

Der Puppenspieler

VON ANDREAS KILB | © DIE ZEIT, 13/1996

Jetzt, da er tot ist, fällt es schwer, die Müdigkeit seiner Figuren nicht mit der ihres Schöpfers zu verwechseln, die Allgegenwart des Todes in seinen Filmen nicht als Prophezeiung seines eigenen vorzeitigen Sterbens, seines plötzlichen Erlöschens zu empfinden. Und wenn sich, wie es Proust in seiner "Suche" über den Schriftsteller Bergotte erzählt, die Seiten der Bücher des Autors nach seinem Tod in den Schaufenstern der Buchhandlungen öffnen wie Engelsflügel, die den Gestorbenen zum ewigen Nachruhm geleiten - vielleicht öffnen sich dann auch, wenigstens für kurze Zeit, die Bilder und Geschichten des Regisseurs Kieslowski vor unseren Augen und lassen anderes sehen als die Kälte ihrer Konstruktion, die Mühsal der Zeichensetzung, den eifern den Stilwillen und die dumpfe Sentimentalität. Denn diese Alten und Enttäuschten, diese Lebensmüden und Selbstvergessenen, diese zerbrochenen Vampire und Weltverbesserer, von denen seine Filme wimmeln, waren sein Portrait: alle zusammen und jeder zugleich.

Krzysztof Kieslowski war der letzte große Metaphysiker des europäischen Kinos - nach Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson und Andrej Tarkowskij, deren Formgebärde er, freilich ohne die Heilsgewißheit, aus der sie entstand, auf die Welt seiner Figuren übertrug. Was bei Kieslowski, dem Epigonen, von der gewaltigen Energie seiner Vorgänger übrigblieb, war vor allem der Blick: dieser seltsam zwischen Bluff und Zauberei oszillierende Kamerablick, der nie allein dem Regisseur und seinem Zuschauer gehört, sondern immer auch einer dritten, vielleicht höheren, jedenfalls entrückten Instanz, einer fernen und richtenden Macht. Der Name dieser Macht ist der Schlüssel zu Kieslowskis Bilderkabinett. In einem Film von 1981 nannte er sie "Zufall"; später, zu Zeiten seiner "französischen Trilogie", sprach er oft vom "Schicksal". Zwischen beiden Begriffen liegt die Kluft von Glauben und Zweifel, der Abgrund bodenloser Spekulation. Kieslowski verlor sich darin. Statt sich ins Innere seiner Charaktere, in die Logik seiner Gegenstände zu versenken, liebte er es, Menschen und Dinge am Gängelband seiner Grübeleien zappeln zu lassen. Seinen Film "Die zwei Leben der Veronika", sagte er 1991 bei der Premiere in Cannes, hätte er am liebsten in siebzehn verschiedenen Versionen geschnitten und aufgeführt - so wenig war er an der Schlüssigkeit, der Unvergleichlichkeit, vielleicht der Wahrheit einer einzigen Geschichte interessiert. Aber auch die avantgardistische Seite dieses Kopfkinos, das Bilderpuzzle a la Greenaway, war ihm gleichgültig; seine Erzählung blieb konventionell, gefangen im realistischen Dekor, im Wechsel von Handlung und Dialog. Der Marionettenspieler, den die französische Veronika am Ende der "Zwei Leben" trifft, ist Kieslowskis bestes Selbstportrait: ein Künstler mit beschränkten Mitteln, getrieben vom Ehrgeiz, die ganze Welt in seinen Puppenkasten hereinzuholen. Jede seiner Spielfiguren, auch die der Veronika, schnitzt er gleich in zweifacher Ausführung. "Warum zwei?" - "Sie nutzen sich ab." Wie bei Kieslowski.

Um seinem Puppenspiel einen Rahmen zu geben, suchte Kieslowski den Schutz der großen Formeln: die Zehn Gebote ("Dekalog", 1988), die drei französischen Nationalfarben ("Blau", 1993; "Weiß" und "Rot", 1994); zuletzt, kurz vor seinem Tod, plante er einen Zyklus über Hölle, Fegefeuer und Paradies. Der "Dekalog", der Abschluß seines polnischen Werks ("Amateur", 1979; "Ohne Ende", 1983) und der Beginn seiner europäischen Karriere, bleibt auch deren unerreichter Höhepunkt. Jede der zehn Episoden, in denen der Realismus der Lodzer Filmhochschule durch Kieslowskis mystisches Kaleidoskop gebrochen wird, bis er eine fast legendenhafte Tönung annimmt, führt das ihr zugrundeliegende Gebot ad absurdum und bestätigt es zugleich in seiner abstrakten Gewalt. Der Arzt, der durch seine Lüge das Leben eines Kindes rettet, ist sowenig schuldig wie der Junge, der seines Nächsten Weib im Hochhaus gegenüber begehrt; aber der Stab bricht über ihnen allen, weil Kieslowskis Menschen auf

Erden, und zumal im untergehenden Sozialismus, nicht zu helfen ist.

Mit der Kinofassung der (Fernseh-)Episode zum fünften Gebot, dem "Kurzen Film über das Töten", hat Kieslowski ein einziges Mal die Höhe der alten Meister erreicht. Die Geschichte vom jugendlichen Mörder, seinem Opfer und seinem Pflichtverteidiger, die durch Slawomir Idziaks wechselnd getönte Kamera in allen Farben der Verdammnis aufleuchtet, wirkt wie eine osteuropäische Fortsetzung von Bressons "Das Geld" (1982): hier wie dort dieselbe finstere Mechanik, dieselbe unerbittliche Entwicklung zum Abgrund hin, derselbe Basiliskenblick, unter dem das Geschehen zum zeitlichen Abbild einer ewigen, immergleichen Katastrophe erstarrt. Ein Film wie aus Mondgestein, fremd und schwarz und kalt.

Später, als das Geld französischer Produzenten in seine Projekte floß, meißelte Kieslowski seine Ideen lieber in parfümierten Marmor. Die Trilogie aus "Blau", "Weiß" und "Rot", dieses Pandämonium trauriger Mädchen, bläßlicher Jungmänner und resignierter alter Schlauköpfe, war die Boutiquenausgabe des "Dekalogs" - und Kieslowski ihr zunehmend gelangweilter Konfektionär. Millionen Zuschauer sahen diese Filme; ihr pathetisches Zartbitter paßte allzugut zu den Kummernissen des Fin de siècle. Kieslowski hätte ewig so weitermachen können. Aber für diese profitable Art von Selbstausschöpfung war er, der Zyniker, nicht zynisch genug. Nach "Rot" erklärte er, bis auf weiteres nicht mehr drehen zu wollen. Was würde er tun? "Das, wonach alle sich sehnen: nichts."

Vorher, in "Rot", hatte er noch einmal ein rätselhaftes Alter ego geschaffen - in Gestalt des pensionierten Richters Joseph Kern, gespielt von Jean-Louis Trintignant. Als Irène Jacob ihm seine entlaufene Hündin zurückbringt, antwortet Kern, er wolle das Tier nicht wiederhaben: "Ich will gar nichts." - "Dann hören Sie doch einfach auf zu atmen." - "Eine gute Idee."

Am Mittwoch vergangener Woche ist Krzysztof Kieslowski nach einem Herzanfall in einem Warschauer Krankenhaus gestorben. Er wurde 54 Jahre alt.