

Ein kurzer Film über die Liebe

Krzysztof Kieślowski. Polen 1988



Film-Heft von Sebastian B. Voß
und Frank Hellmich



Ins Kino
zum
Nachbarn
Polen

mehr
Europa

Wir sind dabei!
Bundeszentrale für politische Bildung
Europäische Kommission
Europäisches Parlament

MEDIENMÜNDIGKEIT

Nichts prägt unsere Zeit mehr als die Revolution der modernen Medien. Im Zentrum der modernen Mediengesellschaft steht der Kinofilm. Wie Lesen und Schreiben zu den fundamentalen Kulturtechniken gehört, so gehört das Verstehen von Filmen und das



Erkennen ihrer formalen Sprache zu den Kulturtechniken des neuen Jahrhunderts. Film bekommt mehr und mehr Bedeutung für die Einschätzung und Beurteilung der sozialen Realität, für die lebensweltliche Orientierung und die Identitätsbildung. Das Geschichtsbewusstsein, das nationale Selbstverständnis und das Verständnis fremder Kulturen werden in Zukunft mehr und mehr vom Medium Film mitbestimmt.

Es ist ein großes Defizit, dass junge Menschen heute viel zu wenig vom Medium Film wissen. Die Fähigkeit, auch im Medium der faszinierenden Unterhaltung den kritischen Blick nicht zu verlieren, die Fähigkeit, die Qualität eines Films beurteilen zu können, die Fähigkeit zur Differenzierung des Visuellen, des Imaginären und des Dokumentierten wird in Zukunft mit entscheidend sein für die Entwicklung unserer Medien-Gesellschaft.

Für den pädagogischen Bereich sind somit die Vermittlung von Medienkompetenz und Filmsprache von Bedeutung. Film ist Unterhaltung, Film ist aber auch Fenster zur Welt, Erzieher, Vorbildlieferant und Maßgeber. Medienkompetenz ist eine Notwendigkeit und gehört zu den modernen Kulturtechniken. Kino als Lesesaal der Moderne ist Ort der Unterhaltung und der Filmbildung. Kino ist Lernort.

Die Bundeszentrale für politische Bildung und das Institut für Kino und Filmkultur stellen sich die Aufgabe, diesen Lernort zu besetzen, die Medienmündigkeit zu fördern und die Bemühungen um einen bewussten und engagierten Umgang mit Film und Publikum zu unterstützen.

Thomas Krüger
Präsident der bpb

Horst Walther
Leiter des IKF



Impressum

Herausgeber: INSTITUT für KINO und FILMKULTUR (IKF) im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb
(Berliner Freiheit 7. 53111 Bonn. Tel: 01888 – 515 - 0. Fax: 01888 – 515 - 113. E-Mail: info@bpb.de Homepage: www.bpb.de).

Redaktion: Verena Sauvage (IKF), Katrin Willmann (bpb).

Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout).

Titel, Umschlagseite und Grafikentwurf: Mark Schmid (des.infekt – bureau fuer gestaltung. Friedenstr. 6. 89073 Ulm).

Druck: dino druck + medien GmbH (Schroeckstr. 8. 86152 Augsburg). Bildnachweis: Kinowelt, Sammlung Twele. © Juni 2002

Anschrift der Redaktion

Institut für Kino und Filmkultur. Mauritiussteinweg 86 - 88. 50676 Köln. Tel: 0221 - 397 48 - 50 Fax: 0221 - 397 48 - 65

E-Mail: info@film-kultur.de Homepage: www.film-kultur.de



Ein kurzer Film über die Liebe

Krótki film o miłości

Polen 1988

Regie: Krzysztof Kieslowski

Drehbuch: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Kamera: Witold Adamek

Musik: Zbigniew Preisner

Darsteller: Grażyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszentko (Tomek),
Stefania Iwińska (Vermieterin) u. a.

Länge: 88 Min.

FSK: ab 12 J., empfohlen ab 14 J.

Verleih: Kinowelt, Progress (35 mm), BJB (16 mm)

Preise und Auszeichnungen (Auswahl):

Grand Prix „Goldener Löwe von Gdansk“ 1988

(zusammen mit EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN)

Hauptpreis „Silbener Löwe von Gdańsk“ 1988 für das Drehbuch
in Zusammenarbeit mit Krzysztof Piesiewicz

Spezialpreis der Jury, FIPRESCI-Preis der internationalen Filmkritiker-Jury und OCIC-Preis
bei den Internationalen Filmfestspielen San Sebastián 1988

EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE

Inhalt

Vorbemerkung

Keinem anderen Thema scheint der Film so sehr verpflichtet wie dem der Liebe, erweist sich die Liebe doch als jener unendliche Stoff, in dem sich die Sehnsüchte des Publikums erfüllen. Das Kino hat sich für das Thema 'Liebe' schon in seinen frühen Anfängen interessiert. Der Film, als ein Mittel des Zugangs zu eigenen und fremden Gefühlswelten, eröffnete neue Wege, um in das Private, Verborgene und Alltägliche einzudringen. Wenngleich das Liebesthema ein seit den antiken Künsten immer wiederkehrendes Motiv darstellt, hat es mit dem Film ein adäquates Medium gefunden, das sich nicht nur auf die bloße Darstellung menschlicher Wesenszüge und Gefühlswelten richtet, sondern in besonderer Weise auch die inneren Werte und Empfindsamkeiten zum Vorschein bringen kann. Nicht zuletzt deshalb bildet die Liebe für den Film jenes große Sujet, an dem sich Drehbuchautoren und Regisseure mit unterschiedlichsten Intentionen versuchten. So unzählig die Be-

mühungen auch sein mögen, den Liebestoff in seiner facettenreichen Vielfalt zu fassen – die Liebe erweist sich als ein schier unerschöpfliches Thema, das sich immer wieder aufs Neue in den Blick zu nehmen lohnt.

Ende der 80er Jahre verarbeitet der polnische Regisseur Krzysztof Kieslowski in EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE das Thema der Verletzlichkeit der Gefühle und die unerfüllte Sehnsucht nach menschlicher Nähe. EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE entstand im Rahmen des Dekalog-Zyklus, der die erste Zusammenarbeit Kieslowskis mit dem ehemaligen Rechtsanwalt Krzysztof Piesiewicz darstellt. In ihren jeweils einstündigen Fernsehfilmen machen sie die zehn Gebote zum Thema komplexer Untersuchungen über die existenziellen Probleme einer in die Moderne strebenden Gesellschaft. EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE ist die für das Kino erweiterte Fassung von DEKALOG 6, dem Film zum Gebot „Du sollst nicht Ehebrechen“.

Tomek ...



Eine anonyme Trabantenstadt irgendwo in Polen Ende der 80er Jahre. Graue Hochhauskomplexe stehen sich nüchtern gegenüber und fügen sich zu einer trostlosen Wohnsiedlung. Hier wohnt der 19-jährige Tomek bei der Mutter seines einzigen Freundes, einem Soldaten, der seit geraumer Zeit im Ausland stationiert ist. Die Hauswirtin hat sich Tomeks angenommen. Besorgt um das Wohlergehen des etwas verzagten und schüchtern wirkenden jungen Mannes nimmt sie auf liebevolle Weise Anteil an seinem Leben.



... und Magda



Jeden Abend um kurz nach halb neun Uhr setzt sich Tomek an sein Fernrohr und richtet seinen Blick auf den Wohnblock gegenüber. Von seinem Zimmer aus beobachtet er heimlich die um einige Jahre ältere Magda, eine attraktive Frau, die um diese Zeit nach Hause kommt. Sein Freund Martin hatte ihm den Tipp gegeben. Magdas häufig wechselnde Männerbesuche haben die Frau schnell zum Opfer der visuellen Begierde der jungen Männer gemacht. Nicht einmal die Miss Polen-Wahl im Fernsehen hält Tomek davon ab, Magda mit dem Fernglas nachzuspüren. Er hat sich den Wecker gestellt, um ihre Rückkehr nicht zu verpassen.

Tomek tritt in Magdas Leben ein und ergreift mehr und mehr Besitz von ihr. Doch Tomek ist kein gewöhnlicher Voyeur, er hat sich ernsthaft in Magda verliebt.

Tagsüber arbeitet er bei der Post, doch um Magda häufiger nahe sein zu können, beginnt er schon früh morgens die Milch auszutragen. Er schickt ihr gefälschte Postanweisungen, die Magda immer wieder an seinen Schalter führen. Einmal läuft Tomek ihr nach und gesteht ihr auf offener Straße: „Ich beobachte Sie!“ Aufgebracht und angewidert lässt Magda ihn stehen.

Als er am nächsten Tag die Milch zu ihrer Wohnungstür bringt, stellt Magda ihn zur Rede. Was er von ihr wolle, fragt sie, doch Tomek weiß es nicht. Er liebe sie, sagt er und bringt schließlich den Mut auf, sie zu einem Eis einzuladen. In einem Café kommen sich Tomek und Magda näher. Nun beginnt auch Magda sich für den schüchternen jungen Mann zu interessieren. Tomek erzählt Magda von seinen heimlichen Beobachtungen.

Am Abend nimmt Magda Tomek mit zu sich nach Hause. Sie will ihn verführen, doch Tomek hat schon bei der Berührung von Magdas nacktem Bein einen Orgasmus. „Siehst du“, sagt Magda, „das ist die ganze Liebe“. Tief gekränkt rennt Tomek nach Hause und versucht sich das Leben zu nehmen.

Magda erfährt erst später von Tomeks Selbsttötungsversuch. Sie bereut, dass sie ihn gedemütigt hat. Mit einem Opernglas beobachtet Magda Tomeks Wohnung und schreibt Nachrichten auf große Papierbögen in der Hoffnung, dass Tomek diese vom Fenster aus sieht und sie anruft. Doch Tomek ist im Krankenhaus. Verzweifelt wartet Magda auf seine Rückkehr.

Schließlich kommt Tomek nach Hause. Magda will ihn besuchen, aber Tomek schläft. Seine Vermieterin verbietet Magda, ihn zu wecken. Zärtlich und vorsichtig berührt Magda Tomeks Wunde. Dann erblickt sie das Fernrohr und übernimmt Tomeks Perspektive – sie wählt den Blick auf die eigene Wohnung. Vor ihrem inneren Auge sieht sie eine Szene, die vorher im Film schon stattgefunden hat: Magda sitzt weinend und verzweifelt an ihrem Tisch. Doch diesmal tritt Tomek hinzu, berührt und tröstet sie.

EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE

Filmanalyse



Die ersten Bilder des Films zeigen Tomek in einem Bett liegend. Um das Handgelenk hat er einen Verband. Eine Frauenhand nähert sich und berührt zärtlich seinen verwundeten Arm. Dann erscheint eine weitere Hand, die sich schnell über die erste legt, fast als wolle sie Tomeks Wunde schützen. Mit diesen Bildern beginnt EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE. Das ist eigentlich nicht der Anfang, sondern bereits das Ende des Films. Die erste Kameraeinstellung steht emblematisch für die Dreieckskonstellation der Figuren. Es sind Magdas Hand und die der Vermieterin, die sich auf Tomeks Verband hin bewegen. Als eröffnende und den Film zugleich schließende Einheit stehen die ersten Bilder symbolisch für die Grundkonstellation der Figuren.



Figuren I – Liebe, Sexualität, Sehnsucht

Tomek: „Ich liebe Sie!“
Magda: „Du liebst mich. Und was willst du von mir?“
Tomek: „Das weiß ich nicht.“
Magda: „Willst du mich vielleicht küssen?“
Tomek: „Nein.“
Magda: „Und willst du mit mir ... willst du mit mir schlafen?“
Tomek: „Nein.“
Magda: „Möchtest du mit mir verreisen? Nach Masuren oder nach Budapest?“
Tomek: „Nein.“
Magda: „Was willst du von mir?“
Tomek: „Nichts.“
Magda: „Nichts?“
Tomek: „Nichts.“

Tomeks Liebe ist eine einseitige Liebe auf Distanz, die sich aus den Beobachtungen durchs Fernrohr nährt. Tomek kennt nur einen kleinen Ausschnitt aus Magdas Leben – den nach halb neun Uhr, wenn Magda nach Hause kommt – aber den kennt er ganz genau. Er kennt viele ihrer Bewegungen, scheint an ihrem Leben teilzunehmen, führt zeitgleich dieselben Handlungen aus und erahnt ihre Einsamkeit. Aber Tomeks Liebe ist unerfüllt und auch undefiniert: Tomek hat keine Vorstellung davon, wie er sein Gefühl leben könnte. Er bleibt auf der passiven Seite eines Rezipienten, eines Voyeurs.

Es gibt für Tomek allerdings ein treibendes Motiv, in dem sich seine Liebe ausdrückt: die Überwindung der Distanz. Dieses Motiv formuliert die Sehnsucht nach *gegenseitiger* Liebe, Nähe und Sexualität,

ohne sie genau zu benennen und zu erkennen. Alle Aktionen, die von Tomek ausgehen, zielen auf diese Überwindung. Und dass sich diese Sehnsucht nicht erfüllt, verursacht Schmerzen. Die seelischen Schmerzen, die Tomek vor allem dann spürt, wenn Magda verzweifelt ist oder mit anderen Männern schläft, versucht er auszuhalten.

Während Tomeks Liebe unerfüllt bleibt, ist Magda von der Liebe enttäuscht. Im Café formuliert sie es: „Es gibt keine Liebe“ und der ständige Wechsel ihrer Sexualpartner bestätigt dies. Magda kann ihren Sehnsüchten kein Ziel geben, vielmehr scheint es, als suche sie sich über ihren Liebesschmerz mit wechselnden Männerbekanntschaften hinwegzutrusten. Als Tomek ihr seine bedingungslose Liebe gesteht, gibt sie ihm zu verstehen, dass die Liebe für sie nicht mehr existiere.

Zugleich zeigt sie sich von Tomeks entwaffnender Offenheit sehr berührt. Aber sie begegnet seiner Offenheit mit Zynismus. Nachdem Tomek einen vorzeitigen Orgasmus hat, sagt sie zu ihm: „Siehst du, das ist alles. Die ganze Liebe.“ Dieser Zynismus ist eine Flucht, eine Verteidigung, denn mit Tomek ist Magda zum ersten Mal ein Mann begegnet, der sich wirklich in sie verliebt hat.

Tomeks Vermieterin schließt die Dreiecks-konstellation. Auch sie sucht die Nähe zu dem jungen Mann, der das Zimmer ihres Sohnes bezogen hat. Sie ist die Einzige, die ihrer Liebe eine Richtung geben kann: Die Zimmerwirtin stellt sich am Ende des Films zwischen Tomek und Magda, wohl auch um ihn vor seinen eigenen Gefühlen zu schützen. Sie lässt eine sanfte Berührung Tomeks durch Magda zu, signalisiert aber gleichzeitig ihre Besitz- und Beschützeransprüche: Nachdem Magda ihre Hand auf Tomeks Verband gelegt hat, legt die ältere Dame ihre Hand auf Magdas Hand.

Figuren II – Einsamkeit und der Mut, sie zu überwinden

Der Ort der anonymen Wohnsiedlung verweist auf die Vereinzelung der Menschen, die nahezu unbevölkerten Wege zwischen den Häusern unterstreichen den Aspekt der nicht stattfindenden Kommunikation. Die Figuren sind auf sich selbst und ihre Einsamkeit zurückgeworfen. Sie leben in einem System der Selbstbezüglichkeit, dem sie offenbar nicht enttrinnen können. Nur Tomek findet einen Ausweg. Sein Wille, die Einsamkeit zu durchbrechen, ist größer als die Furcht vor einer möglichen Enttäuschung. Seine Bemühungen, Magda zu begegnen, sind der Versuch, die eigene Scham zu überwinden. Auf offener Straße gesteht er ihr, dass er sie beobachtet. Die Öffentlichkeit wird zum Ort der Überwindung der Einsamkeit. Als er später von Magda vor ihrer Wohnungstür gefragt wird, was er wolle, muss er sich mit seinen Wünschen und Fantasien konfrontieren. Gemeinsam könnten sich Tomek und Magda aus der Einsamkeit befreien.



Sehen und Voyeurismus: Kino im Film

Der Film simuliert den Blick durchs Fernrohr, ohne die typische kreisrunde Blende zu benutzen. Die Kamera wird in einer Art geschwenkt und gezoomt, die den Bewegungen des Fernrohrs nahe kommen sollen. Durch die Verwendung eines Objektivs mit ungewöhnlich hoher Brennweite (500 mm Teleobjektiv) entsteht der visuelle Eindruck, durch ein Fernrohr zu sehen. Die Bilder verlieren an Tiefenwirkung und teilweise hat es den Anschein, als suche die Kamera/das Fernrohr nach dem richtigen Bildausschnitt oder spüre der hinter der barriereartigen Fassade verschwundenen Figur nach.

Tomeks Lust am Schauen ist mehr als nur die Lust an sexuellen Reizen, zumal er dem Geschlechtsverkehr Magdas mit einem ihrer Liebhaber nicht zusieht, sondern sich bewusst abwendet. Später gesteht er Magda, dass er sich früher, am Anfang seiner Beobachtungszeit, selbst befriedigt hat, wenn Magda mit einem anderen Mann geschlafen hat. Jetzt scheint die sexuelle Attraktion einem Interesse an der Person Magdas gewichen zu sein.

Es ist aber auch die Lust am Schauen, die Tomek immer wieder an sein Fernrohr treibt. Es ist die Lust an den Bildern, mit der er Magda – ohne es zu wollen – auch angreift. Wie Magda später im Café feststellt, ergreift Tomek Besitz von ihr. Ihr Abbild wird ein Teil seines Lebens, ohne dass sie etwas davon ahnt, geschweige denn, dass sie sich zur Wehr setzen könnte. Zwar kann Tomek Magda nicht beeinflussen, aber durch das Medium des Fernrohrs schafft sich Tomek eine Bilderwelt, die unabhängig von der Realität zu bestehen scheint. Es sind ‚seine eigenen ‚Bilder‘, die nur er besitzt, und gerade dieser ‚Besitz‘ an den Bildern ist es, der ihm eine gewisse Macht über Magda gibt.



„Einblicke“ in
dreifacher
Bedeutung

Tomeks Blick durch das Fernrohr ist gleichzeitig immer der Blick durch die Kamera, der wiederum der Blick der Zuschauer im Kino auf die Leinwand ist. Tomeks Blick und der Blick des Zuschauers stehen also in einem engen Verhältnis zueinander und sie weisen dieselben Parameter auf. EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE führt dem aufmerksamen Kinobesucher seine eigene Situation vor Augen, die viele Komponenten des Voyeurismus aufweist. Der Blick auf Intimes und Verbotenes ist gleichzeitig der intime und verbotene Blick.

EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE

Filmform



Nähe und Distanz

Die Distanz und damit auch die Einsamkeit zu überwinden, ist eines der zentralen Motive des Films. Das Fernrohr schafft nur die Illusion, die Kluft zwischen den Häusern zu überbrücken. Es schieben sich Barrieren in den Blick, die die Distanz noch betonen: die Hausfassade und die Begrenzungen der Fenster. Wie schwarze Felder wirken die dunklen Fensterrahmen, die jede Sicht verstellen und Tomek und Magda visuell voneinander trennen. Als Tomek Magda auf offener Straße beobachtet, stellt sich dem Blick der Kamera ein roter, nicht näher definierter Gegenstand in den Weg (möglicherweise ein Teil eines geparkten Autos) und bringt damit die Farbe Rot in die ansonsten eher monochrom angelegte Szene.

Die Kamera versucht, die Distanz zu überwinden, indem sie immer wieder näher an die Figuren heranzieht. Aus einer Nah-Einstellung fährt sie in eine Großaufnahme. Die Kamera scheint damit auch in die Figuren einzudringen. Sie sucht ihre Nähe, um ihr Innerstes zu zeigen. Auffällig in diesem Film ist die ungewöhnlich hohe Anzahl von Großaufnahmen und die damit einhergehende Konzentration auf das Gesicht, in dem sich die Gemütsregungen spiegeln. Durch die Großaufnahme entsteht ein intimes Verhältnis zwischen Zuschauer und Filmfigur.

Visuelle Motive

Die Begrenzung der Fenster, die Häuserfront, die sich zwischen Tomek und Magda schiebt, ist ein visuelles Motiv, das metaphorisch die Barrieren zwischen den Protagonisten aufzeigt.

Ein ähnliches Motiv sind die dunklen, sogar schwarzen Flächen, die in diesem Film ungewöhnlich häufig vorkommen. Neben der dunklen Häuserfront weisen auch die Bilder des beobachtenden Tomek diese schwarzen Flächen auf. Sie umrahmen seinen Körper und scheinen ihn sogar manchmal zu verschlucken, wenn er sich auf seinem Stuhl zurücklehnt und sich damit aus dem Licht bewegt. Diese Dunkelheit könnte als Bedrohung gelesen werden, als Metapher für Einsamkeit oder aber auch als eine ihn verbergende, also schützende Dunkelheit, in die er sich zurückziehen kann. Viele Kameraeinstellungen beginnen in Schwarz und erst nach einem Schwenk (auf Magdas Fenster zum Beispiel) wird das Bild gefüllt. In diesen Augenblicken wirkt die schwarze Leinwand wie eine Zäsur, eine Fermate: Der Film hält für einen Moment inne und beginnt dann von neuem.

EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE weist eine geschlossene Farbdramaturgie auf. Auffällig ist neben dem bildbeherrschenden Schwarz auch das Rot, das pointierter und weniger bildfüllend eingesetzt wird. Meistens taucht das Rot in Zusammenhang mit Attributen der Beobachtungssituation auf: Das Tuch über Tomeks Fernrohr, Magdas Bettdecke und ihr Telefon sind rot. Als Tomek Magda seine Liebe gesteht, stehen beide vor einer lichtdurchlässigen, roten Wand, die sie in ein eigenartiges Licht taucht. Das rote Licht ist so dominant, dass die Protagonisten nur noch als Silhouetten abgebildet werden. Die Regieentscheidung wendet sich gegen die Konvention und verweigert bei Tomeks Liebesgeständnis dem Zuschauer den Einblick in sein Gesicht. Hier verweist die dominante Farbe auf die emotionale aufgeladene Figuren. Die Szene ist leise und zurückgenommen, aber gleichzeitig intensiv und metaphorisch aufgeladen.

Sequenzprotokoll

Nr.	Zeit	Inhalt
01	00:00:00	Intro
02	00:01:25	Tomek stiehlt ein Fernrohr.
03	00:03:25	Tomek ersetzt das alte Fernglas durch das neue Fernrohr.
04	00:04:20	Magda kommt zur Post, um eine Überweisung einzulösen.
05	00:06:05	Die Vermieterin will Tomek überreden, die Wahl der Miss Polen im Fernsehen zu sehen.
06	00:07:00	Tomeks Wecker klingelt: Er setzt sich an sein Fernrohr und beobachtet Magda, ruft sie an, ohne etwas zu sagen. Als Magdas Liebhaber erscheint, bricht Tomek die Beobachtung ab.
07	00:13:30	Tomek erfährt im Lebensmittelgeschäft, dass sich Magda beschwert, keine Milch bekommen zu haben.
08	00:13:55	Tomeks Vermieterin macht sich Sorgen um ihn.
09	00:15:00	Tomek beobachtet Magda und einen anderen Mann. Als sie beginnen sich zu lieben, bestellt Tomek den Notdienst der Gasgesellschaft in ihre Wohnung.
10	00:20:00	Tomek nimmt eine Arbeit als Milchmann an.
11	00:20:40	Tomek fährt Milch aus. Er kommt auch zu Magdas Wohnung.
12	00:22:15	Mitten in der Nacht beobachtet Tomek einen Streit zwischen Magda und einem ihrer Liebhaber. Er sieht, wie sie weint.
13	00:27:35	Beim Milchausfahren steckt Tomek eine neue gefälschte Benachrichtigung in Magdas Briefkasten.
14	00:28:25	Magda kommt zur Post.
15	00:30:40	Tomek läuft Magda hinterher und gesteht ihr, sie zu beobachten. Magda ist angewidert und schickt ihn weg.
16	00:33:00	Als Tomek am Abend erneut Magda beobachtet, gibt sie ihm Zeichen. Er ruft sie an, sie sprechen kurz miteinander. Als Magdas Liebhaber erscheint und erfährt, dass man sie beobachtet, läuft er auf den Hof, um Tomek zu rufen. Der stellt sich der Konfrontation und erhält von dem Liebhaber einen Faustschlag auf die Nase.
17	00:39:55	Tomek bringt Magda die Milch. Sie stellt ihn zur Rede. Er liebe sie, sagt er und lädt sie zu einem Eis ein.
18	00:44:20	Im Café fragt Magda Tomek über sein Leben aus.
19	00:50:00	Magda und Tomek auf dem Nachhauseweg.
20	00:51:00	Tomek und Magda in ihrer Wohnung. Als er ihren nackten Oberschenkel streichelt, bekommt er einen frühzeitigen Orgasmus.
21	00:57:45	Tomek läuft nach Hause.
22	00:58:00	Magda will Kontakt zu Tomek. Währenddessen (Parallelmontage) schneidet sich Tomek die Pulsadern auf.
23	01:03:26	Magda erfährt von der Vermieterin, dass Tomek im Krankenhaus ist.
24	01:08:00	Magda wartet und beobachtet Tomeks Vermieterin, die jetzt die Milch ausfährt.
25	01:09:23	Magda sucht in der Poststelle nach Tomek.
26	01:09:55	Magda erfährt vom Briefträger, dass Tomek sich die Pulsadern aufgeschnitten hat.
27	01:11:25	Mitten in der Nacht wird Magda vom Telefon geweckt.
28	01:13:30	Tomek kommt zurück.
29	01:14:00	Tomeks Vermieterin trägt wieder die Milch aus. Magda fragt sie, ob Tomek zurück sei, doch sie verneint.
30	01:14:15	Magda wartet. Schließlich sieht sie durch ihr Opernglas Tomek hinter seinem Fenster.
31	01:16:00	Magda besucht Tomek, der in seinem Bett schläft. Sie berührt seine Wunde und blickt durch das Fernrohr.

EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE

Szenenanalyse

Hinweis:

Die Nummerierung der einzelnen Kameraeinstellungen folgt exakt dem Schnitt des Filmes. Da für diese Analyse einige, vor allem sich wiederholende Einstellungen ausgelassen wurden, springen die Nummern z. B. von 4 auf 10.

01



Die folgende Analyse ist beispielhaft zu verstehen. Das Augenmerk wird auf die visuelle Gestaltung der Szene gelegt. Die notierten Aspekte sind stichpunktartig. Es handelt sich um eine Szene aus Sequenz Nr. 16 (ab ca. Minute 33).

Tomek lernt. Der Wecker klingelt. Er setzt sich an seinen Schreibtisch.

Der Umschnitt erfolgt direkt aus der Straßenszene, in der Tomek Magda beichtet, dass er sie beobachtet. Von der hellen Tagesszene zur dunklen Nachtszene gibt es einen starken Bruch. Kameramann Witold Adamek hat nur wenige Lichtinseln gesetzt. Große Flächen von Schwarz beherrschen trotz des häuslichen Flairs das Bild und können Tomeks Isolation gegenüber der 'Außenwelt' unterstreichen.

02



Der Blick auf das gegenüberliegende Haus zeigt: Magda ist in ihre Wohnung gekommen. Nur Magdas Fenster sind erleuchtet: Auch sie ist einsam. Sie ist die Einzige, die noch wach zu sein scheint im ganzen Haus. Die Fenster wirken wie Leuchtfeuer, die Tomek den Weg weisen, aber auch die falschen Feuer einer mythischen Sirene sein könnten. Auch in diesem Bild erscheint die Farbe Rot durch den ins Bild gerückten Vorhang.

03



Tomek beginnt die Beobachtung.

Die Kamera zeigt Tomek in einer Großaufnahme. Die Zuschauer sind nahe an seinem Gesicht, um jede auch noch so kleine Reaktion ablesen zu können. Gleichzeitig schließt die Großaufnahme hier Tomeks Umfeld, sein Zimmer, fast vollständig aus. Das spärlich gesetzte Licht führt zu einem außergewöhnlich dunklen Bild mit vielen schwarzen Flächen, die schon fast bedrohlich wirken.

04



Magda versucht, Tomek auszumachen.

Kieslowski hat Tomeks Blick mehrere Barrieren in den Weg gestellt. Im Gegensatz zum Blick der Kamera auf Tomek ist Magda in einer Halbtotalen gefilmt und zeigt ihre Wohnung. Im Gegensatz zu Tomeks Aufnahme ist diese wesentlich lebhafter und charakterisiert damit auch die Figuren. Als Magda versucht, Tomek im gegenüberliegenden Haus zu entdecken, kehrt sich zum ersten Mal die bisher einseitige Kommunikationssituation um, Magda geht in die Offensive und wendet ihren Blick auf Tomek, der jetzt zum angeblickten Objekt wird.

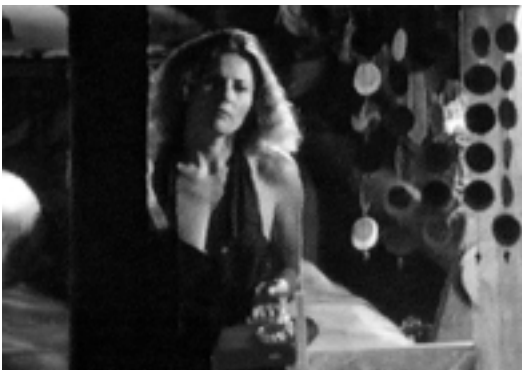
10



Tomek weicht kurz zurück, weil er Angst hat, Magda könne ihn entdecken.

Jetzt ist die Kamera noch näher an Tomek heran gerückt. Ein Lichtstreifen, der aus dem Fernrohr zu kommen scheint, betont Tomeks Augen und unterstreicht damit auch eines der Themen des Films, das Sehen. Dass das Auge geschlossen ist, kann eine Hingabe an innere Bilder assoziieren.

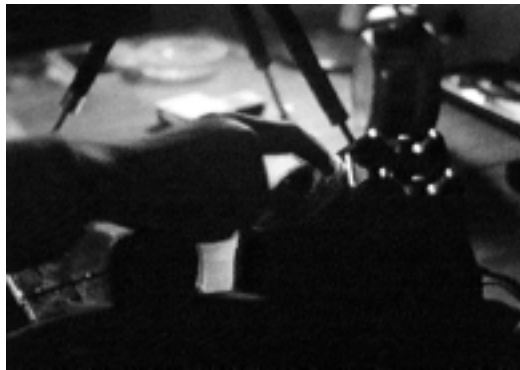
12



Magda hebt den Hörer von ihrem Telefon, um Tomek zu signalisieren, dass sie auf seinen Anruf wartet.

Auch hier schieben sich die Barrieren vor Tomeks Blick. Wie schon in den anderen Kameraeinstellungen, die Magda zeigten, wird durch die geschwenkte Kamera Tomeks Blick durch das Fernrohr simuliert. Auch die Tatsache, dass Kieslowski während eines kontinuierlichen Blicks auf Magda nicht schneidet, betont die Simulation des Blicks durch das Fernrohr. Die Fensterstrebe teilt das Bild.

14



Tomek ruft Magda an.

Neben den vielen Aufnahmen, die ausschließlich die Figuren des Films zeigen, ist diese Kameraeinstellung eine Ausnahme. Die Kamera etabliert das Kommunikationsinstrument, mit dem die räumliche Distanz überwunden werden kann.

15



Zum ersten Mal sprechen Tomek und Magda am Telefon miteinander.

Magda: Hallo? – Ich zähle bis drei. Eins, zwei ...

Tomek: Hallo.

Magda: Beobachtest du mich gerade?

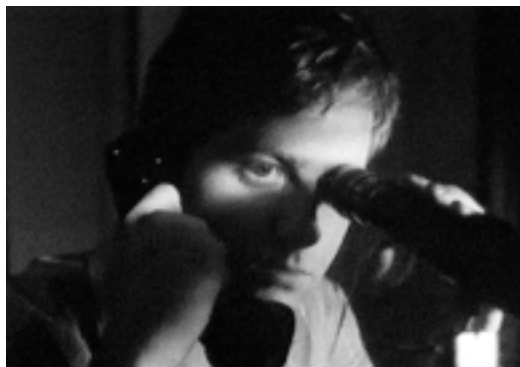
Tomek: Ja.

Magda: Ich habe das Bett für dich verrückt. Siehst du?

Tomek: Ja.

Magda: Also dann ... wünsche ich dir viel Vergnügen.

16



Magda bleibt offensiv, obwohl ihre Stimme sanft und fast säuselnd klingt. Sie ist sich ihrer sexuellen Macht bewusst, und deshalb mischt sich eine Prise Spott in ihre Worte. In diesem kurzen Dialog führt Kieslowski erneut seine Themen aus: Voyeurismus (beobachten, sehen, Vergnügen am Verfolgen sexueller Handlungen), Sexualität (Bett), aber auch Exhibitionismus. Tomeks kurze Antworten verweisen auf seine Unsicherheit, Magdas Drohung, aufzulegen, auf ihre Überlegenheit. Die räumliche Situation hatte vorher immer nur *eine* ‚Kommunikationsrichtung‘ zugelassen: Tomeks Blick. Auch wenn angenommen

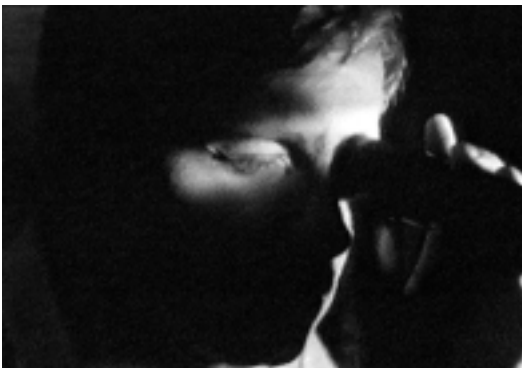
werden kann, dass Magda Tomek nicht sieht, ist ihr Blick in dieser Szene durch das Fenster auf ihn gerichtet, so dass das Gespräch den Anschein einer 'normalen' Unterhaltung macht. Mehrfach schneidet Kieslowski von einer Figur auf die andere. Wie in einem klassischen Schuss/Gegenschuss-Verfahren während eines Gesprächs wird immer erst Magda, dann Tomek gezeigt. Auffällig ist, dass zwar Tomek, nicht aber Magda in Großaufnahme gezeigt wird. Ein 'normales' Schuss/Gegenschuss-Konzept würde die beiden beteiligten Figuren in ähnlichen Einstellungsgrößen abbilden. Kieslowski betont hier sowohl die räumliche als auch die seelische Distanz und arbeitet trotz des Gesprächs zwischen den Figuren das Motiv des Beobachtens heraus.

23



Magda scheint die Türklingel zu hören.
Wieder schieben sich die Barrieren zwischen Tomek und Magda. Die Beobachtungssituation (vor allem in den früheren Szenen, in denen Magda noch nicht wusste, dass sie beobachtet wird) zeigt übrigens eine deutliche Parallele zur Situation im Kino. Die Zuschauer befinden sich in einer passiven, blickenden Haltung, in einer 'sicheren' Lage. In Tomeks Kino sind die Begrenzungen der Fenster ähnlich den Begrenzungen, denen das Filmbild im Kino durch die Ausmaße der Leinwand unterworfen ist.

24



Tomek sieht, wie Magda ihren Liebhaber in die Wohnung zieht.
Während Tomek das Paar beobachtet, berühren seine Finger zärtlich das Fernrohr und drücken seine Sehnsucht nach menschlicher Berührung aus.

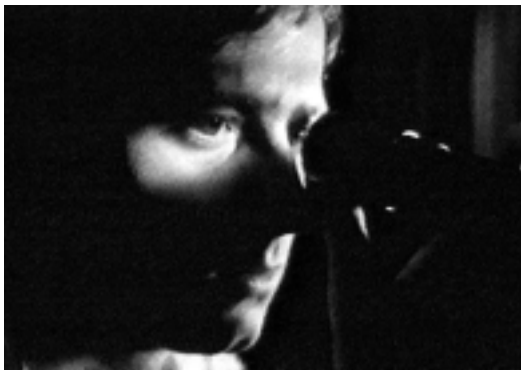
25



Magda hält Blickkontakt zu Tomek.

Was früher der Zufall war, wird nun für Tomek in Szene gesetzt: Magda produziert sich und ihren Liebhaber in einer Form des Exhibitionismus. Dass hier (wie auch früher) Tomek (und der Zuschauer) nicht alles sehen kann, was in Magdas Wohnung passiert, scheint einen wichtigen Teil des Voyeurismus auszumachen, der die Lücken der Beobachtung durch Fantasie schließen muss. Kieslowski treibt das Spiel Sehen/Nichtsehen hier auf die Spitze, als Magdas Liebhaber das Licht löschen will, Magda es aber wieder einschaltet.

28



Tomek beobachtet das Geschehen.

32



Magda ist sichtlich begeistert.

Das Lächeln zwischen Tomek und Magda betont für einen kurzen Augenblick die Gemeinschaft der Wissenden, ihre Komplizenschaft: Durch Lichtsetzung und Bildausschnitt ist die Komposition der Einstellung in Farben und Struktur der von Tomek ähnlicher als es Einstellung 04 gewesen ist: Die Unruhe ist einfacheren Formen gewichen, das Rot einem Schwarz und den Fleischfarben von Magdas nacktem Arm ...

Fragen

Allgemein

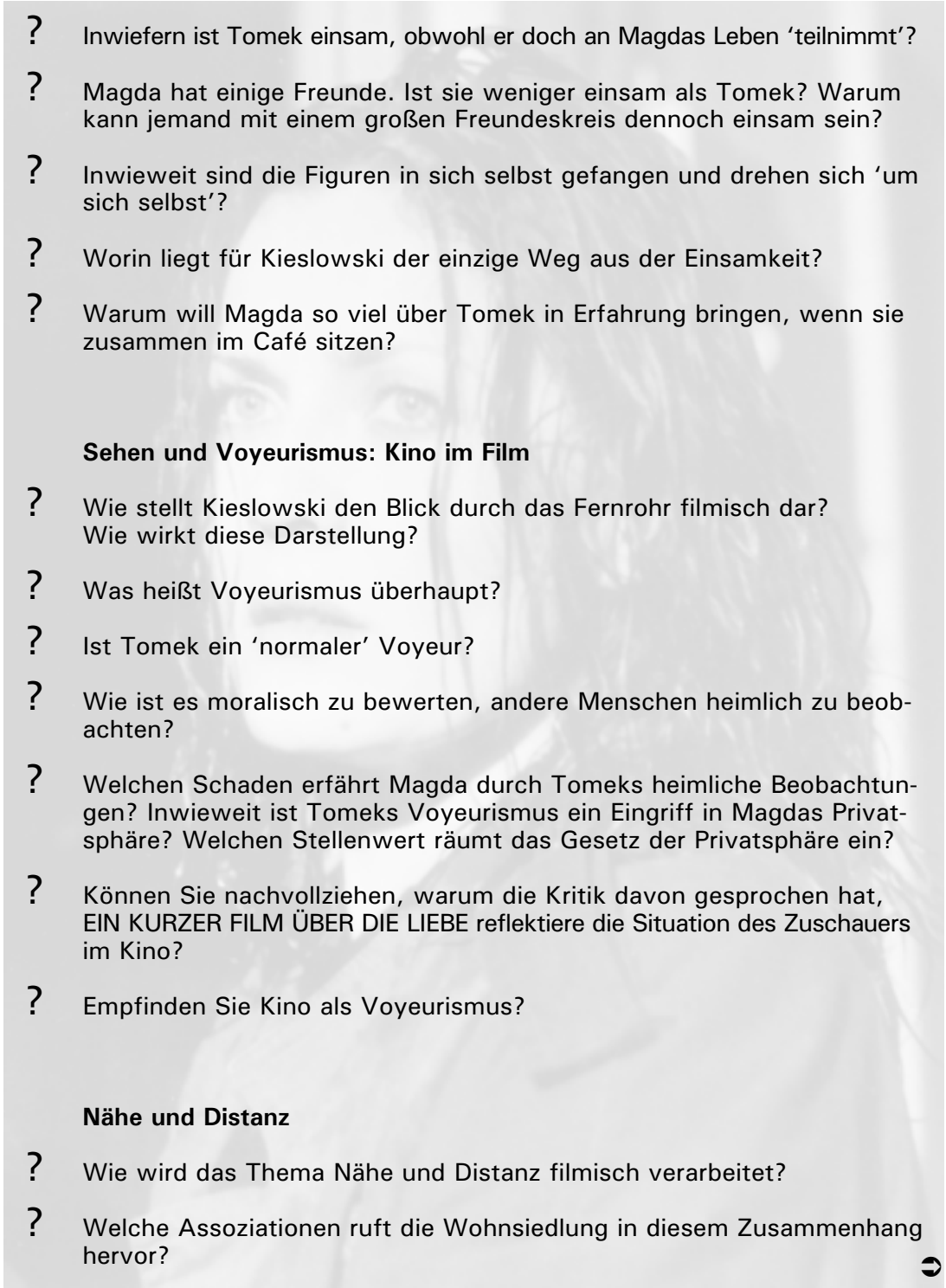
- ? Welches sind die Themen des Films? Worum geht es?
- ? Charakterisieren Sie die drei Hauptfiguren?
- ? Welche Rolle spielen die anderen Figuren?
- ? Halten Sie den Film für aktuell?
- ? Worin besteht der Unterschied zu anderen Filmen mit dem Thema Liebe?

Figuren I – Liebe, Sexualität, Sehnsucht

- ? Welche Vorstellungen haben die drei Hauptfiguren von der Liebe? Beschreiben Sie diese.
- ? Ist das, was Tomek fühlt, Liebe, obwohl er Magda nicht wirklich kennt?
- ? Warum vereitelt Tomek eines von Magdas Liebesabenteuern, indem er die Gasgesellschaft anruft?
- ? Welche Rolle nimmt Tomeks Hauswirtin im Film ein?
- ? In welcher Beziehung steht Tomek zu seiner Vermieterin?
- ? Welche emotionale Beziehung baut Magda zu Tomek auf?
- ? Was könnten Gründe für Magda sein, Tomek sexuell zu demütigen?
- ? Wie schätzen Sie die Situation zwischen Tomek und Magda am Ende des Films ein?
- ? Wie könnte die Geschichte weitergehen?

Figuren II – Einsamkeit und der Mut, sie zu überwinden

- ? Wie stellt Kieslowski die Anonymität in der Wohnsiedlung dar?
- ? Welche Bedeutung hat die moderne Wohnsiedlung für das seelische Befinden der Figuren?
- ? Was könnten Gründe dafür sein, dass Tomek keine Freunde hat?

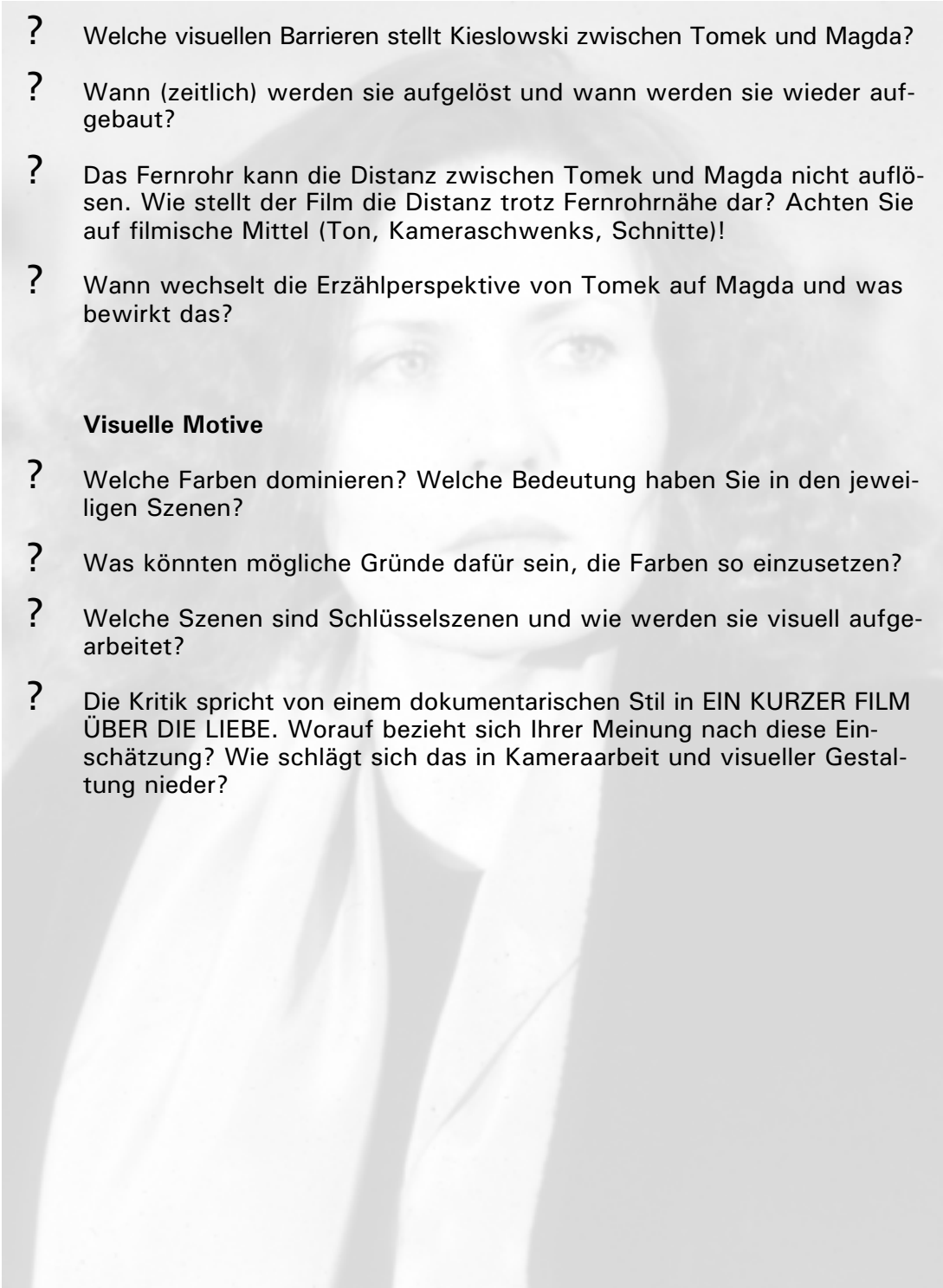
- 
- ? Inwiefern ist Tomek einsam, obwohl er doch an Magdas Leben 'teilnimmt'?
 - ? Magda hat einige Freunde. Ist sie weniger einsam als Tomek? Warum kann jemand mit einem großen Freundeskreis dennoch einsam sein?
 - ? Inwieweit sind die Figuren in sich selbst gefangen und drehen sich 'um sich selbst'?
 - ? Worin liegt für Kieslowski der einzige Weg aus der Einsamkeit?
 - ? Warum will Magda so viel über Tomek in Erfahrung bringen, wenn sie zusammen im Café sitzen?

Sehen und Voyeurismus: Kino im Film

- ? Wie stellt Kieslowski den Blick durch das Fernrohr filmisch dar? Wie wirkt diese Darstellung?
- ? Was heißt Voyeurismus überhaupt?
- ? Ist Tomek ein 'normaler' Voyeur?
- ? Wie ist es moralisch zu bewerten, andere Menschen heimlich zu beobachten?
- ? Welchen Schaden erfährt Magda durch Tomeks heimliche Beobachtungen? Inwieweit ist Tomeks Voyeurismus ein Eingriff in Magdas Privatsphäre? Welchen Stellenwert räumt das Gesetz der Privatsphäre ein?
- ? Können Sie nachvollziehen, warum die Kritik davon gesprochen hat, EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE reflektiere die Situation des Zuschauers im Kino?
- ? Empfinden Sie Kino als Voyeurismus?

Nähe und Distanz

- ? Wie wird das Thema Nähe und Distanz filmisch verarbeitet?
- ? Welche Assoziationen ruft die Wohnsiedlung in diesem Zusammenhang hervor?

- 
- ? Welche visuellen Barrieren stellt Kieslowski zwischen Tomek und Magda?
 - ? Wann (zeitlich) werden sie aufgelöst und wann werden sie wieder aufgebaut?
 - ? Das Fernrohr kann die Distanz zwischen Tomek und Magda nicht auflösen. Wie stellt der Film die Distanz trotz Fernrohrnähe dar? Achten Sie auf filmische Mittel (Ton, Kameranähe, Schwenks, Schnitte)!
 - ? Wann wechselt die Erzählperspektive von Tomek auf Magda und was bewirkt das?

Visuelle Motive

- ? Welche Farben dominieren? Welche Bedeutung haben Sie in den jeweiligen Szenen?
- ? Was könnten mögliche Gründe dafür sein, die Farben so einzusetzen?
- ? Welche Szenen sind Schlüsselszenen und wie werden sie visuell aufgearbeitet?
- ? Die Kritik spricht von einem dokumentarischen Stil in EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE. Worauf bezieht sich Ihrer Meinung nach diese Einschätzung? Wie schlägt sich das in Kameraarbeit und visueller Gestaltung nieder?



EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE

Materialien

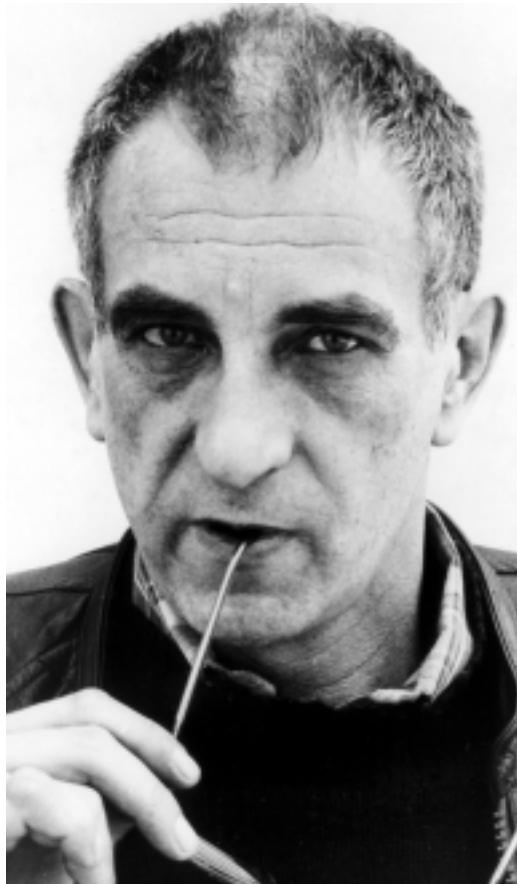
Krzysztof Kieslowski – Biografie



Krzysztof Kieslowski wurde 1941 in Warschau geboren. Nach einer Ausbildung zum Theaterausstatter besuchte er die renommierte Filmhochschule in Łódź, die er 1969 absolvierte. Kieslowski hat sie immer als eine Insel der geistigen Freiheit innerhalb des Kommunismus bezeichnet. Bis 1979 drehte er fast nur Dokumentarfilme, in denen er sich mit dem Alltag in Polen auseinandersetzte. Erst in den frühen 80er Jahren errang er auch im Bereich des Erzählfilms seinen Durchbruch. 1988 drehte Kieslowski eine zehnteilige Fernsehreihe über die Zehn Gebote. Damit wandte er sich zunehmend dem Innenleben seiner Figuren zu. Für seinen DEKALOG-Zyklus erntete er Lob für die formale Gestaltung und die reflektierte Auseinandersetzung mit den ethisch-philosophischen Grundlagen der Gesellschaft. 1991 entstand Kieslowskis erste französisch-polnische Koproduktion. In der DREI FARBEN-Trilogie verarbeitet er die Ideale der französischen Revolution und schließt damit sein Werk ab.

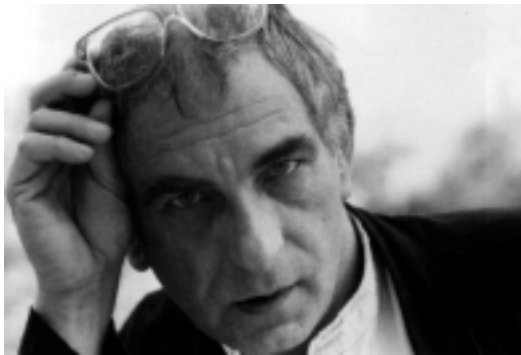
In Polen waren Kieslowskis Filme immer der Zensur unterworfen. In allen Schaffensphasen sah er sich mit Kritik, Unverständnis und offenen Anfeindungen konfrontiert. Gleichzeitig erhielt er Anerkennung vor allem von ausländischen Filmkritikern und Publikum. Kieslowskis nüchterner und trockener Stil wurde von den Rezipienten als „politisch engagiert“ beurteilt, obwohl er sich immer gegen eine Politisierung seiner Filme gewehrt hat.

EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE brachte Kieslowski internationale Anerkennung und konnte auch in Polen die länger andauernde Zeit der mäßigen bis sogar schlechten Rezeption seiner Werke beenden. Der



Film wurde als Meisterwerk subtiler Regieführung und psychologischer Figurenzeichnung gefeiert.

Nach den Dreharbeiten zu seinem letzten Film DREI FARBEN: ROT gab Kieslowski 1994 bekannt, keine Filme mehr drehen zu wollen. Er hatte innerhalb von 25 Jahren mehr als 50 Dokumentar- und Spielfilme realisiert, eine Vielzahl von Preisen gewonnen und sich in verschiedenen Gremien und Jurys engagiert. 1996 erlag er einer Herzattacke.



Der Filmemacher ...

... und sein Werk



EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE

Literaturhinweise

Zum Film:

Monika Erbstein: Untersuchungen zur Filmsprache im Werk von Krzysztof Kieslowski. Coppi-Verlag, 1997

Annette Insdorf: Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski. Talk Miramax Books 2002

Monika Maurer: Krzysztof Kieslowski. Pocket Essentials 2000

Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz: Dekalog. Zehn Geschichten. Kunstmann, München 1994

Danusia Stok (Hg.): Kieslowski on Kieslowski. Faber & Faber 1995

Margarete Wach: Krzysztof Kieslowski. Kino der moralischen Unruhe. Katholisches Institut für Medieninformation GmbH, Köln 2000

Slavoj Zizek: Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die 'Nahtstelle'. Berlin 2001

Zu Polen:

Ursula A.J. Becher, Wlodimierz Borodziej, Robert Maier (Hg.): Deutschland und Polen im zwanzigsten Jahrhundert. Analysen – Quellen – didaktische Hinweise. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, 2001

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Die Osterweiterung der EU. Wochenzeitung „Das Parlament“, Ausgabe 1-2/01

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Euroregionen Ost. Wochenzeitung „Das Parlament“, Ausgabe 34-35/01

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Polen. Informationen zur politischen Bildung, Heft 273, 2001

Internet:

www.eu-kommission.de/pdf/erweiterung/Bibliographie.pdf

<http://europa.eu.int/comm/enlargement/poland/index.htm>

www.eu-kommission.de/html/themen/index.asp?id=55&sm=2



Was ist ein Kino-Seminar?



Ein Kino-Seminar kann Möglichkeiten eröffnen, Filme zu verstehen. Es liefert außerdem die Chance zu fächerübergreifendem Unterricht für Schüler schon ab der Grundschule ebenso wie für Gespräche und Auseinandersetzungen im außerschulischen Bereich. Das Medium Film und die Fächer Deutsch, Gemeinschafts- und Sachkunde, Ethik und Religion können je nach Thema und Film kombiniert und verknüpft werden.

Umfassende Information und die Einbeziehung der jungen Leute durch Diskussionen machen das Kino zu einem lebendigen Lernort. Die begleitenden Film-Hefte sind Grundlage für die Vor- und Nachbereitung.

Filme spiegeln die Gesellschaft und die Zeit wider, in der sie entstanden sind. Basis und Ausgangspunkt für ein Kino-Seminar sind aktuelle oder themenbezogene Filme, z. B. zu den Themen: Natur, Gewalt, Drogen oder Rechtsextremismus.

Das Kino eignet sich als positiv besetzter Ort besonders zur medienpädagogischen Arbeit. Diese Arbeit hat innerhalb eines Kino-Seminars zwei Schwerpunkte.

1. Filmsprache

Es besteht ein großer Nachholbedarf für junge Menschen im Bereich des Mediums Film. Filme sind schon für Kinder ein faszinierendes Mittel zur Unterhaltung und Lernorganisation.

Es besteht aber ein enormes Defizit hinsichtlich des Wissens, mit dem man Filme beurteilen kann.

Was unterscheidet einen guten von einem schlechten Film?

Welche formale Sprache verwendet der Film?

Wie ist die Bildqualität zu beurteilen?

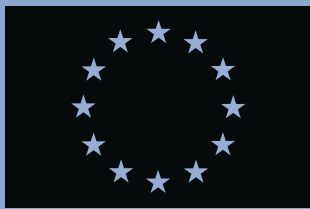
Welche Inhalte werden über die Bildersprache transportiert?

2. Film als Fenster zur Welt

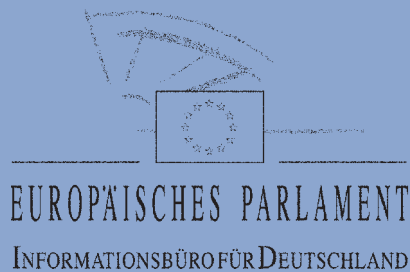
Über Filme werden viele Inhalte vermittelt: Soziale Probleme einer multikulturellen Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungs- und Verhaltensmuster, Geschlechterrollen, der Stellenwert von Familie und Peergroup, Identitätsmuster, Liebe, Glück und Unglück, Lebensziele, Traumklischees usw.

Die in einem Kino-Seminar offerierte Diskussion bietet Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, gesellschaftliche Problem-bereiche und die im Film angebotenen Lösungsmöglichkeiten zu erkennen und zu hinterfragen. Sie können sich also bewusst zu den Inhalten, die die Filme vermitteln, in Beziehung setzen und ihren kritischen Verstand in Bezug auf Filmsprache und Filminhalt schärfen.

Das ist eine wichtige Lernchance, wenn man bedenkt, dass Filme immer stärker unsere soziale Realität beeinflussen und unsere Lebenswelt prägen.



Europäische Kommission
Vertretung in Deutschland



INS KINO ZUM NACHBARN

Geschichten aus unserem Nachbarland. Geschichten aus dem Alltag, von Träumen und von der Liebe, Geschichten vom Leben. Geschichten aus der Geschichte und Geschichten für die Zukunft. Nachbarschaftliche Bilderwelten.

Europa wächst zusammen – Kulturen finden zueinander. Ein langwieriger Prozess, der sich nicht allein auf administrativem Wege vollenden lassen wird. Die Erweiterung der Europäischen Union soll verstärkt in das Bewusstsein der Bürgerinnen und Bürger dringen, vor allem auch in das von jungen Menschen. Dieser Aufgabe werden sich die Vertretung der Europäischen Kommission in Deutschland und des Europäischen Parlaments sowie die Bundeszentrale für politische Bildung gemeinsam in den kommenden Monaten mit diversen Aktionen und Initiativen widmen. Einer der wichtigsten Ansatzpunkte ist dabei die Begegnung mit der Kultur der Beitrittsländer.

POLNISCHE BILDER WELTEN

Ein kurzer Film über die Liebe Polen 1988, FSK: ab 12 J., IKF-Empf.: ab 14 J.

Der 19-jährige Postangestellte Tomek träumt von der Liebe. Mit einem Fernrohr beobachtet Tomek die attraktive Frau Magda jeden Abend in ihrer Wohnung. Als Magda von den heimlichen Observationen erfährt, reagiert sie erbost und ist gleichzeitig sehr berührt von den Liebesbemühungen des jungen Postangestellten.

Korczak Polen/Deutschland/Frankreich/Großbritannien 1990, FSK: ab 12 J., IKF-Empf.: ab 14 J.

Der Film spielt 1942, drei Jahre nach der deutschen Invasion in Polen und beschreibt das letzte tragische Kapitel des Lebens des Arztes Korczak in einem jüdischen Waisenhaus und später im Warschauer Ghetto.

Im Gully Polen 1996, FSK: ab 6 J., BfJ-Empf.: ab 10 J.

Der zehnjährige Sebastian wird Zeuge, wie eine Französin vor einem Hotel einen 500 Franc-Schein verliert, der unbemerkt in einem Gully verschwindet. Auch der Rentner Eugeniusz ist Zeuge dieses Vorfalls und möchte ebenfalls in den Besitz des Geldes gelangen. Sebastian und Eugeniusz fangen an, sich um den Fund zu streiten. Langsam und voller Misstrauen kommen sich die beiden näher und beginnen sich mehr und mehr für einander zu interessieren.

Montag Polen 1998, IKF-Empf.: ab 16 J.

Maniek hat früher in einem Großhandelsunternehmen gearbeitet, seine Stelle aber verloren, weil die Firma Pleite machte. Sein ehemaliger Chef kann ihn nicht mehr bezahlen, und gibt ihm statt dessen ein Notizbuch mit Namen von Leuten, die ihm Geld schulden. Zusammen mit einem Freund aus Armeezeiten versucht er, sein Geld bei den Schuldnern einzutreiben. Der Film erzählt die Geschichte von jungen Menschen, die aus Verzweiflung zu brutalen Geldeintreibern werden.

BALTISCHE BILDER WELTEN

Kurische Nehrung Deutschland 2001, DOKU, IKF-Empf.: ab 14 J.

Zwischen Ostsee und Kurischen Haff liegt die Kurische Nehrung, eine 98 km lange, nur wenige hundert Meter breite Landzunge an der russisch-litauischen Küste. Der Film zeigt die ungewöhnliche Landschaft und ihre Bewohner.

Der Schuh Deutschland/Lettland/Frankreich 1998, IKF-Empf.: ab 14 J.

In Lettland der fünfziger Jahre unter stalinistischer Herrschaft säubert ein sowjetischer Traktor einen Strand, der als Grenzgebiet verbotenes Terrain ist. Eines Tages entdeckt man im Sand einen Fußabdruck und dann einen Damenschuh. Jemand aus dem nahegelegenen Dorf muss die verbotene Zone betreten haben! Das Dorf wird durchkämmt und alle weiblichen Bewohner müssen den Schuh ausprobieren.

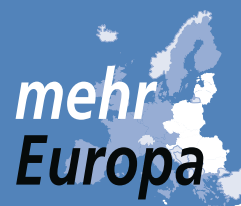
Drei Tage Litauen 1991, IKF-Empf.: ab 16 J.

Zwei Freunde treffen zufälligerweise in einer öden Stadt auf zwei russische Mädchen. Gemeinsam versuchen sie unterzukommen, in einem Hotel, in einem halbzerstörten Mietshaus. Die jungen Menschen lassen sich treiben. Drei Tage: Die Kamera beobachtet die Situation und dokumentiert einen Zustand. Der junge Regisseur wurde von der Kritik mit Tarkowski verglichen.

www.ins-kino-zum-nachbarn.de

INS KINO ZUM NACHBARN ist Teil der Gemeinschaftsaktion
»Mehr Europa – Wir sind dabei« von Bundeszentrale für
politische Bildung, Europäischer Kommission und Europäischem
Parlament.

Idee und Durchführung: Institut für Kino und Filmkultur (IKF), Köln.



Wir sind dabei!

Bundeszentrale für politische Bildung
Europäische Kommission
Europäisches Parlament