

Katja Freise, Göttingen

Das Identitätskonzept in Krzysztof Kieślowskis *Podwójne Życie Weroniki* (1991).

Vor fast zwanzig Jahren drehte Krzysztof Kieślowski seinen Film *Podwójne Życie Weroniki* (*Le double vie de Véronique*¹ / *Die zwei Leben der Veronika*, 1991). Bis heute erscheint er rätselhaft. Als „mystischer Thriller“ bezeichnet ihn das Deutsche Filminstitut 2006 in einer Programmbeilage. In der bisher einzigen deutschsprachigen Monographie zum Gesamtschaffen Kieślowskis stellt M. Wach mit Blick auf dem Film fest: „Kieślowski multipliziert irreführende Hinweise und suggeriert dadurch, dass hinter jedem Schein etwas anderes stecken könnte.“² Um zu verstehen, wie dieser Eindruck zustande kommt, möchte ich zunächst den Inhalt skizzieren.

1. Komposition: Eine Doppelgängergeschichte

Der Film besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil beschreibt das Leben von Weronika. Die begnadete Sängerin gewinnt, auch ohne je Gesang studiert zu haben, einen Wettbewerb und singt im E-Moll-Konzert des fiktiven Komponisten van den Budenmayer das Sopransolo. Während der Aufführung erleidet sie jedoch eine Herzattacke und stirbt. Der zweite Teil setzt nach dem Tod Weronikas ein; er beschreibt das Leben von Véronique, die genauso aussieht wie Weronika und von derselben Schauspielerin gemimt wird. Veronique lebt in Frankreich, bricht ihre Gesangsausbildung ab, arbeitet als Musiklehrerin in einer Schule, verliebt sich in den Puppenspieler Alexandre und findet mit Hilfe zahlreicher von ihm gelegter Zeichen schließlich zu ihm.

Beide Geschichten werden nacheinander erzählt und bilden eine Variante des Doppelgängermotivs. Wie bei allen Doppelgängergeschichten ist also vor allem zu klären, in welcher Beziehung die beiden Frauen zueinander stehen. Das Problem hierbei ist, dass die Geschichten zwar nacheinander erzählt werden, aber beide Teile ineinander verschränkt sind. Die eigentliche Geschichte von Véroniques beginnt mit einer Vorgeschichte: Sie reist in die andere Welt, d.h. nach Polen und fotografiert dort Weronika, ohne sie bewusst wahrzunehmen.

¹ Der französische Filmtitel ist ebenso wie der polnische Titel der Originaltitel, da der Film einer polnisch-französischen Co-Produktion entstammt. Der in Polen spielende Handlungsteil ist auf polnisch, der in Frankreich spielende auf französisch.

² M. Wach (2000): *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe*, S. 307.



Véronique (links) fotografiert Weronika (rechts).

Die Geschichte von Weronika hat dagegen noch eine Nachgeschichte: Das Foto, das Véronique von Weronika macht, fällt Alexandre in die Hände, als sie ihre Handtasche ausschüttet, um Alexandre auf diese Weise „alles“ von sich zu erzählen. Als Alexandre feststellt, wie schön sie da auf dem Foto sei, erklärt sie: „Das bin ich nicht.“ Er erwidert: „Na klar bist du das.“ Worauf sie entgegnet: „Das ist nicht mein Mantel.“ und in Tränen ausbricht.



Véronique bekommt nach dem betrachten des Fotos einen Weinkrampf.

Findet diese Begegnung mit ihrer Doppelgängerin für Veronique erst nachträglich statt, so hat Weronika jedoch Véronique gesehen, denn sie schaut auf dem Foto direkt in die Kamera.

Ein drittes Mal wird Véronique mit ihrem Doppelgängerdasein konfrontiert, als sie sieht, wie der Puppenspieler zwei Puppen herstellt, die ihr ähnlich sind und dazu eine Geschichte von zwei sich gleichenden Mädchen entwirft, die am selben Tag auf verschiedenen Kontinenten geboren sind.



Véronique betrachtet die von Alexandre hergestellten gleichartigen Puppen.

Neben diesen sichtbaren Begegnungen gibt es auch rein verbale Bekenntnisse zum Doppelgängerdasein: Beide Frauen sprechen gegenüber ihren Vätern von ihrem Gefühl. So hören wir folgenden Dialog zwischen Weronika und ihrem Vater:

Weronika: „Ich habe so ein komisches Gefühl, dass ich nicht allein auf der Welt bin.“

Vater: „Das bist du auch nicht.“

Weronika: „Ich weiß nicht.“

Und Véronique sagt zu ihrem Vater: „Ich habe das Gefühl, dass ich plötzlich wieder allein auf der Welt bin. Dabei habe sich gar nichts verändert.“ Später sagt sie zu Alexandre: „Mein ganzes Leben habe ich das Gefühl, ich sei gleichzeitig hier und anderswo.“

2. Der Spiegel und die Lupe als Strukturmittel

Zusätzlich zu diesen thematischen und thematisierten Dopplungen rückt Kieślowski eine Reihe von Spiegelungen im Leben beider Veroniken ins Bild.



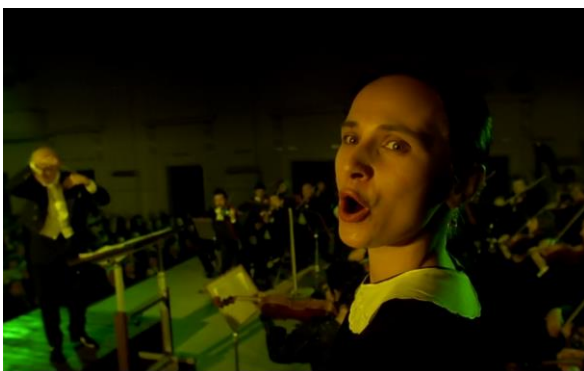
Dass es dabei nicht um eine bloße Illustration des Doppelgängermotivs geht, wird deutlich, wenn wir Weronika sich in der Scheibe eines Zugfensters spiegeln sehen, während sie durch einen Flummi schaut. (Abbildung links unten). Bei der Nahaufnahme des Flummis wird sichtbar, dass das Bild, das man durch ihn sieht, auf dem Kopf steht. Der Flummi steht folglich in einer Analogie zum Auge, in dem das Bild auf der Netzhaut zunächst horizontal gespiegelt erscheint und erst später von Gehirn umgedacht wird.



Die Äquivalenz zwischen dem künstlichen Flummi-Auge und dem Auge von Weronika wird durch die einzige Einstellung eines bewussten, absichtlichen Blicks in den Spiegel hergestellt: Weronika schaut vor dem Konzert in ihr Auge.



Nicht zufällig ist die Kamera während des Konzertes dann auffallend subjektiv. Die Subjektive wird dabei soweit auf die Spitze getrieben, dass nach Weronikas Tod der Blick der körperlosen Seele eingefangen wird. Oberflächlich betrachtet bekommt der Film dadurch eine phantastische Komponente. Beim genaueren Hinsehen ist es jedoch nicht so.



Blick auf ihre Partnerin während des Konzertes



Die Seele fliegt zum Geräusch einer reißenden Seite über den Bühnenboden und das Publikum.

Und zum genaueren Hinsehen fordert der Film auch auf. Zum einen durch den Prolog, in dem zunächst zwei zum Verwechseln ähnliche kleine Mädchen aufgefordert werden zu sehen: die erste den Weihnachtsstern und die vielen Sterne am Himmel, die wie ganz dichter Nebel erscheinen, die zweite das erste grüne Blatt im Jahr. Während das erste Kind die Welt verkehrt herum sieht, schaut das zweite durch eine Lupe.



Es kommt also darauf an, die Dinge von Nahem zu betrachten und richtig herum zu sehen. Dabei verweist das polnische Mädchen, das die Welt verkehrt herum sieht, auf den Flummi, dieser auf das Auge Weronikas und das wiederum auf den subjektiven Blick beim Erzählen. Es geht also einerseits darum, den subjektiven Blick der Protagonistin zu erkennen.

Das französische Kind, das das Blatt betrachtet, verweist dagegen auf die künstlerische Produktion bzw. Rezeption. Das folgt aus der Funktion der Lupen und Brillen im Film. So hat Weronikas Vater eine Brille auf, während er malt; Alexandre trägt eine Brille, während er sich auf das Puppenspiel in der Schule vorbereitet, während er Veroniques Fotos betrachtet und während er die Véronique-Puppen kreierte. Und schließlich benutzt Véronique die Lupe, um zu erfahren, an welchem Ort Alexandre auf sie wartet, um also zum Autor der verschlüsselten Botschaften zu gelangen, die sie in ihrem Briefkasten findet.



Wie das Kind die Blattstruktur zu erkennen versucht, will Véronique den Poststempel auf dem Briefumschlag entziffern. Doch dieses verstehende Sehen ist zugleich ein Blick in die seelischen Abgründe des Künstlers. Das folgt aus einer Nahaufnahme des Auges durch die Lupe. Das Auge wird hierbei wichtiger als das Blatt, das das Mädchen betrachtet. Es steht in einer Äquivalenz zur Nahaufnahme von Weronikas Auge.



Auf diese Weise werden Held, Autor und Betrachter gleichgesetzt. Das heißt, was wir von Weronika-Véronique sehen und verstehen können, ist das Produkt eines Selbstbildes. Man kann also sagen, die Spiegelung ist ein grundlegendes Strukturprinzip des Filmes, das dazu führt, dass wir das Verhältnis der beiden Veroniken zueinander nicht erklären und den Sinn des Filmes nicht bestimmen können. Wir befinden uns quasi in der Innenwelt eines weiblichen Narziß, der seine Identität nicht finden kann, weil er sich in allem spiegelt, so dass eine Objektivierung des Gesehenen nicht möglich wird.

3. Befreiung aus der Welt der Spiegel

Wäre die permanente Spiegelung das einzige Strukturprinzip, so wäre allen Kritikern, die dem Film reinen Ästhetizismus vorwerfen, recht zu geben. Doch der Film ist auch von einem zweiten Strukturprinzip geprägt, nämlich das der Verknüpfung. Für diese ist nicht nur die Bildsprache, sondern in besonderem Maße die Tonspur wichtig. Das wird auf thematischer Ebene deutlich, indem Véronique den Weg zu Alexandre findet, weil sie seine Audiobotschaft aufmerksam hört. Und das wird bildlich gestützt, indem einerseits durch die Lupe, das Werkzeug der Rezeption, Véroniques Mund zu sehen ist und indem andererseits die Werkzeuge von Alexandres künstlerischer Produktion, Brille und Tonaufnahmegerät, am Ziel der Suche Véroniques nach ihm nebeneinander liegen.



Was heißt das nun konkret? Véronique erhält per Post von Alexandre eine Kassette, auf der verschiedene Geräusche aufgenommen sind: eine Bahnansage, einen Knall und Polizeisirenen, das Knarren einer Tür und die Worte „Pardon, Pardon“. Anhand dieser Geräusche findet sie den Weg zu Alexandre, der in einem Café auf dem Pariser Bahnhof Saint-Lazare auf sie wartet. Während sie die Geräusche auf der Kassette aufmerksam, aber emotionslos beim Zähneputzen vor dem Spiegel! hört, packt sie Entsetzen, als sie erkennt, dass sie einem Selbstmordattentat auf ein arabisches Flugbüro entstammen.



Das Knarren der Cafétür oder das „Pardon, Pardon“ der Serviererin kommentiert sie dagegen mit einem Lächeln. Indem sich Véronique auf die Klänge der Welt einlässt, kann sie aus ihrem Spiegeldasein heraus, zu Alexandre finden und eine dialogische Beziehung zu ihm eingehen. Dass diese keine Spiegelung des eigenen Ichs im Anderen mehr ist, wird deutlich, als Véronique im Schrankspiegel des Hotelzimmers nur Alexandre auf dem Bett liegen sieht und als sich beide die Liebe gestehen, wobei sie einander wie durch den Flummi verkehrt herum sehen.



links: Alexandre als Spiegelbild. Der Rand des Schrankes ist kaum sichtbar. Für den Zuschauer ergibt sich die Situation erst aus dem Gegenschuss, der die schauende Véronique zeigt.

Damit wird klar, dass der Flummi, der zunächst in einer Analogie zum Spiegel erschien, im Kontrast zu diesem steht. Diese echte Begegnung wird teilweise mit der anfänglichen virtuellen Begegnung im Spiegel während der Aufführung des Puppenspiels vorweggenommen. Dennoch sieht Véronique an dieser Stelle in Alexandre und seinem Puppentheaterstück von der Ballerina, die sich ein Bein bricht, stirbt und als Schmetterling aufersteht, auch ihr Spiegelbild.



Die Kinder schauen auf die Bühne, wo sie das Puppenspiel sehen. Véronique sieht im Spiegel am Rand des Saales den Puppenspieler.

Eine ähnliche Beziehung hat sie zunächst auch zu seinen Büchern, die sie verschlingt, wohl ahnend, dass sie von ihr handeln. Nicht zufällig spiegelt sie sich deshalb auch im Schaufenster des Buchladens, in dem seine Bücher ausgestellt sind, weil er den Prix Goncourt gewonnen hat.



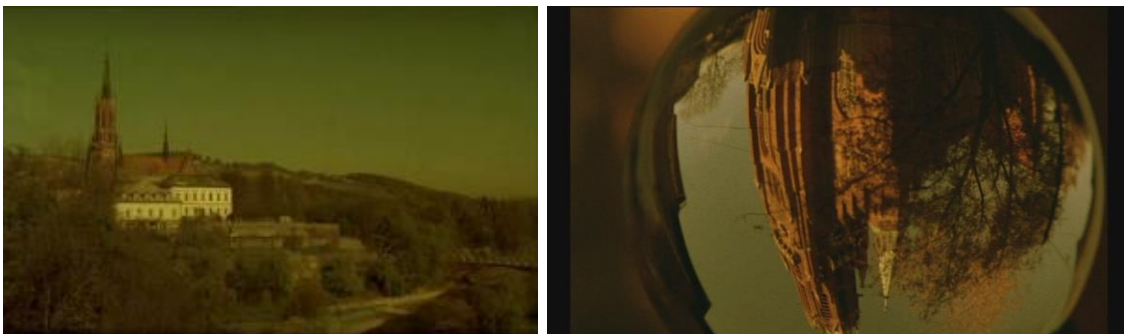
Zurück zur dialogischen Beziehung. Anders als bei einer Spiegelbeziehung, bei der man den Gegenüber vom ersten Augenblick an vermeintlich kennt, muss man in der dialogischen Beziehung den Anderen erst kennen lernen. Deshalb

weiß Alexandre nichts von Véronique, auch wenn sie alle seine Bücher gelesen hat, in denen sie sich wiederzufinden glaubt. Eben deshalb bittet er sie im Hotel „alles“ von sich erzählen, worauf sie ihre Handtasche ausschüttet. Die Gegenstände, die sich darin anfinden, sind zunächst ebenso zusammenhanglos wie die Geräusche auf der Kasette. Doch wie die Geräusche einem konkreten Zusammenhang entstammen, lassen sich die Gegenstände in einen konkreten Zusammenhang einordnen und wie die Geräusche Veronique zu Alexandre führen, so führen uns die Gegenstände zum Wesen Véroniques.

4. Vernetzung im Träumen

In der Tasche befinden sich eine Lippenpomade, eine Sonnenbrille, ein Flummi, Notenpapier und der Kontaktabzug mit dem Foto von Weronika.

Lippenpomade, Flummi und Notenpapier sind Gegenstände, die der Zuschauer ausschließlich in den Händen von Weronika gesehen hat. Der Flummi ist dabei in dieser Szene besonders bedeutsam, weil ihn der Puppenspieler vor der staunenden Véronique verschwinden lässt und wieder hervorzaubert und weil er die gesamte Szene mit der vorherigen nahtlos verbindet, indem er als Traumsequenz erscheint.



Links: Weronika sieht die Kirche aus dem Zugfenster. Rechts: Traumbild von Véronique.

Im Traum sieht Véronique eine Kirche, die jener ähnlich ist, die auf dem Bild über Weronikas Bett zu sehen ist und an der sie später mit dem Zug vorbeifährt. Auf eben jener Zugfahrt hat sie auch den Flummi als künstliches Auge benutzt. Doch dieser Traum ist nicht der einzige Traum, den Véronique hat. Zweimal erzählt sie von einem Traum, zweimal erleben wir mit ihr den Traum. So berichtet sie ihrem Vater von einer Backsteinroten Kirche auf einer Zeichnung und wir assoziieren sofort das Bild über Weronikas Bett und das Bild, das ihr Vater malt. Und sie erzählt Alexandre unmittelbar nach dem Aufwachen im Hotel, dass sie beim Einschlafen ein Laken habe fallen sehen. Und wir denken an die Ballerina aus Alexandres Puppenspiel, die sich ein Bein gebrochen hat, stirbt und mit einem Laken zugedeckt wird.



„Beim Einschlafen hab ich ein Laken fallen sehen.“

Diese Sterbeszene vernetzt sich nicht nur thematisch mit dem Tod vom Weronika, sondern auch visuell und akustisch: während sie in das Laken gehüllt wird, erklingt die Musik aus dem Konzert, in dem Weronika singt. Und die Hand der toten Weronika steht in einer Äquivalenz zur besonders hervorgehobenen Hand der sterbenden Ballerina und zu der wie tot am Boden liegenden Véronique-Puppe am Schluss des Filmes.



Links: Weronikas wird für tot erklärt. Mitte: Die Ballerina-Puppe stirbt. Rechts: Alexandre schafft zwei Puppen, die Véronique ähnlich sind.

Bleibt der vierte Traum, ein Tagtraum: Als Alexandre Véronique das erste Mal anruft spielt er ihr eine Aufnahme derselben Musik vor. Dabei sieht man als eine Art Flamme die singende Weronika, während sie stirbt.



Allerdings bricht die Musik nicht wie in der Szene, als wir sie wirklich sterben sehen, ab, sondern sie geht darüber hinaus, während das Bild in eine Rotblende übergeht. Bei genauem Hinsehen sind die Träume also ein Hinweis darauf, dass Weronika das Traumprodukt von Véronique ist. Sie selbst ist also der Autor dieser-ihrer Geschichte. Deshalb und nicht weil Kieślowski einen Hang zum

Phantastischen entwickelt hätte, auch die subjektive Perspektive bei der Aufnahme ihres Todes, die besonders beim Fühlen des Pulses fragwürdig erscheint, weil man zuvor schon den subjektiven Blick der aufsteigenden Seele miterlebt hat. Deshalb geht der Klang der Erde, die auf den Sarg der einen fällt, in den Herzschlag der anderen über. Deshalb die zahlreichen Überschneidungen im Leben beider Frauen:

a) bildlich –die von den Frauen durch Fenster beobachteten Greisinnen



b) akustisch –das Knattern des Mopeds, mit dem Weronikas Freund Antek kommt, um ihr ein Weihnachtspäckchen zu bringen, das dem Knattern des Mopeds vom Postboten gleicht, der Veronique in der Adventszeit einen Brief von Alexandre bringt

c) sprachlich: der Name Antek, der eine Koseform von Antonin ist, verweist auf die Antwort von Catherine, die Veronique fragt, ob sie sich an den Namen des Puppenspielers erinnere. Catherine sagt: „Ich weiß nicht mehr genau. Sein Vorname begann mit „A“, Antoine, Alexandre...“

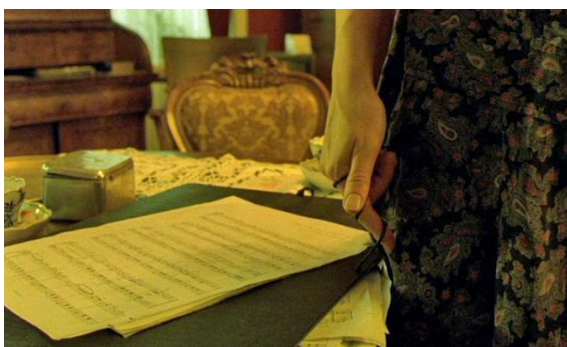
5. Die Selbsterkenntnis

Die Begegnung auf dem Marktplatz von Krakau, ist also eine Begegnung mit sich selbst. Der Tränenausbruch beim Entdecken des Fotos in der Handtasche dabei ist Ausdruck der Verzweiflung, die sie erfasst, als sie erkennt, dass sie das Grab der Weronika selbst gegraben hat. Warum wird wie erst deutlich, wenn wir weitere Gegenstände einbeziehen, z.B. die Sonnenbrille. Die Sonnenbrille vermisst Véronique seit einem halben Jahr und wir finden sie in den Händen des Kameramannes, der mit einem Braunfilter alles in ein warmes Licht taucht, so dass wir nicht geblendet werden. Was könnte uns blenden? Wahrscheinlich die Wahrheit über uns, wenn wir erkennen, dass nicht nur der Autor mit seiner Heldin verschmilzt, sondern auch wir. Und was ist diese Wahrheit? Hierzu

müssen wir jene Szene betrachten, in der Véronique bezeichnenderweise im Schlaf durch einen Lichtstrahl geblendet wird, den ein Mann im Nachbarhaus erzeugt, indem er an einem Spiegel dreht.



Sie wacht auf, erkennt die vermeintliche Ursache der Blendung und schaut ins Zimmer, wo der Lichtfleck weiterexistiert, obwohl die äußere Quelle bereits verschwunden ist. Realistisch motiviert ist dieser Lichtfleck mit der Trägheit der Sehzellen, thematisch motiviert ist er mit dem Verweis auf einen Schnürsenkel, der sie zum Puppenspieler und schließlich zu sich selbst führt und strukturell mit der schrittweisen Wahrnehmung der Verdrängung, die auf die Notenmappe verweist, auf der der Lichtfleck ruhen bleibt.



Links: Herzattacke beim Vorsingen

Im Leben Weronikas taucht die Notenmappe ausschließlich in extrem angstbesetzten Situationen auf: während der Demonstration, bei Herzattacken, als ihr ein Exhibitionist entgegenkommt. Daraus lässt sich schließen, dass das Musizieren negativ besetzt ist, obwohl sie offenbar sehr begabt ist. Welches Erlebnis ist es nun, dass Véronique dazu bewegt, ihre eigene musikalische Ausbildung aufzugeben? Einen Hinweis liefert uns das Puppenspiel, an dem sie

in jenem Moment innerlich Anteil nimmt, als die Ballerina wegen eines gebrochenen Beines stirbt. Da Véronique in einer Analogie zur Ballerina steht, stellt sich die Frage, was ist das Bein, das sie gebrochen hat? Das ist der Traum, wie Weronika ein Wunderkind zu sein, das ohne Anstrengung ein Star wird. Warum ist dieser Traum tödlich? Weil das Star sein zugleich bedeutet, immer beobachtet zu sein. Wie die Ballerina, die von einer alten Dame im Schaukelstuhl beobachtet wird, wird Weronika während der Gesangsproben im Hintergrund vom Dirigenten beobachtet.



Links: Weronika mit der Repetitorin, rechts: Der Dirigent hört im Hintergrund zu.

So beobachtet sie sich selbst im Spiegel vor dem Konzert und mit der Kamera. Diese Allgegenwärtige Beobachtung, die zugleich ein ganzes System repräsentiert, zeigt sich zudem in einer gigantischen Leninstatue, die durch die Straßen gefahren wird und vor der die Mädchen kreischend davonlaufen. Der gehobene Arm von Lenin ist dabei dem Arm des Dirigenten äquivalent, der sie vorwurfsvoll-besorgt ansieht, als sie während des Konzertes aufgrund der Herzattacke unsauber singt.



Dieser ewige Blick von außen auf sich selbst, den Véronique mit den Worten umschreibt: „Mein ganzes Leben lang habe ich das Gefühl, ich bin gleichzeitig hier und anderswo.“, führt schließlich dazu, dass sie sich selbst unter Druck setzt nach dem Motto: was könnten die Anderen von mir denken. Daraus folgt die Angst zu versagen, wodurch als Spiegelreaktion das Versagen vorweggenommen wird. Auch Weronika hat Angst zu versagen, was ihre Herzbeschwerden verursacht. Diese führen zum falschen Ton im Konzert und schließlich den Herzstillstand herbei.



Weronika lehnt sich aus Angst an die Fensterscheibe. Diese Szene offenbart zugleich ihren eigenen exhibitionistischen Zug (den sie in Gestalt des Exhibitionisten rechts zugleich fürchtet), indem sie sich in Unterwäsche ans Fenster stellt.

Der Tod ist also wie bei Narziss die Folge einer negativen Rückkopplung. Das es hierbei nicht um den physischen Tod geht, sondern um den seelischen, belegt die beim Feststellen von Weronikas Tod benutzte Formulierung: „Nie żyje.“ (Sie lebt nicht.) Während die Synchronisation das verkürzt mit „Sie ist tot.“ wiedergibt, wird das Leben in der polnischen Formulierung mit Hilfe der Negation bestätigt. Der paradoxe Zustand des seelischen Todes ließe sich also entfalten in der Formulierung: Sie ist tot, obwohl sie lebt.

6. Der Neuanfang

Das Puppenspiel jedoch zeigt Véronique, dass das vermeintliche Versagen der Weg zum neuen Ausdruck ist: Der Ballerina wachsen Flügel, so dass sie ohne Beine tanzen kann. Das nimmt Véronique erleichtert wahr, denn ein Lächeln huscht über ihre Lippen.



Die Ballerina vor und nach ihrem Tod.

Wir erfahren nicht, wie die Geschichte von Véroniques musikalischem Talent konkret weitergeht. Wir wissen nicht, wie sie den Vorwurf des Gesangslehrers beherzigt, niemand habe das Recht, sein Talent zu vergeuden. Aber wir hören am Schluss des Filmes Weronika aus dem inneren von Véronique singen.

Der Inhalt der Handtasche hat uns in Véroniques Seele geführt. Die Einsicht in den eigenen Narzissmus lässt sie unter Tränen zusammenbrechen. Doch Alexandre küsst ihr die Tränen vom Gesicht und es kommt zum einzigen Geschlechtsakt im Film, bei dem nicht nur die Körper, sondern auch die Seelen

beteiligt sind. Doch der Film endet hier nicht, denn ein solcher Schluss, bei dem die Liebe anstelle des Ich narzisstisch bespiegelt würde, wäre nicht nur kitschig, sondern widerspräche auch dem Sinn des Filmes. Wie Véronique mit Alexandres Hilfe aus dem Spiegellabyrinth des Narzissmus herausgefunden hat, so muss der Regisseur und mit ihm der Zuschauer das Labyrinth des postmodernen Märchens verlassen. Das geschieht in den letzten 5 Filmminuten.

Während Alexandre schon in der Werkstatt arbeitet, geht Véronique durch ein Zimmerlabyrinth, um zu ihm zu gelangen. Der Zuschauer folgt ihr dabei. In der Werkstatt steht sie den beiden Puppen gegenüber, die ihr nachgebildet sind. Zögerlich nimmt sie eine Puppe in die Hand und bewegt sie unter Alexandres Anleitung.



Doch der Anfang der Geschichte von zwei gleichen Mädchen verstört sie. Es scheint alle Verweise im Film enden in der mise en abyme, in der unendlichen Spiegelung. „Ils s’abiment“, sie nutzen sich ab, hatte der Puppenspieler auf Véroniques Frage entgegnet, warum es zwei Puppen seinen. Ein Kommentar, den wir nun auch als Metaaussage zur Filmstruktur werten können. Doch der Regisseur will keine postmoderne Selbstbespiegelung, keine kitschige Liebesgeschichte, keine mise en abyme. Filmisch zeigt sich das daran, dass gerade in dieser Szene der große Spiegel im Hintergrund diesmal nicht die Protagonisten spiegelt, sondern er eröffnet den Blick in den Raum. Auch der Spiegel, der im Hintergrund des Spiegelbildes zu sehen ist, ist kein Werkzeug einer etwaigen weitem Spiegelung. Er hat nunmehr die Funktion den Ausweg aus der ewigen Selbstbespiegelung anzudeuten. Wir sehen darin einen Teil von Véronique, als sie den Raum verlässt.



Wie der Regisseur entzieht sie sich der Spiegelkammer. Warum?

Begegnet uns in Weronika ein Star, der sich selbst im plötzlichen Aufstieg verliert, so droht die Liebe zu erlöschen, wenn Alexandre mit seiner Geschichte Véronique zu einer Heiligen stilisiert, die ihre Begabung der Liebe geopfert hat. Als Heilige könnte er sie nur noch verehren. Auch wenn Kieślowski gestützt durch intertextuelle Bezüge das romantische Genie und die romanische Liebe wiederbelebt, zeigt er sie nicht unkritisch, indem er das romantische Genie als Quelle des Starkults und die erfüllte romantische Liebe als Ursache von Einsamkeit deutet. Beide haben ihren Ursprung im frühkindlichen Narzissmus des Spiegelstadiums, worauf die beiden kleinen Mädchen zu Beginn des Filmes verweisen. Doch dieser ist, anders als der Ovidische Mythos oder Sigmund Freud behaupten, nicht unheilbar. Das suggeriert zumindest der Epilog.

Veronique fährt zu ihrem Vater, der in einem entlegenen Gehöft lebt. Der Vater bearbeitet gerade ein Stück Holz mit einer Fräsmaschine. In der Einfahrt bleibt Véronique stehen und öffnet das Fenster ihres Autos. Die Spiegelungen im Fensterglas sind dabei zur Spiegelung während der Wettbewerbsproben äquivalent. Doch anderes als Weronika, die sich in der Spiegelwelt verliert, öffnet sich Véronique der Welt.



Links: Weronika bei der Probe; rechts: Véronique kommt zu ihrem Vater.

Sie berührt den Baum und wie durch ein Wunder hört ihr „Vater“ Weronikas Gesang ihrem Inneren. Die erstaunliche Stimme von Weronika – als dziwny głos (erstaunliche, eigentlich wundersame Stimme) hatte die polnische Gesangslehre sie bezeichnet –, vermag ebenso wie Véroniques Fähigkeit, sich einzufühlen, den Vater stellvertretend für den Zuschauer zum Innehalten und Zuhören zu bewegen.



Links: hören, rechts: spüren.

Anstelle des Narzissmus und des Hörens auf sich selbst tritt die dialogische Beziehung zur Welt. Insofern ist Véronique eine echte Veronika, die, indem sie sich Christus zuwendet, sein Abbild in den Händen hält. An dieser Stelle schließt sich der Kreis zum Anfang des Filmes. Der Weihnachtsstern, der sich vom Sternennebel abhebt, verweist auf ein dem Starkult entgegen gesetztes Menschenbild, das das Eingestehen menschlicher Schwäche und Schuld als Voraussetzung menschlicher Größe mit einschließt. Das erste grüne Blatt im Prolog steht dabei in einer Äquivalenz zur kahlen Baumkrone, die sich in der Autoscheibe spiegelt. Wie das Mädchen das Blatt berührt, berührt Véronique den Baumstamm. Kieślowski zeigt uns nicht das junge, grüne Blatt. Er entwirft kein Bild einer solchen dialogischen, zwischenmenschlichen Beziehung. Er bricht den Film an dieser Stelle ab. Aber er zeigt den Stamm, der die Kraft hat, wieder Blätter zu treiben, indem er uns die Geschichte von einer erstaunlichen Stimme erzählt, die trotz oder gerade wegen des Verzichts auf eine Starkarriere bewegen kann und von einer märchenhaften Liebe, die gerade wegen ihrer Unvollkommenheit überzeugt. Dass Kieślowski mit dem Film kein typisch polnisches Problem berührt, sondern eins, das die ganze abendländische Welt herausfordert, machen die beiden Schauplätze der Handlung deutlich, die sich in den beiden Filmsprachen, polnisch und französisch, niederschlagen.

Rechte der Fotos bei © mk2, Paris.