

Münchner Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Saskia Haisch
**Auf den Spuren der
Wirklichkeit**

Die filmästhetische
Wirklichkeitsdarstellung im Werk
von Krzysztof Kieślowski



Theaterwissenschaft · Band 31

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehrer und
Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München



Umschlagillustration: Katarzyna Borek-Polkowska

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnetet
diese Publikation in der Deutschen National-
bibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2018

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Sämtliche, auch auszugsweise Verwertungen
bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH 2020

ISBN 978-3-8316-4838-2

Printed in EU

utzverlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	11
2	Ein Kaleidoskop der Wirklichkeit – die filmische Erforschung der Realität	17
2.1	Die Bandbreite filmischer Ausdrucksmittel – die Geschichte der fiktionalen und dokumentarischen Filmmontage	17
2.1.1	Die „primitive“ Periode der Filmmontage	19
2.1.2	Die Entwicklung der klassischen Filmmontage	21
2.1.3	Die russische Montagedoktrin	23
2.1.4	Der Klang der Bilder: Die Einführung des Tons im Film	29
2.1.5	Realistische Strömungen in der Montage	30
2.1.6	Die diskontinuierliche Montage der Nouvelle Vague	31
2.2	Die glaubwürdige Konstruktion der Wirklichkeit im Dokumentarfilm	34
2.2.1	Dokumentarfilm? Was ist das?	34
2.2.2	Realität, Wahrheit und Authentizität – Schlüsselbegriffe für das dokumentarische Arbeiten	38
2.2.3	Die Authentizität der Bilder – Spannungsverhältnis der Wirklichkeit im Dokumentarfilm	48
2.2.4	Dokumentarfilmtheorien – theoretische Überlegungen zum Dokumentarfilm und zu seinem Bezug zur Wirklichkeit	52
2.2.5	Ein Blick auf die polnische Dokumentarfilmentwicklung zwischen 1945 und 1980	60
2.2.6	Die Dramaturgie der Wirklichkeit – Kieślowskis Konzept des Erzählens durch und mit Hilfe der Wirklichkeit	68

3 Auf den Spuren der Wirklichkeit – Krzysztof Kieślowskis kontinuierliche Suche nach Ausdrucksformen zur filmischen Beschreibung der Wirklichkeit	75
3.1 Die Welt beschreiben – der beobachtende Dokumentarfilm	75
3.1.1 Der administrierte Mensch – URZĄD	76
3.1.1.1 Die Dramaturgie der Bürokratie – der Inhalt	77
3.1.1.2 Die Rekonstruktion der Wirklichkeit – visuelle und auditive Gestaltungsmittel	79
3.1.2 Die Stadt der Städte – Z MIASTA ŁODZI	87
3.1.2.1 Das Porträt einer Stadt – Dramaturgie und Inhalt	88
3.1.2.2 Für Aug' und Ohren – filmische Mittel	90
3.2 Doubles der Wirklichkeit? Der fiktive Dokumentarfilm und der dokumentarische Spielfilm	99
3.2.1 Der inszenierte Dokumentarfilm – PIERWSZA MIŁOŚĆ	100
3.2.1.1 Überschreitung der Grenzen? Inszenierung, Provokationen und Manipulationen zur Imitation der Wirklichkeit	100
3.2.1.2 Arrangierte vs. authentische Bildräume – filmästhetische Gestaltung der Bild- und Tonebene	104
3.2.2 Der dokumentarische Spielfilm – PERSONEL	116
3.2.2.1 Theater als Metapher des Lebens – der Inhalt	116
3.2.2.2 Das oszillierende Spiel zwischen Wahrheit und Fiktion – die filmästhetische Gestaltung	120
3.3 Filme an den Wundstellen der Gesellschaft – vom Kino der moralischen Unruhe zum Kino der authentischen Gefühle	137
3.3.1 Das Standardwerk des Kinos der moralischen Unruhe – AMATOR	140
3.3.1.1 „Du filmst das, was ist“ – der Inhalt	140
3.3.1.2 Fließende Übergänge zwischen Dokumentation und Kreation: Schauspieler, Figur und der paradiumentarische Schauspielstil	143
3.3.1.3 „Von vielen Betrachtungsstandpunkten und von unten“ – visuelle und auditive Gestaltung des Films	151

3.3.2 „Tief statt breit“ – ein komplexer Spielfilm mit dokumentarischen, poetischen, philosophischen und historischen Komponenten – PRZYPADEK	162
3.3.2.1 Eine künstlerische Versuchsanordnung – der Inhalt	165
3.3.2.2 Dreimal Leben: Apparatschik, Oppositioneller oder Familienmensch – die filmische Ausgestaltung der Figuren	168
3.3.2.3 Mosaiken der Wirklichkeit – die visuelle und auditive Gestaltung menschlicher Innenwelten	174
3.3.2.4 „Glauben Sie, dass das Zufall ist?“ – Die Suche nach einer Ordnung hinter der sichtbaren Realität	187
3.4 Der poetisch-moralische Spielfilm	201
3.4.1 Zehn Filme über die Komplexität menschlichen Handelns – der DEKALOG-Zyklus	201
3.4.2 Ein Plädoyer gegen Gewalt – KRÓTKI FILM O ZABIJANIU	205
3.4.2.1 Die Facetten des Todes – der Inhalt	205
3.4.2.2 Der Verzicht auf Täter-Opfer-Klisches – die Figurendarstellung	209
3.4.2.3 Konzipierte Authentizität – visuelle und auditive Gestaltungsmittel	212
3.5 Zusammenfassung	234
4 Schlussbemerkung	245
5 Literatur- und Filmverzeichnis	249
6 Anhang	261
Anhang 1: URZĄD: Einstellungsprotokoll	262
Anhang 2: Z MIASTA ŁODZI: Sequenzprotokoll	273
Anhang 3: PIERWSZA MIŁOŚĆ: Sequenzprotokoll	277
Anhang 4: PERSONEL: Sequenzprotokoll	285
Anhang 5: AMATOR: Sequenzprotokoll	293
Anhang 6: PRZYPADEK: Sequenzprotokoll	308
Anhang 7: KRÓTKI FILM O ZABIJANIU: Sequenzprotokoll	323

1 Einleitung

Zawsze starałem się, żeby nie zastać zaszufladowanym. Nie znoszę etykietowania. Robiłem filmy dokumentalny o sprawach, którymi żyli ludzie. Interesowała mnie rzeczywistość i pokazywanie prawdy o niej. [...] Ja byłem i jestem obserwatorem.¹

Von Beginn an steht immer die Wirklichkeit im Zentrum Kieślowskis filmischen Schaffens. Seinem Bedürfnis, die Realität um ihn herum einzufangen, versucht der Regisseur anfangs mit Dokumentarfilmen gerecht zu werden. Später setzt er dann seinen Anspruch mittels fiktionaler Filme um.

Während es Kieślowski in seinem Frühwerk zunächst noch genügt, die Wirklichkeit, die ihn in Polen umgab, zu beschreiben, verschieben sich über die Jahre die Akzente und Schwerpunkte seiner Filme schrittweise. Sein cineastischer Weg führt ihn weg von einer bloßen Registrierung der Oberfläche hin zu einer scharfsinnigeren Diagnose der Gegebenheiten und endet schließlich in einer tiefgründigen Erforschung innerer Vorgänge.

Dabei verliert er nie den Hauptfokus seines Interesses aus den Augen: den Menschen. Kieślowskis stete Bemühung, die Lebenswirklichkeit des Menschen immer weiter authentisch einzufangen und die Realität in seinen Filmen zu verdichten, führt mehr und mehr zu einem oszillierenden Wechselspiel von Wirklichkeit und Fiktion.

Die allmähliche Verlagerung seines Schwerpunktes von außen nach innen ist jedoch nicht nur dem eigenen Bedürfnis und der stetigen Erforschung des essenziellen Kerns des menschlichen Daseins geschuldet. Auch die politischen Abhängigkeiten und Schwierigkeiten eines Filmregisseurs in der Volksrepublik Polen zu Zeiten des real existierenden Sozialismus tragen zu dieser sukzessiven Veränderung bei.

Diese Arbeit möchte einen detaillierten Blick auf eine Auswahl von Filmen richten, die einen entscheidenden Einschnitt in Krzysztof Kieślowskis Schaffen ankündigen und einen Wendepunkt in seiner filmischen Karriere markieren. Die

¹ „Ich bemühte mich immer, nicht in eine Schublade eingeordnet zu werden. Ich kann die Etikettierung nicht ertragen. Ich machte Dokumentarfilme über die Dinge, mit welchen die Menschen lebten. Mich interessierte die Wirklichkeit und das Zeigen der Wahrheit über sie. [...] Ich war und bin ein Beobachter.“ (Stanisław Zawiślański. *Kieślowski bez końca*. Warszawa: Wydawn. Skorpion, 1994: 19.)

ausführliche Analyse² der ausgewählten Werke soll aufzeigen, dass der allmähliche Wechsel vom Dokumentarfilmgenre zur fiktionalen Gattung weder die Lossagung von einer authentischen Visualisierung der Wirklichkeit ist noch eine Distanzierung von realistischen Tendenzen signalisiert, sondern dass diese Filmarbeiten eine kontinuierliche Weiterentwicklung von Kieślowskis ästhetischer Filmsprache darstellen, die er einsetzt, um der Wirklichkeit auf den Grund zu gehen.³ Anhand der selektierten Filme lassen sich die Entwicklung einer formalen und inhaltlichen Suche und deren ästhetische Resultate verfolgen.

Zielsetzung dieser Arbeit ist, den Spuren seines filmischen Werdegangs nachzugehen⁴ und den formalen, inhaltlichen und ästhetischen Wandel nachvollziehbar und greifbar zu machen.⁵ Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der Filmmontage⁶ bzw. dem audiovisuellen Repertoire seiner Werke. Es soll die Veränderung und

2 Als Arbeitsgrundlage für die Analyse dienten u. a. die im Anhang beigefügten Einstellungs- und Sequenzprotokolle.

3 Eine ähnliche These vertritt auch Alicja Wawryniuk in ihrer Magisterarbeit. Sie beschreibt Kieślowskis dokumentarische Filme und wirft einen kurzen Blick auf seine ersten Spielfilme. Wawryniuk legt damit ihr Augenmerk speziell auf den Übergang vom dokumentarischen zum fiktionalen Film. Im Gegensatz dazu wird hier die Beobachtung auf das gesamte filmische Schaffen des Regisseurs erweitert und auf die detaillierte Analyse der filmästhetischen Gestaltungsmittel fokussiert. (Vgl. Alicja Wawryniuk. Der Übergang vom Dokumentar- zum Spielfilm im Werk von Krzysztof Kieślowski. Freie Universität Berlin, 2002/2003 [Magisterarbeit]. Margarete Wach stellt in ihrer umfassenden Werkmonografie über Krzysztof Kieślowski ebenso fest, dass „die schrittweise Abkehr vom Dokumentar- zum Spielfilm [...] den Charakter eines fortschreitenden Prozesses bei der Erkundung der Wirklichkeit“ hatte. (Margarete Wach. *Krzysztof Kieślowski. Zufall und Notwendigkeit*. Marburg: Schüren-Verlag, ²2014 (Edition „Film-Dienst“, 1), 232.)

4 Teile aus Kapitel 2.2.5, 3.3, 3.4.1.1, 3.4.1.2 und 3.4.1.4 wurden dabei vereinzelt meiner unveröffentlichten Magisterarbeit entnommen (Vgl. Saskia Haisch. *Ein Kaleidoskop der Zufalls-splitter und Schicksalspiele. Eine Analyse der filmästhetischen Umsetzung von Schicksal und Zufall in Krzysztof Kieślowskis PRZYPADEK und Tom Tykwers LOLA RENNT*. Universität München, 2009 [unveröffentlichte Magisterarbeit].)

5 Um einen möglichst umfassenden Einblick in dieses Themengebiet zu erhalten, wurden neben der relevanten deutsch- und englischsprachigen Literatur auch polnischsprachige Artikel und Texte in die Arbeit integriert. Alle hier aufgeführten direkten und indirekten Zitate aus der polnischen Literatur wurden (wenn nicht anderweitig gekennzeichnet) mit eigenen Übersetzungen versehen.

6 Filmmontage wird hier nicht nur als Anordnung visueller und akustischer Elemente verstanden, sondern bezieht auch die „Montage“ vor dem Dreh, also die gedankliche und organisatorische Vorbereitung des Films, sowie die „Montage“ während des Drehs, die tatsächliche Auflösung der Geschichte in Filmbilder, mit ein.

Entwicklung der filmästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten im Laufe seines Schaffens erfasst werden. Die Filmanalyse soll dabei die These stützen, dass trotz der sukzessiven Abwendung vom Dokumentarfilm und der Hinwendung zum fiktionalen Film die dokumentarische Handschrift in Kieślowskis künstlerischer Arbeit immer sichtbar bleibt und die authentische Darstellung der Wirklichkeit stets deren Fundament bildet, auch wenn sie im Laufe seines filmischen Werdegangs Variationen und Modifikationen erfährt.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: einen theoretischen und einen analytischen. Innerhalb des theoretischen Teils werden sowohl die für die Arbeit maßgeblichen Terminologien erarbeitet, wie die Begriffe Wirklichkeit, Realität und Authentizität, als auch der filmgeschichtliche Hintergrund zur Entwicklung des Dokumentar- und Spielfilms beleuchtet. Auch die Dokumentarfilmtheorien (in Abgrenzung zum fiktionalen Film) und Ausführungen zur dokumentarischen und fiktionalen Filmmontage – zur Veranschaulichung der Entfaltung ästhetischer Filmmittel – finden Eingang in den theoretischen Teil der Arbeit. Dabei soll auch immer wieder speziell auf die filmischen Entwicklungen innerhalb Polens Bezug genommen werden und insbesondere auf Kieślowskis eigenes Verständnis von Wirklichkeit und Dokumentarfilm eingegangen werden.

Hauptteil und Schwerpunkt der Arbeit bildet die Analyse einzelner Werke, die eine markante Wende in Kieślowskis filmischem Schaffen darstellen oder einleiten. Ausgangsmaterial für den analytischen Teil der Arbeit sind sieben ausgewählte Filme aus Kieślowskis Œuvre. Die Dokumentarfilme URZĄD⁷ (DAS AMT) und Z MIASTA ŁODZI⁸ (AUS DER STADT LODZ) repräsentieren dabei die Phase von Kieślowskis filmischem Schaffen, in der er seine Umwelt beobachtet und die registrierten Fakten mit Hilfe der Montage strukturiert wiedergibt. Schon bald genügt ihm die reine Beschreibung der Wirklichkeit jedoch nicht mehr. Um die ihn umgebende Realität vor der Kamera authentischer zu vermitteln, beginnt Kieślowski, seine Dokumentationen nicht mehr nur am Schneidetisch zu konstruieren, sondern sein filmisches Material nun auch vor und während der Dreharbeiten zu konzipieren. Ein prägnantes Beispiel für die inszenatorische Realisierung seiner Dokumentarfilme ist PIERWSZA MIŁOŚĆ⁹ (ERSTE LIEBE). Ein dokumentarischer Film mit Elementen aus dem Spielfilm, der auch die sukzessive Abkehr vom

⁷ Krzysztof Kieślowski. *Urząd*. Dokumentarfilm, PWSTiF, Polen, 1966: 5 Minuten.

⁸ Krzysztof Kieślowski. *Z miasta Łodzi*. Dokumentarfilm, Polen: WFD, 1969: 16 Minuten.

⁹ Krzysztof Kieślowski. *Pierwsza Miłość*. Dokumentarfilm, Polen: TVP, 1974: 52 Minuten.

dokumentarischen Genre einläutet. In seinem Fernsehspielfilm PERSONEL¹⁰ (DAS PERSONAL) verwischt Kieślowski schließlich erneut die Gattungsgrenzen zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm und verknüpft sein erstes fiktionales Langfilmwerk mit Komponenten aus der dokumentarischen Praxis. AMATOR¹¹ (DER FILMAMATEUR), sein zweiter Kinospielfilm, führt Kieślowski nicht nur über die Grenzen Polens hinaus, sondern markiert noch einen weiteren Wendepunkt in seinem filmischen Schaffen: Er signalisiert den Übergang von einer reinen Beschreibung der äußerer Fassade des Wirklichen zu ihrer tiefer gehenden Untersuchung. Dieses Bestreben Kieślowskis und die politische Liberalisierung in Polen im August 1980 bilden die Grundlage, auf der der philosophische, politische und historische Elemente vereinende Spielfilm PRZYPADEK¹² (DER ZUFALL MÖGLICHERWEISE) entsteht. Nach dessen Fertigstellung zeichnet sich mit der Verhängung des Kriegsrechts 1981 ein weiterer künstlerischer Bruch in Kieślowskis Werk ab. Er vermeidet es in seinen Filmen nun generell, explizit polnische politische oder historische Ereignisse zu thematisieren. Kieślowski verlegt seinen Schwerpunkt noch mehr auf die innere Wirklichkeit¹³ und ergründet morative Konflikte und individuelle psychologische Herausforderungen menschlicher Beziehungen. Gemeinsam mit seinem Co-Autor Krzysztof Piesiewicz entwickelt er den DEKALOG-Zyklus¹⁴ und die Kinofilmfassung des 5. Dekalogs, KRÓTKI FILM O ZABIJANIU¹⁵ (EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN), der im analytischen Teil dieser Arbeit erörtert wird.

¹⁰ Krzysztof Kieślowski. *Personel*. Fernsehfilm, Polen: TVP/Zespół Filmowy Tor, 1975: 66 Minuten.

¹¹ Krzysztof Kieślowski. *Amator*. Spielfilm, Polen: Film Polski/Zespół Filmowy Tor, 1979: 107 Minuten.

¹² Krzysztof Kieślowski. *Przypadek*. Spielfilm, Polen: Zespół Filmowy Tor, 1981/87: 113 Minuten (unzensiert 123 Minuten).

¹³ Die Formulierungen „innere“ bzw. „äußere“ Welt wurden von Kieslowski selbst geprägt um die Wirklichkeitsdarstellung in seinen Werken zu beschreiben. (Vgl. z. B. Krzysztof Kieślowski, Danuta Stok. *O sobie*. Kraków: Znak, 1997: 87.) In der wissenschaftlichen Literatur wurden demnach Begriffe wie „innere Wirklichkeit“ oder „innere Welt“ zu üblichen Redewendungen im Zusammenhang mit den Werken des Regisseurs. (Vgl. z. B. in Wach. *Krzysztof Kieślowski. Zufall und Notwendigkeit* oder Joseph G. Kickasola. *The films of Krzysztof Kieślowski. The liminal image*. New York u. a.: Continuum, 2004.)

¹⁴ Krzysztof Kieślowski. *Dekalog*. Fernsehfilm, Polen/Westdeutschland: SFB/Zespół Filmowy Tor, 1989–90: 572 Minuten.

¹⁵ Krzysztof Kieślowski. *Krótki film o zabijaniu*. Spielfilm, Polen: TVP/Zespół Filmowy Tor, 1988: 81 Minuten.

Mit Hilfe einer hermeneutisch orientierten Betrachtungsweise werden die Filme zunächst einzeln untersucht. Dabei soll die Analyse der narrativen, visuellen und auditiven Aspekte einen detaillierten und differenzierten Einblick in die inhaltliche und dramaturgische, aber vor allem in die filmästhetische Gestaltung der Filme vermitteln. Wobei der Fokus der Untersuchung auf diejenigen Strategien gerichtet ist, mit denen Kieślowski die Wirklichkeit einzufangen versucht und sich bemüht, Glaubwürdigkeit und Authentizität zu evozieren. Die ausgewählten Filme stehen dabei nur exemplarisch für die sich abzeichnenden Tendenzen seines filmischen Prozesses. Denn die Veränderung seiner Filmsprache und der Wandel in seiner Ästhetik treten selten unvermittelt auf und lassen nicht immer eine trennscharfe Abgrenzung von einem Werk zum nächsten zu. Vielmehr sind die Übergänge zwischen den unterschiedlichen Entwicklungsphasen in Kieślowskis Œuvre häufig fließend, die Phasen verlaufen zeitweise parallel nebeneinander und überschneiden sich teilweise. Dennoch sind die ausgewählten Filme aussagekräftige Beispiele für die Entwicklungen in seiner Filmografie, sie visualisieren die Wendepunkte in seinem Schaffen und veranschaulichen die Modifikationen seiner Schwerpunkte.