

1988

EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN KRÓTKI FILM O ZABIJANIU

Krzysztof Kieślowski

EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN kam ebenso wie Krzysztof Kieślowskis EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE (KRÓTKI FILM O MIŁOŚCI) im Jahre 1988 in die Kinos, und damit in einer Zeit, in der das polnische Kino fast vollständig daniederlag. Seit dem Ende der Solidarność-Bewegung mit dem Militärputsch General Jaruzelskis 1981 und bis zu den ersten freien Wahlen 1989 litt Polen einerseits unter der Zensur, sodass etwa Kieślowskis DER ZUFALL MÖGLICHERWEISE (PRZYPADEK) aus dem Jahre 1981 bis 1987 nicht aufgeführt werden durfte.¹ Andererseits kam es durch eine staatlich forcierte Expansion des Videomarktes sowie die wirtschaftliche Krise Polens in den 1980er-Jahren zu einem Ausbluten des Kinos: Die Zuschauerzahlen sanken, viele polnische Kinos schlossen.² So wurden EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN und EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE zwar schon mit Blick auf eine Kinofassung,³ aber zunächst im Rahmen des DEKALOGS, einer Reihe von zehn einstündigen Spielfilmen, für das polnische Fernsehen produziert. Jeder der

1 Kieślowskis DER ZUFALL MÖGLICHERWEISE ist in diesem Band der Beitrag von Katja Freise gewidmet.

2 Margarete Wach: «Repression – Revolte – Regression. Historische Umbrüche und cineastische Emanzipationsprozesse». In: Konrad Klejsa, Schamma Schahadat, Margarete Wach (Hg.): *Der polnische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg 2013; S. 284.

3 Jan Ulrich Hasecke: *Die Wahrheit des Sehens. Der Dekalog von Krzysztof Kieślowski*. Solingen 2013, S. 56f.

einstündigen Filme hatte eines der zehn Gebote zum Thema, DEKALOG SECHS/EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE «Du sollst nicht ehebrechen!», DEKALOG FÜNF/EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN «Du sollst nicht töten!». Beide Filme kamen 1988 schließlich in einer jeweils knapp 90-minütigen Langfassung in die polnischen Kinos, liefen auf internationalen Festivals in Europa und Nordamerika und – neben vielen anderen – auch in den westdeutschen Kinos.⁴ Dabei verursachte EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN bei seiner Auslandspremiere auf den Internationalen Filmfestspielen von Cannes einen Skandal und machte Krzysztof Kieślowski über Nacht zu einem der international bekanntesten und schließlich auch anerkanntesten polnischen Filmemacher:⁵ Während in Cannes das «Fachpublikum in der Pressevorführung [noch] unverblümt seine Abneigung» gegen «die beiden Tötungsszenen» kundtat und «unter lautem Protest teilweise die Filmvorführung»⁶ verließ, wurde der Film von der Kritik kurz darauf als ein filmisches «Plädoyer gegen die Todesstrafe verstanden»⁷ und gefeiert – als welches Kieślowskis Film bis heute gilt.⁸

4 EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN lief auf Filmfestivals in Cannes 1988, Toronto 1988, New York 1989 und kam in Polen, Kanada, Frankreich 1988, Westdeutschland, Schweden, Niederlande, Dänemark, Argentinien, Japan, USA 1989, Finnland 1990 und in Großbritannien schließlich 2008 in die Kinos.

5 Diesen Status festigte schließlich die DREI-FARBEN-Trilogie (1993 bis 1994): Margarete Wach: *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe*. Köln 2000: «Mit dem Filmzyklus DEKALOG rückte Kieślowski ins Bewusstsein einer großen Öffentlichkeit. Mit der DREI-FARBEN-Trilogie begeistert er die Kinowelt» (Klappentext). Dem zweiten Teil der Trilogie, DREI FARBEN: WEISS, ist im vorliegenden Band der Beitrag von Kris Van Heuckelom gewidmet.

6 Wach 2000, S. 286f.

7 Hasecke, S. 115. Bereits in Cannes wurde der Film schließlich mit dem Spezialpreis der Jury prämiert und für die Goldene Palme (den Hauptpreis des Festivals) nominiert. Außerdem Wach 2000, S. 291, wo vom Film ebenfalls als «Plädoyer gegen das Töten – implizit gegen die Todesstrafe» – die Rede ist.

8 Hasecke, S. 115. Insofern ist die Frage, die ich im Rahmen der Analyse des Films stelle, auch weniger die, ob es sich um ein solches Plädoyer handelt, als vielmehr, wie Kieślowski im Rahmen eines solchen Plädoyers argumentiert.

Du sollst nicht morden!

In der ersten halben Stunde des Films werden die drei Protagonisten eingeführt: der Taxifahrer Waldemar Rekowski, der frisch examinierte Anwalt Piotr Balicki und die Hauptfigur, der zukünftige Mörder Jacek Łazar. Die Wege der Figuren kreuzen sich auf der Straße (23:16)⁹ und in einem Café (27:43), ohne dass der Taxifahrer weiß, dass er sich über den Anwalt mokiert, der später seinen Mörder verteidigen wird, und ohne dass Jacek in Piotr seinen zukünftigen Strafverteidiger erkennt. Noch ist der Mord nicht geschehen, noch wird der Zuschauer mittels Anspielungen und vorausdeutenden Motiven auf diesen vorbereitet: eine erhängte Katze (1:19), ein Teufelskopf, der an der Frontscheibe des Taxifahrers baumelt (5:13), zwei Schläger, die ihr Opfer in einen Hauseingang schleppen (9:38), Jacek, der einen Stein von einer Brücke wirft (13:39), in einer öffentlichen Toilette einen Homosexuellen attackiert (22:10) und immer wieder die polarisierende Musik, welche das drohende Unheil, den Mord ankündigt.

Schließlich steigt Jacek in das Taxi (33:43). Der Zuschauer weiß bereits, was geschehen wird, und ist doch nicht auf das vorbereitet, was er in den nächsten acht Minuten zu sehen bekommt: Nachdem Jacek das Taxi auf einen Schotterweg gelotst hat, versucht er den Taxifahrer von hinten mit einem Strick zu erwürgen (37:32). Der Fahrer greift mit der einen Hand zwischen Hals und Seil, sodass er den Wagen mit der anderen noch am Straßenrand parken kann. Man sieht im Detail, wie er vor Anstrengung und Panik Schuh und Socken vom Fuß streift, dann, wie ihn die Kraft verlässt und sich das Seil um seine Kehle schlingt. Während aus dem Off die Würgegeräusche des Fahrers und das Schnaufen Jaceks zu hören sind, wird in der Ferne ein Radfahrer gezeigt, dann der nackte Fuß des Taxifahrers im Detail und der um sein Leben kämpfende Fahrer in einer Großaufnahme: Aus dessen Point-of-View sieht man wieder den Radfahrer, wie er in der Ferne davonfährt, während das Würgen immer schwächer wird

9 Da die Zeitangaben (in Minuten und Sekunden) auch im Rahmen der Argumentation relevant sind, weise ich die Stellen im Film, entgegen den Konventionen dieses Bandes, durchgehend nach. Dabei beziehe ich mich in meiner Analyse ausdrücklich und ausschließlich auf die deutsche Kinofassung, wie sie 2007 von der Music and Media GmbH als DVD herausgegeben wurde, weder auf die TV-Fassung des DEKALOGS noch auf die um ca. drei Minuten gekürzte Filmfassung, welche außerdem kursiert.

und in ein Gurgeln übergeht; dann das vor Anstrengung verzerrte Gesicht des Mörders, schließlich, wie der Taxifahrer hupt. Aber nur ein Pferd dreht sich in der Ferne nach dem Taxi um, der Radfahrer ist schon längst verschwunden. Der Fokus richtet sich wieder auf das Geschehen im Taxi: auf Jaceks am Strick zerrende Hände, sein verzerrtes Gesicht, dann, wie er den Strick hinter der Kopfstütze verknotet.

Jacek steigt aus dem Taxi (39:22). Es sind zwei Minuten vergangen, es müssen jedoch noch mehr als fünf Minuten vergehen, bis Jacek zum Mörder geworden ist: Er läuft ums Taxi, steigt auf der Beifahrerseite wieder ein und schlägt mit einem selbst gebauten Totschläger auf den Taxifahrer ein. Jacek steigt wieder aus, lauert hinter dem Auto und sieht, wie es dem Fahrer gelingt, sich vom Strick zu befreien. Darauf öffnet Jacek die Fahrertür und schlägt seinem schreienden Opfer solange auf den Kopf, bis es verstummt. Als dem Taxifahrer eine Zahnprothese aus dem Mund fällt, zögert Jacek und würgt. Man sieht, wie er versucht, die Prothese mit dem Fuß in den weichen Boden zu drücken, dann das blutüberströmte Gesicht des Fahrers, dessen halb geöffnete leblose Augen und schließlich wieder Jaceks verstörtes Gesicht, wie er «oh, Gott» murmelt. Nachdem er ihm eine Wolldecke um den Kopf gewickelt hat, fährt Jacek zu einer Böschung und zerrt den Körper aus dem Wagen. Als er ihn endlich ans Ufer des Flusses geschafft hat, hört man abermals ein Röcheln, dann, wie der Fahrer «bitte, bitte» stöhnt und um Hilfe fleht. Jacek zögert erneut, geht auf und ab, findet dann einen Stein am Ufer, hebt ihn mit beiden Händen über den Kopf des Fahrers, zögert abermals, setzt den schweren Stein wieder ab – und schlägt schließlich fünf Mal mit dem Stein auf den Kopf des Fahrers ein. Blut quillt durch die Decke, die das Gesicht des Fahrers noch immer bedeckt. Der Mann ist endlich tot (44:52).

Jacek geht zum Wagen, nimmt das Geld des Fahrers aus dem Handschuhfach und steckt es in seine Tasche. Er findet im Handschuhfach ein Pausenbrot, beißt in das Brot, lächelt und stellt das Autoradio an, reißt es dann aber heraus und wirft es aus dem Wagen in eine Pfütze. Die Szene ist zu Ende (46:40). Der Zuschauer ist sich sicher: Du sollst nicht morden! Was bis zu diesem Zeitpunkt jedoch irritiert, ist der Umstand, dass Kieślowski ein eindeutiges Identifikationsangebot versagt. Der Mörder wird uns nicht näher gebracht, aber auch Waldemar, der Taxifahrer, entzieht sich der Sympathie des Zuschauers. Er bleibt in dem Wenigen, was wir über ihn erfahren, indifferent: Einmal lässt

Waldemar bösartig Kunden warten,¹⁰ um ein viel zu junges Mädchen zu verführen, eine anderes Mal füttert er einen herrenlosen Hund am Straßenrand. Was wir aber acht Minuten lang er- und durchleben müssen, ist die Reduktion des Opfers, aber auch des Täters auf das «Kreatürliche» des Mordaktes. Wir sehen die körperliche Anstrengung von Täter und Opfer, die Ausweglosigkeit des Mordes, der offensichtlich auch gegen den Widerstand und trotz zwischenzeitlicher Zweifel Jaceks nicht abgebrochen werden kann, dem Waldemar trotz aller Anstrengung nicht entkommen kann. Der Fahrradfahrer in der Ferne eilt nicht zur Hilfe. Waldemars Hupen findet buchstäblich bei keinem Menschen Gehör. Und Jacek ist in seiner Mordlust höchstens dann noch als Mensch zu erkennen, wenn er zögert und ob der eigenen Tat mit Verzweiflung und Ekel reagiert.

All das geschieht – entgegen dem brutalen Realismus¹¹ der Tat – in einer hochgradig artifiziell inszenierten Szenerie. Mittels der Abdunkelung von Teilen des Bildkaders einerseits und der Verwendung von Farbfiltern andererseits setzt Kieślowski eine triste unfertige Welt in Szene: «Der Kameramann verwendet eigens angefertigte Filter [...], so daß die Farben im Film eigentümlich grün scheinen». Denn Grün, so Kieślowski weiter, gilt zwar «als Farbe des Frühlings, als Farbe der Hoffnung, aber wenn man die Kamera mit einem grünen Filter benutzt, wirkt die Welt wesentlich grausamer, stumpfsinniger und leerer».¹² Entgegen Interpretationen, die Kieślowskis filmische Welt als Allegorie auf Polens politische und wirtschaftliche Depression der 1980er-Jahre lesen wollen,¹³ spricht Slavoj Žižek hier gleichermaßen polemisch wie treffend von einem «noch unfertige[n] Universum, das von einem verwirrten, idiotischen Gott geschaffen wurde»,¹⁴ und rekurriert so werkimmanent auf das Faktum, dass in vielen der anderen Spielfilme Kieślowskis alternative Lebenswege für die Helden realisierbar blei-

10 Dem Kenner des DEKALOGS ist das Paar bereits aus dem zweiten Teil bekannt: Man weiß dann, dass die Frau schwanger ist und der Mann gerade eine schwere Krankheit überstanden hat. Vor diesem Hintergrund erscheint Waldemars Verhalten noch weniger sympathisch, noch bösartiger.

11 Tatsächlich ist etwas nur darum realistisch, weil es nicht real ist. Zum ganz besonderen «Realismus» des Films aber noch im Folgenden.

12 Kieślowski zit. nach Slavoj Žižek: *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieślowski und die «Nahtstelle»*. Berlin 2001, S. 104.

13 Žižek, S. 6, und beispielhaft Wach 2013, S. 294.

14 Žižek, S. 104.

ben. Für EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN gelte dies nun «auf eine gegenteilige, wesentlich negativere Weise».¹⁵ In diesem Film ist die dargestellte Welt gerade in ihrem Determinismus unvollkommen. Es existiert dort immer nur ein Weg, der, so sinnlos er auch erscheinen mag, bis zum Ende beschritten werden muss. Der einzige, der in dieser Welt noch einen Hoffnungsschimmer darstellt und dem Zuschauer ein Identifikationsangebot macht, ist der junge Anwalt Piotr, der Jacek vor Gericht und auf dem Weg zur unvermeidlichen Strafe begleiten wird.

Du sollst nicht töten!

Die letzten 30 Minuten des Films beginnen mit der knappen Aburteilung Jaceks (48:54). Nach einem kurzen Kontakt zwischen Piotr und Jacek folgt eine Gespräch zwischen Anwalt und Richter, der diesem versichert, dass das Urteil nicht in der Verantwortung des jungen Anwalts liege: «Ihr Plädoyer war die überzeugendste Argumentation gegen die Todesstrafe, die ich seit Jahren gehört habe [...], aber das Urteil musste so ausfallen. Sie haben absolut nichts falsch gemacht, weder als Anwalt, noch als Mensch» (53:29). Aber Piotr lässt sich nicht freisprechen, weder als Anwalt noch als Mensch, und begleitet Jacek auf seinem Weg in den Tod: Das Verfahren nimmt seinen Lauf, der Henker präpariert den Stick, ölt die Winde, prüft die Falltür. Der Vorhang klemmt und wird «in Ordnung» gebracht (59:33). Alles läuft exakt und mechanisch ab, bis Piotr für ein letztes Gespräch mit Jacek in dessen Zelle geführt wird. Dort fragt Jacek Piotr, ob die Mutter ihm denn noch etwas ausrichten wolle: «Hat sie denn gar nichts gesagt?» – «Nein ... sie hat nur geweint» (63:22). Im Verlauf des Gesprächs wird Jacek die Hände vors Gesicht schlagen und ebenfalls weinen. Zunächst äußert er aber noch einen Wunsch. Er möchte neben der Schwester begraben werden, für deren Tod er sich verantwortlich fühlt, wegen deren Tod er aus seiner Familie geflüchtet ist: «Ich wollte nicht von zu Hause weg. Wär' ich zu Hause geblieben ...» – «... wäre das hier vielleicht alles nicht passiert?» – «Ja, vielleicht, vielleicht ... vielleicht wäre ich dann nicht hier» (69:28).

Kieślowski bietet damit jedoch keine Rechtfertigung für Jaceks Tat, er motiviert sie nicht, sondern führt auch hier wieder die Mechanik

¹⁵ Žižek, S. 103.

einer unfertigen, sinnlosen Welt vor, die keine Alternativen kennt, in der die Strafe in ihrer Ausweg- und Alternativlosigkeit sich der Mechanik des Mordes anpasst und ebenso wie der Mord selbst letztendlich alles Humane tilgt. Das deutet sich schon im Gespräch zwischen Piotr und Jacek an, als Jacek den Wunsch nach seiner Grablegung an Piotr heranträgt: «Ich wusste, dass Sie das für mich machen, weil Sie meinen Namen gerufen haben, als ich über den Hof geführt wurde, nachdem ich verurteilt worden war. Sie riefen Jacek» – «Ich rief Jacek, weil ich einfach ... ich, ähm, weiß nicht mehr warum» (63:59). Auch wenn Piotr nicht so genau weiß, warum er Jaceks Namen ruft, wird es doch dem Zuschauer im Verlauf einer Hinrichtung klar, die sich dem Mord mehr und mehr annähert: Beides, Mord und Hinrichtung, basiert auf Ausschluss, Ablehnung und Zurückweisung. So, wie Jacek im Mord sein Opfer in dem, was es ist, nämlich ein Mensch, zurückweist, es als solchen gar nicht erst zur Kenntnis nimmt, um es schließlich zu vernichten; so geht dem Mord eine Trennung Jaceks von der Familie voraus, geht das Todesurteil mit einem Ausschluss aus der Gesellschaft einher: Formaljuristisch kann der «Tod durch den Strang» – wird Jacek kurz vor seinem Tod noch belehrt – nur «unter Aberkennung der bürgerlichen Ehrenrechte» vollzogen werden (75:06). Zuvor notiert man Jaceks Namen, werden seine Personalien – Name und Vorname, Geburtsdatum, Vornamen der Eltern – abgefragt (73:30). Während Piotr Jacek also anspricht, Kontakt zu ihm aufnimmt, indem er ihn beim Namen nennt, wird Jacek, nachdem er Namen und Vornamen ein letztes Mal zu Protokoll gegeben hat, aus dem Kreis der Bürger und Benannten, der Individuen und Menschen ausgeschlossen: Nun kann er vollständig vernichtet werden.

Der Rest ist ein erfolgloser Widerstand Piotrs und Jaceks gegen die Hinrichtung.¹⁶ In der «quälenden Ausführlichkeit»¹⁷ langer, zum Teil überlanger Einstellungen wird – diesmal über sechs Minuten – die Vollstreckung des Urteils inszeniert. Über alldem liegt das laute, angsterfüllte Atmen Jaceks, dazwischen immer wieder verzweifelte

16 Žižek, S. 132, spricht im Rahmen eines psychoanalytischen Interpretationsansatzes zu Recht vom «Trauma» des Mordes, genauer der Mordszene, das Kieślowski sich «nun in seiner ganzen emotionalen Gewalt wiederholen lässt». Das gilt sowohl für Piotr als auch für den Zuschauer und läuft – wie sich im Verlauf der Analyse zeigen wird – letztlich auf dasselbe hinaus.

17 Wach 2000, S. 293.

Versuche, den unbarmherzigen Vorgang aufzuhalten: Jacek weigert sich, über die Schwelle seiner Zellentür zu treten, in den Tod zu gehen: «Ich will nicht, ... nein, ich will nicht» (72:48). Vergeblich, ein Wärter stößt ihn aus der Zelle. Draußen stürzen sich sechs weitere Wärter auf Jacek und zerren ihn voran. Piotr versucht, den brutalen Akt zu stoppen: «Seid ihr verrückt geworden, was soll denn das?» (72:57). Vergeblich, die Wächter schieben und zerren Jacek voran. In der Todeskammer greift Jacek nach der Hand des Priesters, küsst sie und verlangt nach Gnade. Vergeblich, der Priester entzieht ihm die Hand und tritt zurück (72:53). Das Urteil wird verlesen (75:12). Jaceks Atmen wird lauter. Man bietet ihm eine letzte Zigarette an. Jacek raucht die Zigarette, drückt sie aus – und versucht sich loszureißen. Vergeblich, die Wärter stürzen sich auf ihn, halten ihn fest und richten ihn wieder auf. Jacek wimmert, fleht, weint: «nein ... nein ... nein» (76:46). Wieder vergeblich, ein Wärter packt Jacek am Hals, sodass dieser würgend den Kopf hebt und man ihm die Augen verbinden kann.

Dann überschlagen sich die Ereignisse: In einer kurzen Schnittfolge muss der Zuschauer mitansehen, wie die Wärter Jacek – wie ein Vieh – zum Galgen zerren: «Mach dich doch nicht so schwer, na los, hoch mit dir» (77:28). Der Vorhang vor dem Galgen reißt beim Versuch ihn aufzuziehen. Der Ablauf droht außer Kontrolle zu geraten, tatsächlich ist er schon längst außer Kontrolle. Gegen allen Widerstand zerrt der Henker den Strick um Jaceks Hals. Zwei Wärter halten ihn fest und schreien: «Komm schon, na los, hoch mit dir, mach schon» (77:30). Ein anderer dreht mit wirrem Blick – wie ein Verrückter – an einer Kurbel, um den Stick zu spannen. Der Henker ruft ihm Anweisungen zu: «Noch ein bisschen, na los, und jetzt noch ein bisschen, noch ein bisschen, noch ein bisschen, noch etwas mehr – stopp» (77:41). Der Henker lässt den Strick los, geht zur Seite. Die Falltür geht auf, Jacek zuckt einmal, zweimal und baumelt dann bewegungslos am Galgen. Der Arzt hält ein Stethoskop an Jaceks Brust, nickt dem Henker zu, der Henker nickt den anderen zu. In einer Großaufnahme sieht man, wie von der Leiche Urin in ein Becken unter der Falltür tropft. Piotr blickt knapp an der Kamera vorbei und schlägt die Augen nieder. Schnitt: In einer Totalen sieht man ein Feld, in der Ferne ein grelles Licht, das zu einem weißen Punkt abgeblendet wird. Dann schwenkt die Kamera langsam nach links auf Piotr. Er sitzt in seinem Auto und weint. Es folgt ein langsamer Zoom auf Piotrs Gesicht, der seine tränennassen

Augen einmal, dann ein zweites Mal kurz öffnet, und schließlich eine Ablende (78:40).

Der Film ist zu Ende, der Zuschauer weiß: Du sollst nicht töten! Er weiß es, weil Kieślowski Mord und Hinrichtung in der filmischen Inszenierung gleichsetzt. Die Hinrichtung ist in ihrer Darstellung nicht weniger brutal und abstoßend als der Mord. Beide gleichen sich bis ins Detail: das Betteln und Flehen der Opfer, deren vergeblicher Widerstand, die trügerischen Retter (Fahrradfahrer und Priester), Galgen und Strick, Jaceks Würgen und schließlich die Körperflüssigkeiten (Blut und Urin), welche vor allem anderen auf das «Kreatürliche» verweisen, auf welches beide Gewaltakte ihre Opfer und letztlich auch ihre Täter reduzieren. Während Kieślowski so einerseits mit genuin filmischen Mitteln die Grenze zwischen Mord und Hinrichtung auflöst, argumentiert er andererseits gegen eine Strategie der Ausgrenzung und Negierung, welche mit beiden Arten der Tötung einhergeht: Einen Menschen zu töten ist nach der Logik des Films offensichtlich nur dann möglich, wenn man ihn zugleich aus dem Kreis der Menschen ausschließt, ihn zur bloßen Kreatur reduziert und ihm damit genau das nimmt, was er ist.

Darüber weint Piotr in der letzten Einstellung – innerhalb der Realität der filmischen Welt, aber auch über diese hinaus. Die Tränen Piotrs sind mit Žižek genau darum keine «echten Tränen»,¹⁸ als sie ausdrücklich über die dargestellte Welt hinauswiesen und den Zuschauer adressieren: Wenn im letzten Bild vor der Ablende der weinende Piotr zu sehen ist, schaut dieser über die «Nahstelle» hinaus,¹⁹ die die filmische Realität von einer außerfilmischen Realität trennt. Nach der Grammatik der Schuss-Gegenschuss-Montage kann das, worauf Piotr blickt, nicht mehr in der dargestellten Welt liegen, sondern liegt bereits außerhalb derselben. Dies kündigt sich schon in der Einstellung zuvor an, als Piotr nach dem «Mord» an Jacek – fast – in die Kamera schaut, um dann seinen Blick zu senken. Etwas Ähnliches geschieht bereits während der Anwaltsprüfung von Piotr (8:40): Als dieser dem Vorsitzenden der Prüfungskommission ausführlich begründet, warum er Anwalt werden will, kreisen seine Augen in Großaufnahme Minuten lang vor der Kamera umher, sodass Piotrs

18 Wie es bei Žižek im Untertitel seines Buches heißt.

19 Ebenfalls bei Žižek im Untertitel sowie ausführlich zum Konzept der «Nahtstelle» bzw. der «Naht» Žižek, S. 11ff.

Blick immer wieder deren Fokus streift. Auf diese Weise schaut er den Zuschauer für Bruchteile von Sekunden an und wird so vom Beobachteten zum Beobachter – des Publikums.

Vor diesem Hintergrund ist das verlöschende Licht in der letzten Einstellung auch kaum mehr nur symbolisch als ein «letztes Quäntchen Hoffnung» zu lesen, als ein Hoffnungsschimmer also, der «mit der Verhängung der Todesstrafe» verlischt.²⁰ Gerade nachdem das Licht zu einem weißen Fleck auf der Leinwand abgeblendet wurde, ist es vielmehr buchstäblich ein Loch in der Leinwand; ein Loch in der Leinwand, mittels dessen die dargestellte Welt hin zur außerfilmischen Welt durchbrochen wird.²¹ Damit erübrigen sich letztlich auch alle Diskussionen um einen «Realismus», den Kieślowski, der Dokumentarfilmer der 1970er-Jahre, nun scheinbar in inszenierter Form in EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN einfließen lässt.²² Der Film schließt vielmehr unmittelbar an die Wirklichkeit an, indem er in seiner komplexen selbstreflexiven Inszenierung Schnittstellen mit ihr bildet: Piotr, der am Ende des Films mehr als eine bloße Identifikationsfigur ist, weint für und mit dem Zuschauer über eine filmische Welt der Alternativ- und Ausweglosigkeit, der Gewalt und Gegengewalt. Er weint zugleich und mehr noch über eine reale Welt, die, obwohl dort Alternativen zu Verfügung stünden, dieselben Mechanismen praktiziert – in Polen bis 1997,²³ in den USA und über fünfzig anderen Staaten bis heute in Form der Todesstrafe, anderenorts mittels Terror, Krieg und Folter.

Christer Petersen

20 Wach 2000, S. 294.

21 Dieses findet zuvor bereits seine intradiegetische Entsprechung in einer Einstellung, die zunächst nur das – als solches noch nicht zu erkennende – weiße Guckloch der Außentür des Gefängnisses, dann die geöffnete Sichtluke und schließlich die geöffnete Tür zeigt, durch die der der Anwalt ins Gefängnis gelassen wird (55:31). Zudem verweisen in der letzten Einstellung auch die *lens flares*, die im Bild sichtbaren Spiegelungen der Kameralinse, auf eine selbstreflexive Lesart.

22 Hierzu insbesondere Hasecke, dessen gesamte Analyse problematischerweise darauf fußt, den im DEKALOG vermeintlich fortgesetzten Realismus Kieślowskis herauszuarbeiten.

23 Vor der Abschaffung der Todesstrafe in Polen 1997 wurde diese zum letzten Mal 1986 vollstreckt. Ab 1989 galt in Polen dann eine Amnestie für alle zum Tode Verurteilten. In Rezensionen zu Kieślowskis Film wurde darum immer wieder behauptet, der Film habe für die öffentliche Diskussion, die zur Amnestie führte, einen entscheidenden Impuls geliefert.