

## Einige Bemerkungen zum DEKALOG

Na gut. Ein leeres Blatt Papier, das man diesmal mit einem Rezept für den „DEKALOG“ füllen muß. Was für Zutaten gibt es für dieses Gericht, welche Gewürze; und vor allem, warum soll man ohne Rezept kochen, statt die erprobten und risikolosen Methoden zu benutzen, von denen man weiß, daß sie eßbare, leicht bekömmliche Gerichte ergeben; Gerichte, die man verhältnismäßig einfach zubereiten und verkaufen kann? Warum keine Komödie? Kein Melodram? Warum kein gesellschaftliches oder politisches Thema; oder noch besser: warum keinen Film mit einer deutlichen, klaren Aussage, die keine Zweifel hinterläßt?

Natürlich, die einfachste Antwort auf die Frage, warum man die Zehn Gebote verfilmt, lautet: „Weil sie da sind.“ Möglich, daß diese Antwort der Wahrheit am nächsten kommt und in der Tat alle Gründe beinhaltet, die zu dieser Entscheidung beitragen. Man kann diese Antwort etwas verkomplizieren. Dann aber müßte man sich überlegen, warum man ausgerechnet dort ist, wo man ist, und nicht woanders; was ist geschehen, und wie konnte es geschehen, daß sich solche und nicht andere Ansichten und Vorlieben gebildet haben; welcher Weg führte dahin?

Ich glaube, daß der Zufall ein wichtiges Element im Leben ist. In jedem Leben; in meinem auch. Wie viele und welche Zufälle es brauchte, damit ich heute hier, in Warschau, sitze und für einen Verlag über die Zehn Gebote schreibe. Sicherlich, wenn der Mensch einen Weg wählt, wählt er in gewisser Weise auch die Zufälle, die ihm auf diesem Weg begegnen können. Auf einem anderen Weg sind auch die Zufälle andere. Um zu verstehen, wo man ist, muß man zurückgehen und die vergangene Strecke betrachten. Was war auf diesem Weg Notwendigkeit, was freier Wille und was Zufall?

Gleich nach dem Abschluß der Filmhochschule in Lodz fing ich an, Dokumentarfilme zu drehen. Ich liebte dieses Filmgenre und glaubte, es könne die Welt beschreiben. Ich machte Filme über das, was ist, und nicht über das, was man sich ausdenkt. Ich machte sie zwölf Jahre lang. So war es nur natürlich, daß ich, als im Dezember 1981 das Kriegsrecht verhängt wurde, festhalten wollte, was geschah. Es gab Panzer, Flugblätter und antikommunistische Parolen an Hauswänden. Solche Parolen, Blätter und Streiks wurden streng bestraft mit mehren Jahren Haft. Dort, wo diese Urteile gefällt wurden – in Gerichtssälen –, wollte ich die Kamera aufstellen. Ich ging davon aus, die Gesichter der Verurteilten und der Urteilenden filmen zu können. Eine Genehmigung zu bekommen war sehr schwierig; ich erhielt sie erst im Herbst 1982. Die Kamera wurde im Gericht unwillig geduldet; sie war ein Zeuge, der sich noch lange erinnern sollte. Die Richter kannten meine Absichten nicht, die Rechtsanwälte und die Angeklagten schöpften zuerst Verdacht, ich agiere im Namen des sich endgültig kompromittierenden Fernsehens, und lehnten die Mitarbeit ab. Dieser Zustand währte nicht lange. Schon nach einigen Tagen bemerkten die Anwälte, daß, wenn sich die Kamera im Verhandlungssaal befand, es entweder keine oder aber auf Bewährung ausgesetzte Verurteilungen gab. Das war einfach und absolut verständlich: Die Richter fürchteten, daß die Aufnahmen ihrer Gesichter während der Verkündung eines ungerechten Urteils sie irgendwann belasten könnten. Die Anwälte fingen also an, mich über die Verhandlungstermine ihrer Mandanten zu informieren; sie wollten Freisprüche, und die Kamera im Gerichtssaal war ihnen willkommen. Bei den Militär- und Zivilgerichten gab es mehrere Verhandlungen täglich, so daß ich – um alle „Bestellungen“ bedienen zu können – eine zweite Kamera beschaffen mußte, und solange es möglich war, habe ich sie in den Gerichtssälen aufgestellt, ohne mir Gedanken darüber zu machen, ob ein Film eingelegt war oder nicht. Nach einiger Zeit – wie nicht anders zu erwarten – entzog man mir die Genehmigung. Der Film kam nicht zustande, denn es war – obwohl ich einige Dutzend Verhandlungen „bedient“ hatte – mir nicht ein einziges Mal gelungen, eine Verurteilung zu filmen. Einer der Anwälte, die sehr schnell die Funktion der Kamera

im Gerichtssaal während der Zeit des Kriegsrechts begriffen hatten, war Krzysztof Piesiewicz.

Zwei Jahre später wollte ich einen Spielfilm machen, der sich in irgendeiner Weise mit meinen Erfahrungen im Gericht auseinandersetzen sollte. Ich stand alldem hilflos gegenüber, was man die „Garküche des politischen Prozesses“ nennen könnte. Da fiel mir Piesiewicz ein. Zusammen schrieben wir das Drehbuch *Ohne Ende*, und während dieser Arbeit freundeten wir uns an. Der Film *Ohne Ende* wurde sehr schlecht aufgenommen; die Machthaber waren wütend, weil der Film sich nicht mit ihren Standpunkten vertrug. Die Parteizeitung *Trybuna Ludu* schrieb, der Film sei eine „Instruktion für den Untergrund“, und folglich wurde der Vertrieb des Films absichtlich behindert. Die Opposition hat den Film als kompromißbereit und abwegig bezeichnet – sie wollte als Sieger dastehen, aber der Film erzählt von einem Krieg, den alle verloren haben, und er zeigt Menschen, die mit gesenkten Köpfen dastehen. Die dritte politische Macht in Polen – die Kirche – hat den Film kritisiert, weil er einen Selbstmord zeigt und weil die Hauptdarstellerin ein paarmal ohne BH auftritt und einmal sogar ohne Unterhosen. Dann habe ich meinen Co-Autor auf der Straße getroffen. Es war kalt. Es regnete. Und ich hatte einen Handschuh verloren. Piesiewicz sagte: „Man müßte die Zehn Gebote verfilmen; du solltest das tun.“

Die Zeit war ungut. Einige Monate später: Drei Offiziere des Sicherheitsdienstes ermordeten Priester Popieluszko, und Piesiewicz trat als einer der Nebenkläger auf. Was noch kommen sollte, hing in der Luft. Im Land herrschten Chaos und Unruhe – in allen Bereichen, in jeder Hinsicht, in fast jedem Leben. Die Spannung, das Gefühl der Sinnlosigkeit und die Vorahnung noch schlechterer Zeiten waren spürbar und offensichtlich. In der übrigen Welt – damals fing ich an zu reisen – beobachtete ich ähnliche Unsicherheiten; nicht in der Politik, sondern im ganz normalen alltäglichen Leben. Unter dem höflichen Lächeln hatte ich Gleichgültigkeit gespürt. Ich hatte dieses eindringliche Gefühl, daß ich immer häufiger Menschen sah, die nicht wußten, wofür sie lebten. Piesiewicz hat recht, dachte ich; und es ist eine sehr schwierige Aufgabe, die Zehn Gebote zu verfilmen. Ich fragte ihn, wie es zu machen sei. Er sagte: „Ich weiß nicht.“

Noch lange wußten wir es nicht. Ein Film? Mehrere? Oder vielleicht zehn Filme? Eine Serie von zehn Filmen oder eher ein Zyklus, bei dem jeder Film für sich steht und jeweils eines der Zehn Gebote als Aufhänger nimmt? Letztere Idee schien dem Vorhaben am meisten zu entsprechen. Zehn Sätze, zehn einstündige Filme. In jener Phase ging es um die Drehbücher; noch dachte ich nicht an Regie. Einer der Gründe dafür, die Arbeit in Angriff zu nehmen, hatte damit zu tun, daß ich seit einigen Jahren in der Filmgruppe „Tor“ Stellvertreter des künstlerischen Leiters Krzysztof Zanussi war. Zanussi arbeitete viel im Ausland und konnte daher nur die allgemeinen Richtlinien festlegen; für das Tägliche war ich zuständig. Eine der Aufgaben der Filmgruppe war die Betreuung junger, debütierender Filmemacher. Ich kannte viele junge Regisseure, die ihre Erstlingsarbeit verdient hatten, und ich wußte, wie schwierig es war, das Geld dafür aufzutreiben. Seit langem ist das Fernsehen das naheliegendste Forum des Regiedebüts – der Fernsehfilm ist kürzer und billiger; man riskiert also weniger. Die Schwierigkeit lag darin, daß das Fernsehen einzelne Filmprojekte nicht produzieren wollte; es bevorzugte Serien, und ganz selten ließ es sich immerhin auf Zyklen ein. Ich dachte also, wenn wir zehn Drehbücher schreiben und sie dem Fernsehen als *Zehn Gebote*-Zyklus vorschlagen, werden zehn junge Menschen ihre Erstlingsfilme machen können. Eine Zeitlang hat dieser Gedanke unsere Arbeit an den Texten beflügelt. Erst viel später, als die Erstfassungen fertig waren, begriff ich ganz egoistisch, daß ich sie an niemanden weggeben wollte. Einige hatte ich liebgewonnen, und es tat mir leid um sie. Diese Geschichten wollte ich in jedem Fall gerne selber machen, und es wurde mir klar, daß ich alle zehn machen würde.

Von Anfang an stand für uns fest, daß es moderne Filme werden würden. Eine Weile spielten wir mit dem Gedanken, politische Filme zu machen, obwohl das aufgrund der Zensur natürlich nicht möglich war. In unserem Land fehlte es nicht an Filmthemen über die dramatischen, tragischen oder komischen Fehler und Vergehen der Machthaber; jedes der Zehn Gebote hätte hier eine Fülle von Stoff finden können. Im Grunde haben wir nur herumgespielt und uns abstrakte Geschichten ausgedacht. Die Politik Mitte der achtziger Jahre inter-

essierte uns nicht mehr. Im Alltag war sie langweilig und beliebig; in der geschichtlichen Perspektive – hoffnungslos. Wir glaubten nicht, daß die Politik die Welt verändern oder gar zum Besseren wenden könnte. Wir entschlossen uns, die Politik aus den Filmen auszuklamern. Hinzu kam, daß niemand in der Welt imstande gewesen wäre, das Labyrinth dieser Politik zu verstehen; wir selber waren unsicher, ob wir sie begriffen, und intuitiv vermuteten wir, daß sich die *Zehn Gebote* ins Ausland verkaufen lassen würden. Aus diesen Gründen schlossen wir auch den Alltag aus, all das, was uns jeden Tag umgab: die Käuferschlangen, Fleischcoupons, Treibstoffmangel, die Bürokratie, die sich bei jeder Gelegenheit bemerkbar machte, der Krach in den Bussen, die Teuerung als permanentes Gesprächsthema und die auf den Krankenhauscängen sterbenden Patienten. Der Alltag war unausstehlich, eintönig und entsetzlich uninteressant. Wir wußten, daß wir für unsere Figuren extreme Situationen suchen mußten, schwierige Entschlüsse und Entscheidungen, die man nicht irgendwie und irgendwo trifft. Wir überlegten, wie diese Figuren auszusehen hätten. Sie müßten glaubhaft sein und sich zur Identifikation anbieten, so daß der Zuschauer denken könnte: „Das kenne ich. Ich habe schon einmal genauso empfunden.“ Oder: „Mir ist einmal etwas ganz Ähnliches passiert.“ Trotzdem dürften diese Filme unter keinen Umständen Reportagen aus dem Leben werden; im Gegenteil, sie sollten die Form einer dichten, kompakten, vollgestopften Kugel haben. Ziemlich schnell wurde klar, daß wir über die Liebe, über die Leidenschaft erzählen würden, da wir verstanden hatten, daß die Liebe, die Angst vor dem Sterben oder vor dem Schmerz eines Nadelstichs alle Menschen gleich empfinden – unabhängig von politischen Ansichten, Hautfarbe oder Größe des Besitzes.

Ich glaube, daß das Leben eines jeden Menschen bemerkenswert ist; es hat seine Dramen und Geheimnisse. Die Menschen erzählen ungern davon, weil sie sich schämen und die Wunden nicht aufkratzen wollen, oder sich fürchten, der unmodischen Sentimentalität bezichtigt zu werden. Wir wollten jeden Film so beginnen, als sei die Figur von der Kamera zufällig ausgesucht, als sei sie eine von vielen. Es gab zum Beispiel die Idee eines großen Stadions, in dem wir uns einem der hunderttausend Gesichter hätten nähern können. Eine

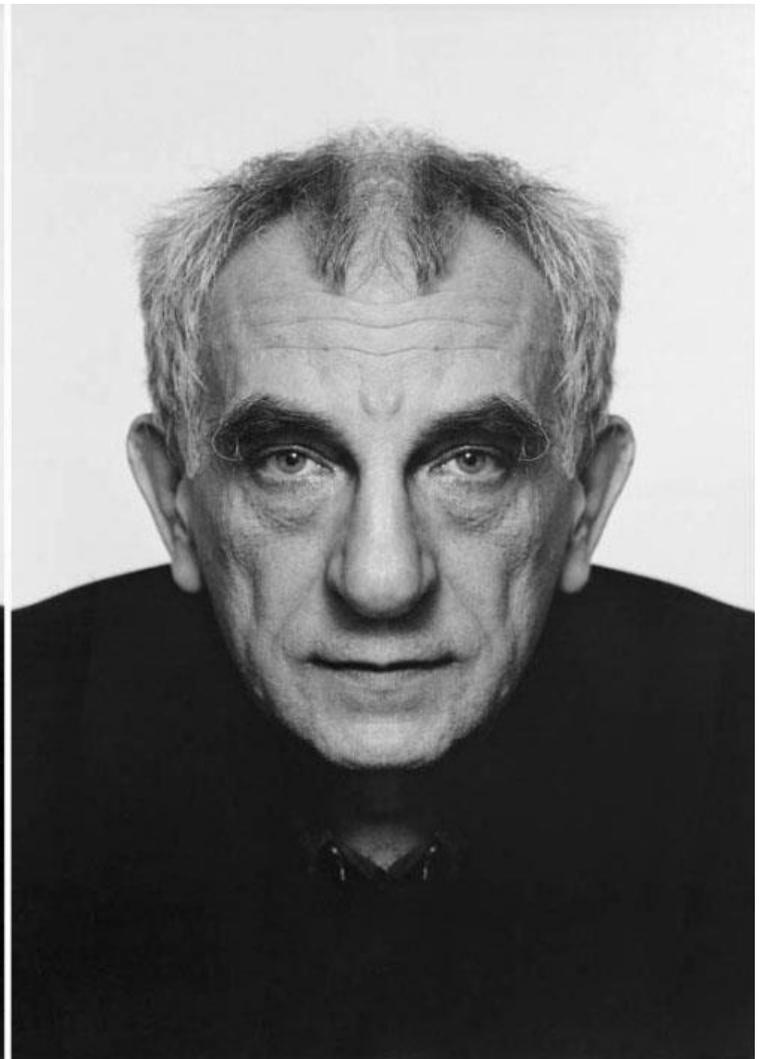
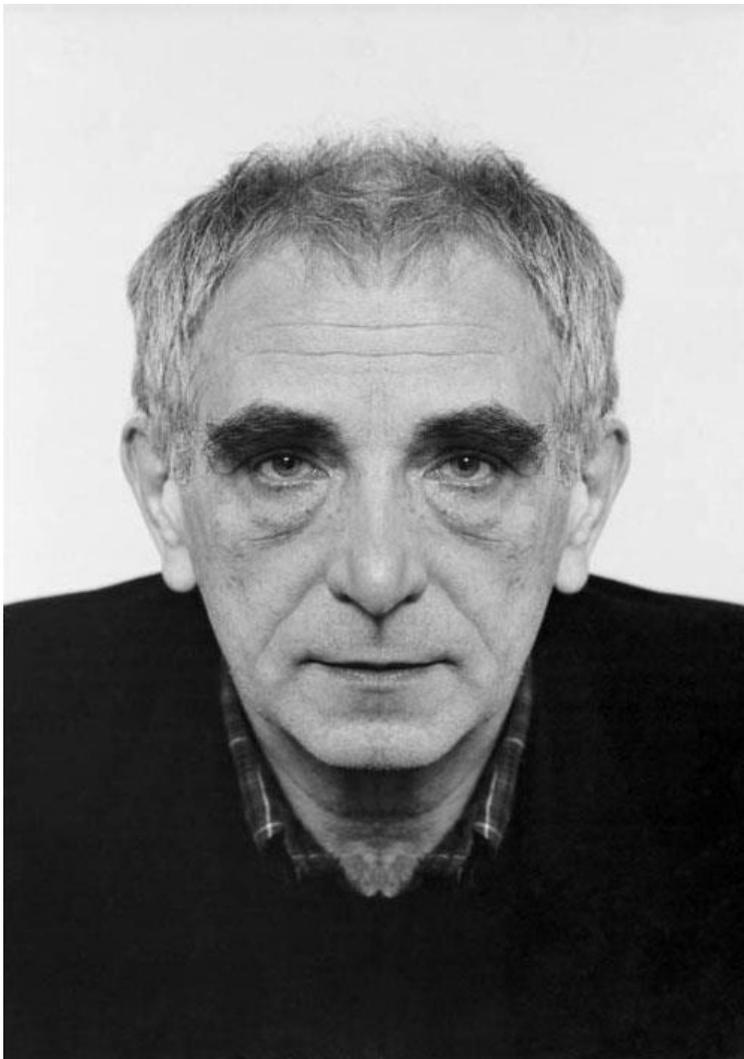
andere Idee war, daß die Kamera in der Fußgänger­masse jemanden heraussuchen und dann den ganzen Film über führen würde. Letztlich entschlossen wir uns, die *Zehn Gebote* in einer großen Wohnsiedlung mit Tausenden von Fenstern zu inszenieren. Hinter jedem dieser Fenster – sagten wir uns – lebt jemand, in dessen Kopf, dessen Herz oder noch besser in dessen Bauch hineinzuschauen lohnenswert wäre. Das hatte noch zusätzliche Vorteile. Die Fernseh­zuschauer, gewöhnt an Serien, konnten in einzelnen Filmen ihre Bekannten aus den anderen Teilen des Zyklus – während flüchtiger Begegnungen im Aufzug, auf dem Gang, an der Wohnungstür mit der Bitte um Salz – wiedererkennen.

Es fehlte noch das Wichtigste – wie konnte man die Handlung der Filme auf die einzelnen Gebote beziehen? Alles, was in den Bibliotheken zu finden war, haben wir gelesen – eine Unmenge von Interpretationen der Zehn Gebote, Abhandlungen und Kommentare zum Alten und Neuen Testament –, um dann rasch zu entscheiden, dieses ganze Wissen beiseite zu lassen. Die Priester bedienen sich dessen täglich, und wir wollten niemanden belehren. Wir wollten die Tonlage dieser Menschen nicht annehmen, die loben und verdammen; die selbstherrlich entscheiden, wie das Gute zu belohnen und das Böse zu bestrafen ist, und die sich nicht scheuen zu klassifizieren. Wir wollten vielmehr sagen: „Wir wissen nicht; genau wie ihr. Deshalb ist es vielleicht sinnvoll, über das nachzudenken, was wir nicht wissen. Schon darum, weil nicht zu wissen ein bitteres Gefühl ist.“ Mit dieser Haltung kamen wir zu der Lösung, daß der Bezug zwischen der Filmhandlung und den Geboten nur lose sein durfte. Die Filme sollten sich etwa in dem Maße auf die Gebote beziehen, in dem sich die Gebote auf unser Leben beziehen; sie sollten ein Leben zeigen, das ohne allzu schmerzhaft­e Berührungen verlief. Uns wurde bewußt, daß diese – seit ein paar tausend Jahren existierenden – Gebote, zehn Sätze, die im Grunde von keiner Philosophie, von keiner Ideologie in Frage gestellt worden sind, trotzdem tagtäglich gebrochen werden. Einfacher gesagt: Alle wissen, daß man nicht töten soll. Aber die Kriege dauern, und die Polizei auf der ganzen Welt findet Leichen in den Parks oder in Kellern mit Messern in den Kehlen. Die Frage, ob das Töten gut oder schlecht ist, kann man nicht

stellen, ohne den Verdacht der Naivität oder Dummheit auf sich zu ziehen. Die Frage aber, warum ein Mensch den anderen ohne jeglichen Grund tötet, kann man versuchen zu stellen, insbesondere, wenn man eine weitere Frage wagt: nämlich, ob das Gesetz, das das Töten verbietet, gleichzeitig töten kann. Wir waren bemüht, die Drehbücher so zu konstruieren, daß für den Zuschauer nach der Vorführung die gleiche Frage offenblieb, die sich uns stellte, als wir über dem leeren Blatt saßen.

Ziemlich lange fürchteten wir die Größe der *Zehn Gebote*. Nicht im Sinne der Arbeit, die uns – die Drehbuchautoren und dann mich, den Regisseur – erwartete. Wir hatten Angst vor etwas anderem: hatten wir das Recht, ein so universales und ernsthaftes Thema zu berühren, das für viele Nationen, obwohl sie es täglich mißachten, ein Heiligtum darstellt? Diese Befürchtungen sind in einem katholischen Land wie Polen, in dem die Kirche eine große, meinungsbildende Macht ist, kaum verwunderlich. Die Angst verging uns, als wir plötzlich und klar begriffen, daß alle Dichter, Maler, Autoren und Filmemacher – vor uns und nach uns – sich mit dem gleichen Problem auseinandersetzen. Beehrte Shakespeares *Richard III.* nicht etwas, das ihm nicht gehörte? Die Söhne des alten Karamasow hatten keine besonderen Gründe, ihren Vater zu ehren, und Raskolnikow hatte gar keine Gründe, die Alte zu töten. Dostojewski beobachtete seine Helden sehr genau, bemüht, sie zu verstehen. Breughel malte die Geizigen und die Diebe, und Woody Allen ließ kaum ein fremdes Bett aus. Ähnliches gilt für zweitrangige Krimis und drittklassige Melodramen; es gilt für Beethoven, der in ein und derselben Symphonie Gott verehrte und in Frage stellte. Es gilt für alle, die das Leben beschreiben, eine Laune oder den Zustand der Seele, und wir haben uns in die Reihe der Beschreiber gestellt.

An den Drehbüchern haben wir über ein Jahr gearbeitet. Wir saßen abends in Piesiewicz's Küche oder in meinem kleinen, verrauchten Zimmer. Anschließend habe ich ein Jahr und zwei Monate lang gedreht. Jetzt liegt das alles schon weit zurück. Es bleiben die Filme, die mehr einspielten, als wir erwartet hatten. – und eigentlich weiß man nicht so genau, warum.



# Krzysztof Kieślowski

\* 27. Juni 1941 in Warschau; † 13. März 1996 ebenda

Kieślowski wurde in Warschau geboren, wuchs aber in verschiedenen Kleinstädten auf. Die Umzüge waren dadurch bedingt, dass sein an Tuberkulose erkrankter Vater, ein einfacher Mechaniker, ständig nach einer besseren Behandlung suchte. Mit 16 besuchte Kieślowski eine Schule, die Feuerwehrmänner ausbildete, aber er verließ selbige bereits nach drei Monaten wieder. Ohne jegliches Karriereziel begann er 1957 ein Studium an der Warschauer Hochschule für Theaterwissenschaften, mit dessen Direktor er verwandt war. Er beschloss für sich, Theaterregisseur zu werden, und weil es keine spezielle Ausbildung für Regisseure gab, studierte er zunächst Film.

Nachdem er die Hochschule verlassen und einige Zeit als Kostümschneider fürs Theater gearbeitet hatte, versuchte Kieślowski, sich an der Staatlichen Hochschule für Film, Fernsehen und Theater in Łódź anzumelden, jener Hochschule, die auch schon Talente wie Roman Polański, Krzysztof Zanussi oder Andrzej Wajda hervorgebracht hatte. Er wurde jedoch zweimal abgelehnt. Um seine Wehrpflicht zu umgehen, begann er kurzfristig ein Kunststudium in Warschau und verschrieb sich außerdem einer drastischen Diät, in der Hoffnung, er würde aus Fitnessgründen von der Armee abgelehnt werden. Nachdem er die Einberufung so einige Monate erfolgreich umgangen hatte, wurde er im dritten Versuch endlich an der Hochschule in Łódź aufgenommen. Er besuchte die Hochschule von 1964 bis 1968, als die Regierung ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit zuließ. Kieślowski verlor schnell das Interesse am Theater und entschied sich, stattdessen Dokumentationen zu drehen. Außerdem heiratete er im Abschlussjahr die Liebe seines Lebens, Maria Cautillo. Am 8. Januar 1972 wurde ihre gemeinsame Tochter Marta geboren.

Kieślowskis erste **Dokumentationen** zeigten das tägliche Leben einfacher Arbeiter, Bürger oder Soldaten. Obwohl er kein politischer Filmemacher war, stellte sich schnell heraus, dass der Versuch, das Leben der Polen darzustellen, unweigerlich zu Konflikten mit der Regierung führen würde. Sein Fernsehfilm *Workers '71*, der Arbeiter zeigt, welche über die Massenstreiks im Jahr 1970 diskutieren, wurde nur in einer stark zensurierten Form ausgestrahlt. Nach *Workers '71* setzte er sein Augenmerk auf die Regierenden selbst: In dem Film *Curriculum Vitae* kombiniert er eine Dokumentation über ein Treffen im Politbüro mit einer fiktiven Geschichte über einen Mann, der unter politischer Beobachtung steht. Obwohl Kieślowski davon überzeugt war, dass sein Film eine antiautoritäre Aussage hatte, wurde er von seinen Kollegen heftig kritisiert - er soll mit der Regierung zusammengearbeitet haben. Kieślowski sagte später, er habe die Dokumentationen aus zwei Gründen aufgegeben: Erstens wegen der Zensur von *Workers '71*, die ihn daran zweifeln ließ, ob man die Wahrheit in einem autoritären Regime wirklich

darstellen könne, und außerdem wegen eines Vorfalls beim Dreh von *Der Bahnhof* (1981), bei dem ein paar Aufnahmen beinahe als Beweismaterial für einen Kriminalfall Verwendung gefunden hätten. Er habe erkannt, dass die Fiktion nicht nur mehr künstlerische Freiheit zulasse, sondern das tägliche Leben auch wirklichkeitsnäher darstellen könne.

Sein erster nichtdokumentarischer Film war *Das Personal* (1975), der fürs Fernsehen gedreht wurde und ihm seinen ersten Filmpreis auf dem Mannheimer Filmfestival einbrachte. *Das Personal* und auch sein nächster Streifen *Die Narbe* waren deutlich von sozialem Realismus geprägt und bestachen durch ein ziemlich großes Aufgebot an Schauspielern. *Das Personal* zeigt die Geschichte einiger Techniker, die an einer Bühnenproduktion arbeiten, und beruht auf Erfahrungen aus seiner Studienzeit. *Die Narbe* handelt von dem Umbruch einer Kleinstadt aufgrund eines eher mäßig geplanten Industrieprojekts. Beide Filme wurden im dokumentarischen Stil gedreht, fast ausschließlich mit semiprofessionellen Schauspielern. Die Filme porträtiert, wie schon seine früheren Werke, das alltägliche Leben in einem fehlerhaften Regierungssystem - nur hat er diesmal die Interviews und Kommentare weggelassen. *Der Filmamateureur* (1979), der den ersten Preis beim Moskauer Internationalen Filmfestival gewann, und *Der Zufall möglicherweise* (1981) verfolgen in etwa dieselbe Linie, wobei sie sich mehr auf die Ansichten eines Charakters statt einer ganzen Gemeinschaft konzentrieren. In dieser Zeit war Kieślowski Teil einer losen Vereinigung polnischer Regisseure, darunter Janusz Kijowski, Andrzej Wajda, und Agnieszka Holland. Die Vereinigung nannte sich *Cinema of Moral Anxiety*. Seine Verbindung zu diesen Regisseuren (insbesondere Holland) führten immer wieder zu Streitigkeiten mit der polnischen Regierung. So gut wie alle seine Filme wurden zensiert, verschnitten oder überhaupt nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, wie auch *Der Zufall möglicherweise*, der erst sechs Jahre nach Fertigstellung gezeigt wurde.

*Ohne Ende* (1984) war wahrscheinlich sein politischster Film. Er zeigte politische Prozesse in Polen in der Zeit des Kriegsrechts zwischen 1981 und 1983, und zwar aus der eher untypischen Perspektive eines Geistes und seiner Witwe. Der Film wurde sowohl von der Regierung als auch von deren Kritikern verurteilt. Während der Dreharbeiten machte Kieślowski die Bekanntschaft zweier zukünftiger Begleiter, des Drehbuchautors Krzysztof Piesiewicz und des Komponisten Zbigniew Preisner. Piesiewicz war damals Anwalt für Kriegsrecht, zu welchem Thema Kieślowski recherchierte. Piesiewicz assistierte Kieślowski bei der Drehbucharbeit sämtlicher nachfolgenden Filme. Die Filmmusik spielte schon immer einen immens wichtigen Part in den Filmen Kieślowskis und die meisten Stücke Preisners werden in Verbindung mit diesen Filmen genannt. Oftmals werden die Musikstücke im Film selbst als Arbeit eines fiktiven niederländischen Komponisten namens *Van den Budenmayer* vorgestellt.

Zwischen 1988 und 1989 veröffentlichte Kieślowski die Filmreihe ***Dekalog***. Zehn Kurzfilme, die alle in einem Warschauer Hochhaus spielen, basierend auf den zehn Geboten, mit finanzieller Unterstützung aus Westdeutschland für das polnische Fernsehen produziert. Mittlerweile ist sie eine der meistgefeierten Filmserien aller Zeiten. *Dekalog* wurde von Kieślowski und Piesiewicz geschrieben und die zehn jeweils einstündigen Episoden sollten ursprünglich alle von verschiedenen Regisseuren gedreht werden, jedoch war es Kieślowski nicht möglich, die Kontrolle über das Projekt abzugeben, und so hatte wenigstens jede Episode einen anderen Kameramann. Die fünfte und sechste Episode wurden außerdem als längere Version gedreht und international unter dem Namen *Ein kurzer Film über das Töten* und *Ein kurzer Film über die Liebe* veröffentlicht. Kieślowski wollte auch eine verlängerte Version der neunten Episode *Ein kurzer Film über die Eifersucht* drehen, aber Erschöpfung hielt ihn letztendlich davon ab. Es wäre sein 13. Film binnen eines Jahres gewesen.

Kieślowskis letzte vier Filme waren **ausländische Produktionen**, insbesondere mit Geld aus Frankreich produziert. Diese handeln von moralischen Werten, wie den Idealen der französischen Revolution, oder existenziellen Fragen, wie schon zuvor *Dekalog* und *Der Zufall möglicherweise*, aber auf eine etwas abstraktere Art und Weise, mit weniger Schauspielern, tiefgründigeren Geschichten und geringerem Fokus auf die Gesellschaft. Kieślowskis Heimatland Polen tauchte im Folgenden meist nur noch aus dem Blickwinkel anderer Europäer auf. Diese vier Filme zählen mit Abstand zu seinen finanziell erfolgreichsten Produktionen.

Der erste war *La double vie de Véronique* (*Die zwei Leben der Veronika*, 1990) mit Irène Jacob in der Hauptrolle. Der große kommerzielle Erfolg ermöglichte Kieślowski wesentlich höhere Budgets für seine letzten Filme, die Trilogie *Drei Farben* (*Blau, Weiß, Rot*) mit Marin Karmitz als Produzenten - die drei Farben sollen die drei Werte der französischen Nationalflagge symbolisieren. *Drei Farben* war nicht nur sein künstlerisch ambitioniertestes Werk (neben *Dekalog*), sondern auch sein kommerziell erfolgreichstes. Mit den drei Filmen gewann er eine Reihe internationaler Preise, zum Beispiel den *Goldenen Löwen* auf dem Filmfestival in Venedig für den besten Film (*Drei Farben: Blau*) und den *Silbernen Bären* für die beste Regie (*Drei Farben: Weiß*) auf der Berlinale, außerdem drei Nominierungen für die Academy Awards. Die Trilogie wird allgemein als herausragende Leistung im zeitgenössischen Kino angesehen.

Krzysztof Kieślowski starb im Alter von 54 Jahren am 13. März 1996 an einem Herzinfarkt während einer Herzoperation. Er wurde auf dem Powązki-Friedhof in Warschau begraben. Sein Grab befindet sich auf der prestigeträchtigen Nummer 23 und auf dem Grabstein steht eine Skulptur, deren Hände den klassischen Vierecksblick durch die Kamera imitieren. Die kleine Skulptur besteht aus schwarzem Marmor und ist etwa einen Meter hoch. Die Gussplatte mit Kieślowskis Namen und Daten liegt davor. Auch Jahre nach seinem Tod ist er als einer der einflussreichsten europäischen Regisseure in Erinnerung geblieben und seine Werke werden ständig Filmklassen an Universitäten in der ganzen Welt gezeigt. Das 1993 erschienene Buch „Kieślowski über Kieślowski“ beschreibt sein Leben in eigenen Worten und basiert auf Interviews von Danusia Stok. Er ist außerdem Thema der Biografie *Krzysztof Kieślowski: I'm So-So* (1995) von Krzysztof Wierzbicki.



# Krzysztof Piesiewicz

\* 25. Oktober 1945 in Warschau

ist ein polnischer Rechtsanwalt und Drehbuchautor.

Piesiewicz begann 1970 in Warschau Jura zu studieren und ist seit 1973 als Rechtsanwalt tätig. In den 1980er Jahren war er in einigen politischen Gerichtsverfahren als Anwalt tätig. Der berühmteste Fall mit seiner Beteiligung war der Mordfall des Priesters Jerzy Popieluszko. Er war von 1991 bis 1993, und ist seit 1997 Abgeordneter im Polnischen Senat, der zweiten Kammer des polnischen Parlaments.

Neben seiner juristischen Tätigkeit schrieb Piesiewicz gemeinsam mit Krzysztof Kieślowski Drehbücher. Insgesamt entstanden so 17 Filme von Kieślowski. 1995 wurde sein Drehbuch *Drei Farben: Rot* für den Oscar nominiert. 1996 gehörte er der Jury bei den Filmfestspielen in Cannes an.

2002 realisierte der deutsche Regisseur Tom Tykwer sein mit Kieślowski verfasstes Drehbuch *Heaven* mit Cate Blanchett in der Hauptrolle. Ein weiteres Buch aus dem Nachlass von Kieślowski, das er mit Piesiewicz angefertigt hatte, wurde 2005 in Frankreich von Danis Tanovic mit Emmanuelle Béart unter dem Titel *L'enfer* realisiert.