauer die Sicht des Taxifahrers oder Jaceks aufzwingt oder eine objektive Perspektive einnimmt. Der Wechsel zwischen objektiven Einstellungen und der subjektiven Perspektive vor allem in den Großaufnahmen ist in der Tat wichtig. Dennoch unternimmt Hasecke hier in der Spalte eine unglückliche Vermischung von Analyse kategorien. Schauplatz, Zeitwechsel und Auftreten des Radfahrers bzw. später der Lokomotive dagegen spielen für Hasecke keine Rolle. Die unternommene Einteilung der Handlung liefert uns aber weitere wichtige Indizien für die Machart der Mordszene. Immer wiederkehrende Detaileinstellungen – auf die sich drehenden Reifen, auf die Kopfstütze, auf die Füße des Taxifahrers, auf die Hupe – wechseln mit Einstellungen in der Halbtotale auf linear fortschreitende Bewegungen ab. Während die objektiven Einstellungen aus der Halbtotale eine fortschreitende Zeit zu zeigen scheinen, geben die Detailaufnahmen dagegen eine sich im Kreis bewegende Handlung wieder. Nach dem Radfahrer, der sich von links nach rechts bewegte, wird ein Zug gezeigt, der hupend von rechts nach links am Taxi vorbeifährt. Zugleich aber fährt der Zug in die Richtung, aus der der Radfahrer kam. Fortschritt und Zirkelbewegung sind auf komplexe Weise ineinander verschachtelt. Die inszenierte filmische Gewalt ist, mit Hausmanninger argumentiert, weniger provokant als es zunächst den Anschein hat, folglich als „Kulturleistung“<sup>44</sup> zu bezeichnen und bei

<sup>44</sup> Hausmanninger, „Funktionen der Filmgewalt“, S. 268.

Kieślowski in den Kontext einer kulturell-gesellschaftlichen „Gewalt-domestikation“<sup>45</sup> zu rücken. Gewalt im Film kann folglich vor allem unter dem Aspekt einer „recreation“ gefasst werden, wie dies aus historischer Perspektive James Kendrick unternommen hat.<sup>46</sup> Gewaltaffirmative Komponenten lassen sich bei Kieślowski allein auf der Seite der Sozialisierung des Täters Jacek ausmachen.<sup>47</sup> Auf dem Sequenzprotokoll von Hasecke ist in der letzten Zeile zu erkennen, dass es dem Taxifahrer endlich gelingt, sich von der Fixierung an der Kopfstütze zu befreien. Die Mordhandlung kann langsam vorwärts schreiten.

Das Sequenzprotokoll erlaubt also einen ersten Zugriff auf das Organisationsprinzip des Films, sowohl für die genauere Analyse einer einzelnen Sequenz als auch für den gesamten Film. Hilfreich ist dies vor allem auch, um einzelne Sequenzen oder Sequenzfolgen miteinander vergleichen zu können. Für *Dekalog 5* ist dies natürlich von besonderem Interesse, da der Film gleich zwei Mal in aller Ausführlichkeit zeigt, wie ein Mensch ums Leben gebracht wird. Im nächsten Schritt soll versucht werden, die filmische Umsetzung der Hinrichtung Jaceks mit der Ermordung des Taxifahrers zu vergleichen. Die These lautet dabei: Die staatliche Hinrichtung des Mörders stellt – trotz ihrer bürokratisch geplanten Sachlichkeit und institutionellen Verankerung im Staat – die Wiederholung der Ermordung des Taxifahrers dar.

## V. Die Wiederholung: Die Hinrichtung

Kieślowskis Werk ist geprägt von der Faszination an der Wiederholung. In *Der Zufall möglicherweise (Przypadek)* von 1981, hetzt der Protagonist drei Mal in den Bahnhof und versucht den Zug nach Warschau zu erreichen. Drei Mal die gleiche Szene als Ausgangspunkt für ganz unterschiedliche Lebensläufe, die sich nach den Umständen richten, unter denen der Protagonist den Zug im Bahnhof erreicht oder nicht. In dem Film *Die zwei Leben der Veronika* von 1991 dagegen variiert Kieślowski die Konstellation von Identität und Wiederholung. Die französische Véronique und die polnische Weronika sind laut Filmtitel eine Person, die in Ost und West Parallelbiographien lebt. Beide streben eine Karriere als Sängerin an. Durch eine zufällige Begegnung beider trifft die französische Véronique eine Entscheidung gegen die Karriere als Künstlerin. Sie wiederholt damit nicht den Entschluss der polnischen Weronika, die sich für ihre Sängerlaufbahn aufopfert und daran letztlich stirbt. Die Denkfigur der Wiederholung nimmt hier sichtlich eine bedrohliche Dimension ein, denn eine konsequente Wiederholung der polnischen Biographie würde auch für die

---

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. Kendrick, *Film Violence*, S. 32–68.

<sup>47</sup> So z.B. wenn nach dem Mord das Kinderlied von einem kleinen Löwen aus dem Radio tönt, von dem ein Löwenherz erwartet wird. Die Kontrastierung von Tat und Kinderwelt setzt hier ein, am Ende erhalten die Zuschauer Jaceks Bericht seiner Biographie, die von frühem Alkoholkonsum und dem Tod seiner Schwester geprägt ist.



junge Französin den Tod bedeuten. Welche Funktion kommt einer als Wiederholung begriffenen Hinrichtung in *Dekalog 5* zu?

Zunächst einmal drängen sich die äußeren Parallelen zwischen der Ermordung des Taxifahrers und der Hinrichtung geradezu auf: Beide Tötungen werden lange vorbereitet, beide Male stirbt das Opfer durch Seil bzw. Strang, beide Male erscheinen die zu Tötenden ihres Antlitzes beraubt, indem der gesamte Kopf oder die Augen verhüllt werden. Nach dem Tod fängt in der Kinofassung *Ein kurzer Film über das Töten* die Kamera beim Taxifahrer die durch die Decke sickernden Blutstropfen ein, während nach der Hinrichtung Jaceks die in die Auffangwanne fallenden Kot- oder Urintropfen gezeigt werden. Von einem „harten, peinigenen Naturalismus“<sup>48</sup> wurde in der Filmkritik zu Recht gesprochen. Hier hat Kiesłowski offensichtlich Parallelen zwischen dem Tod des Taxifahrers und dem Tod Jaceks gezogen: Beide werden anonymisiert und zugleich in ihrer Körperlichkeit als Leid empfindende Individuen gezeigt. „Immer wird sich ein Zuschauer in ein Opfer einfühlen können“,<sup>49</sup> konstatiert Gerhard Hroß nüchtern und fast allgemeingültig. Die Rezeptionslenkung ist damit festgelegt.

Das Ineinander von zyklischen und linearen Zeitauffassungen konnte bereits anhand der Analyse der Mordszene veranschaulicht werden. Zyklische Zeitauffassungen – das Drehen der Autoräder auf der Stelle, das sich x-Mal um den Taxifahrer windende Seil – legen eine Wiederkehr des immer Gleichen nahe, eine pessimistische, wenn nicht gar nihilistische Sicht auf die Zivilisationsgeschichte der Menschheit, die immer weiter töten wird. In diesem Sinn scheint auch in der Schluss-Szene des Films der Rechtsanwalt zu argumentieren: „Ich verabscheue das, ich verabscheue das. Ich verabscheue das“<sup>50</sup>, wiederholt Piotr geradezu besessen. Kiesłowski setzt den Anwalt in dieser Szene in eine blühende, sich eben zyklisch erneuernde Natur, die grünen Blätter leuchten im Hintergrund in der Sonne. Piotr ist gerade Vater geworden. Piotr konnte andererseits eine persönliche Beziehung zum Mörder Jacek aufbauen, die sozialen Verhaltensmuster von Gleichgültigkeit und Kälte werden durchbrochen. Als „verstellte Verheißung“<sup>51</sup> ließe sich das Schlussbild also auch deuten. Und doch befindet er sich auf eben jener Wiese, auf der Jaceks Schwester ums Leben kam. Gerade von jenen Zyklen des Sterbens und Sich-Erneuerns also scheint Piotr angeekelt zu sein. Die Wiederholung des Tötungsakts wäre demnach ein fatalistisch hinzunehmender Teufelskreis, der keinen Ausweg kennt. An diesen zyklischen Strukturen partizipiert der Staat – und Piotr – im Namen des Volkes. Und: „Der Staat garantiert mit seiner Gewalt die soziale Ordnung.“<sup>52</sup> In diesem Sinn hat Kiesłowski *Dekalog 5* als Anklage staatlicher Gewalt verstanden wissen wollen, denn die Engführung von mörderischer Gewalt und staatlicher Gewalt scheint ihm

<sup>48</sup> Zinsmaier, „Krótki Film o Zabijaniu“, S. 362.

<sup>49</sup> Hroß, „Die Funktion von Gewalt“, S. 138.

<sup>50</sup> Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:55:11–00:55:26.

<sup>51</sup> Ruster, „Dekalog, Fünf“, S. 78.

<sup>52</sup> Mikos, „Ästhetik der Gewalt“, S. 18.

offensichtlich: „In this way, we link violence and capital punishment and the film is against capital punishment as a form of violence.“<sup>53</sup>

Die Wiederholung ist philosophiegeschichtlich allerdings auch als dialektische Denkfigur begriffen worden. Dies hat wohl niemand so luzide aufzuzeigen versucht, wie Sören Kierkegaard dies getan hat. Kierkegaard führt in seinem Werk *Die Wiederholung* aus: „Die Dialektik der Wiederholung ist leicht, denn was sich wiederholt, ist gewesen, sonst könnte es sich nicht wiederholen; aber eben dies, daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu dem Neuen.“<sup>54</sup> Für Kierkegaard gibt es also die Logik der Gegensätzlichkeit von Vergangenheit und Gegenwart der Wiederholung nicht. Der Übergang bewegt sich nicht von einem zum anderen, im Sinne einer Abfolge, sondern das eine lädt dem anderen gleichsam etwas auf, wie Samuel Weber dies in seiner Kierkegaard-Lesart beschrieben hat.<sup>55</sup> In der Wiederholung handelt es sich um eine Spaltung der Gegenwart durch die Rückkehr des Gewesenen. Die Gegenwart wird dadurch zwar durch die Vergangenheit besetzt, doch in der Gegenwart verwandelt sich damit auch die Vergangenheit. In der Wiederholung ist das Vergangene zu etwas anderem und zu etwas Neuem geworden. Was bedeutet dies für Kiesłowskis *Dekalog 5*? Kiesłowski mutet dem Zuschauer sowohl die Ermordung des Taxifahrers in ihrer ganzen Grausamkeit zu als auch die Hinrichtung Jaceks zu. Es handelt sich dabei jedoch keineswegs um eine schlichte zeitliche Abfolge beider Tötungen. Die Hinrichtung Jaceks ist mit der ganzen Schwere der Schuld des Täters beladen, der Zuschauer ist dazu gezwungen, die Tat nochmals zu erinnern, um überhaupt eine Wertung der Todesstrafe vornehmen zu können. Es wird „etwas vom möglichen Strafaspekt der Wiederholung“<sup>56</sup> erkennbar, dem nach Villwock grundsätzlich Unfreiheit und Zwanghaftigkeit zugewiesen werden können. Erinnert wird die Tat unter Kiesłowskis Regie vor allem, weil sich nun das Geschehen einer Tötung wiederholt. Die Wiederholung zielt auf Intensivierung der Wahrnehmung und fordert zugleich die Unterscheidungsfähigkeit der Zuschauer.<sup>57</sup> Ausgeschlossen ist von diesem filmischen Geschehen – man denke im Gegensatz dazu an die Eingangsszene mit der abweisenden Kinokassierin – kein Betrachter. Indem im scheinbar Neuen, der humanen Tötungsart eines modernen Staates, aber die Wiederholung des Alten erkannt wird, das sinnlose Töten, kann dieses Töten jedoch auch überwunden werden. Die staatliche Inszenierung des Tötens, markiert von einem Vorhang, der den Rahmen des Geschehens bilden soll, scheitert. Der Vorhang klemmt, der Tötungsakt bedarf entgegen der Anweisungen der Vollstrecker der Improvisation und des individuellen, entschlossenen Handelns.<sup>58</sup>

Wenn sich in der Todesstrafe das Gewesene wiederholt, so die Schlussfolgerung, gehört eben jene Todesstrafe auch der Vergangenheit an. Es wäre im Sinne Kierke-

<sup>53</sup> Kiesłowski, *Kiesłowski on Kiesłowski*, S. 166.

<sup>54</sup> Kierkegaard, *Die Wiederholung*, S. 22.

<sup>55</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen Weber, „Gleichheit“, S. 96f.

<sup>56</sup> Villwock, „Wiederholung und Wende“, S. 14.

<sup>57</sup> Vgl. Wach, *Krzysztof Kiesłowski*, S. 282.

<sup>58</sup> Insdorf spricht von „malfunction“ bei der Tötungsinszenierung. Dies lässt sich zweifelsohne auch auf die gesellschaftliche Funktion der Todesstrafe übertragen, wie sie das Ende des Films nahelegt. Insdorf, *Double Lives*, S. 90.

gaards die ermutigende, freilich auch sprunghafte Deutung des Wiederholungsgeschehens. Diese Erkenntnis mutet Kieślowski seinen Zusehern nicht nur zu, er fordert sie in *Dekalog 5* geradezu ein.<sup>59</sup>

## Filmographie

*La double vie de Véronique* bzw. *Podwójne Życie Weroniki*. Produktion: Sidéral Productions/Zespół Filmowy „Tor“, Frankreich und Polen 1990. Drehbuch: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski. Kamera: Sławomir Idzak. Musik: Zbigniew Preisner. Darsteller: Irene Jacob (Veronika/Véronique), Philippe Volter (Alexandre), Louis Ducreux (Professor), Aleksander Bardini (Dirigent), Gilles Gaston-Dreyfus (Jean-Pierre).

*Krótki film o zabijaniu/Dekalogu V*. Produktion: Ryszard Chutkowski/Zespół Filmowy „Tor“, Polen 1988. Drehbuch: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski. Kamera: Sławomir Idzak. Musik: Zbigniew Preisner. Darsteller: Mirosław Baka (Jacek Lazar), Krzysztof Globisz (Piotr Balicki), Jan Tesarz (Waldemar Rekowski), Zbigniew Zapasiewicz (Przewodniczący Komisji), Barbara Dziekan (Kassiererin).

*Przypadek*. Produktion: Zespół Filmowy „Tor“, Polen 1981. Drehbuch: Krzysztof Kieślowski. Kamera: Krzysztof Pakulski. Musik: Wojciech Kilar. Darsteller: Bogusław Linda (Witek Długosz), Tadeusz Łomnicki (Werner), Zbigniew Zapasiewicz (Adam).

*Amator*. Produktion: Zespół Filmowy „Tor“, Polen 1979. Drehbuch: Krzysztof Kieślowski. Kamera: Jacek Petrycki. Musik: Krzysztof Knittel. Darsteller: Jerzy Stuhr (Filip Mosh), Jerzy Nowak (Osuch), Małgorzata Zabkowska (Filips Frau), Ewa Pokas (Ania Włodarczyk), Stefan Czystewski (Direktor), Tadeusz Bradecki (Witek), Marek Litewka (Piotrek Krawczyk).

## Bibliographie

- Chervel, Thierry, „Gegen den Tod. Ein Gespräch mit Krzysztof Kieślowski über Leichen, Weltrekord, Zufall und Todesstrafe“. In: *taż* (26. Januar 1989).
- Dalla Rosa, Richard, *La fascination des doubles selon 'La double vie de Véronique' de Krzysztof Kieślowski*. Sarreguemines 2003.
- Engell, Lorenz, „Filmgeschichte als Geschichte der Sinnzirkulation“. In: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Hg. v. Manfred Mai u. Rainer Winter. Köln 2006, S. 48–59.
- Faultsch, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn 2013.
- Haltof, Marek, *The cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on destiny and chance*. London 2004.
- Haltof, Marek, *Polish National Cinema*. New York u. Oxford 2002.
- Hasecke, Jan Ulrich, *Die Wahrheit des Sehens. Der Dekalog von Krzysztof Kieślowski*. Leipzig 2013.

<sup>59</sup> Für die Erschließung der polnischen Forschungsliteratur bedanke ich mich sehr herzlich bei Frau Patrycja Małgorzata Korzeniec.

- Hasenberg, Peter, „Politik, Moral und die Geheimnisse des Menschen. Eine Einführung in thematische Schwerpunkte im Werk Krzysztof Kieślowski“. In: *Dekalog. Materialien – Arbeitshilfen*. Hg. v. Katholischem Filmwerk. Frankfurt/M. 1991, S. 9–16.
- Hausmanninger, Thomas, „Filmgewalt im Spannungsfeld gesellschaftlicher Gewaltaffirmation und Gewaltdomestikation“. In: *Mediale Gewalt*. Hg. v. Thomas Hausmanninger u. Thomas Bohrmann. München 2002, S. 260–283.
- Hroß, Gerhard, „Die Funktion von Gewalt im Film“. In: *Mediale Gewalt*. Hg. v. Thomas Hausmanninger u. Thomas Bohrmann. München 2002, S. 136–145.
- Imre, Anikó, „east european cinemas. an introduction“. In: *East European Cinemas*. Hg. v. Anikó Imre. New York 2005, S. XI–XXVI.
- Kanzog, Klaus, *Einführung in die Filmphilologie*. München 1997.
- Kendrick, James, *Film Violence. History, Ideology, Genre*. London u. New York 2009.
- Kierkegaard, Sören, *Die Wiederholung*. Übersetzt, mit Einleitung und Kommentar hg. v. Hans Rochol. Hamburg 2000.
- Kieślowski, Krzysztof u. Krzysztof Piesiewicz, *Dekalog. Zehn Geschichten für zehn Filme*. Hamburg 1990.
- Kieślowski, Krzysztof, *Kieślowski on Kieślowski*. Hg. v. Danusia Stok. London 1995.
- Insdorf, Annette, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieślowski*. New York 1999.
- Klejsa, Konrad, „Ästhetische Diskurse. Importierte Schönheitsideale – Kataloge postkommunistischer Tristesse“. In: *Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Konrad Klejsa, Schamma Schahadat u. Margarete Wach. Marburg 2013, S. 422–441.
- Kornatowska, Maria, „Metafizyczne tajemnice Krzysztofa Kieślowskiego“. In: *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*. Hg. v. Hanna Wachnowska. Warszawa 2006, S. 77–90.
- Kuczok, Wojciech, *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*. Frankfurt/M. 2008.
- Magala, Sławomir u. Christian Göltenboog, „Man kann alle Dinge im Leben wiederholen. Ein Gespräch mit Krzysztof Kieślowski“. In: *Filmfaust* 33 (1983), S. 42–44.
- Melon-Regulska, Anna, „Dostrzec niewidzialne. O sposobach wyrażania sacrum w Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego“. In: *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*. Hg. v. Hanna Wachnowska. Warszawa 2006, S. 115–131.
- Mikos, Lothar, „Ästhetik der Gewalt in Film und Fernsehen. Genrespezifisch und Faszination für Zuschauer“. In: *tv-diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien* 5.16 (2001), S. 16–21.
- Philips, William H., *Film. An Introduction*. Boston, MA u. New York 2009.
- Renger, Almut-Barbara, „Spiegel“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart u. Weimar 2008, S. 359–361.
- Röser, Jutta, *Fernsehgewalt im gesellschaftlichen Kontext. Eine Cultural-Studies-Analyse über Medienaneignung in Dominanzverhältnissen*. Wiesbaden 2000.
- Ruster, Thomas, „Dekalog, Fünf“. In: *Dekalog. Materialien – Arbeitshilfen*. Hg. v. Katholischem Filmwerk. Frankfurt/M. 1991, S. 75–80.
- Villwock, Jörg, „Wiederholung und Wende. Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes“. In: *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Hg. v. Carola Hilmes u. Dietrich Mathy. Wiesbaden 1998, S. 12–37.
- Wach, Margarete, *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe*. Köln 2000.
- Weber, Samuel, „Gleichheit ohne Selbst. Gedanken zur Wiederholung“. In: *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Hg. v. Roger Lüdeke u. Inka Mülder-Bach. Göttingen 2006, S. 93–102.
- Witkowska, Ania, „Kieślowski, Krzysztof“. In: *The BFI Companion To Eastern European And Russian Cinema*, Hg. v. Richard Taylor, Nancy Wood, u.a. London 2000, S. 129–130.

Zinsmaier, Markus, „Krótki film o zabijaniu“. In: *Metzler Film Lexikon*. Hg. v. Michael Töteberg. Stuttgart u. Weimar 2006, S. 362–363.

Žižek, Slavoj, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kiesłowski Between Theory and Post-Theory*. London 2001.

### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:50:00

Abb. 2: Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:01:23

Abb. 3: Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:02:02

Abb. 4: Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:20:09

Abb. 5: Kiesłowski, *Der Filmamateurr*, 01:45:03

Abb. 6: Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:23:51

Abb. 7: Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:10:37

Abb. 8: Kiesłowski, *Dekalog 5*, 00:53:29

Tab. 1: Filmprotokoll [F.F.]

Tab. 2: Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 205