

Ulrich Schmid

## **IST POLAŃSKI EIN ROMAN? DAS ICH ALS PIANIST, OLIVER TWIST UND MATHIEU AMALRIC**

Roman Polański verfügt über eine schwierige Biographie, die er immer wieder in symbolischen Situationen filmisch gespiegelt hat. Er wurde 1933 geboren und kam als Kind in das Räderwerk der Nazi-Gewaltherrschaft in Polen. Besonders traumatisch war für ihn die Erfahrung der Trennung von den Eltern: Die schwangere Mutter wurde in Auschwitz ermordet, der Vater überlebte das Konzentrationslager Mauthausen (Ain-Krupa 2010, 5). Auch nach Polańskis Emigration aus dem kommunistischen Polen fehlte es nicht an dramatischen Ereignissen in seinem Leben: 1961 erlitt er bei einem Autounfall einen Schädelbasisbruch. 1969 wurde seine schwangere Frau, die Schauspielerin Sharon Tate, von der Manson-Sekte umgebracht. Polański verfiel in eine schwere Depression und flüchtete sich in zahlreiche Affären mit jüngeren Frauen. 1972 soll er die 15-jährige Renate Langer vergewaltigt haben. 1977 hatte er unter Drogeneinfluss Geschlechtsverkehr mit der 13-jährigen Samantha Geimer. 1974 soll er die 21-jährige Edith Michelle Vogelhut unter Ecstasy-Einfluss zu Analverkehr gezwungen haben. 1983 soll er die 16-jährige Charlotte Lewis sexuell angegriffen haben. Bis heute ist Polański von den US-Behörden zur Verhaftung ausgeschrieben. 2010 verbrachte er mehrere Monate unter Hausarrest in seinem Chalet in Gstaad, weil die Schweizer Behörden über eine mögliche Auslieferung des Regisseurs an die USA entscheiden mussten (Werner 2013, 42, 307f.).

Im Folgenden versuche ich zu zeigen, wie Polański sich in seinen Filmen immer wieder neu erfunden hat. Dabei wendet er verschiedene Kunstgriffe an. Er rekonstruiert traumatische Situationen seines eigenen Lebens in verstörenden Szenen. Er tritt entweder selbst als Schauspieler auf (*Dwaj ludzie ze szafą*, *Le locataire*) oder setzt einen visuellen Doppelgänger ein (*La Vénus à la fourrure*). Eine weitere Option besteht im Schaffen von autobiographischen Allegorien, die auf literarischen oder dokumentarischen Vorbildern beruhen (*Oliver Twist*, *Der Pianist*). Schließlich inszeniert Polański oft Außenräume als surreale Seelenlandschaften, in denen seine Subjekte orientierungslos umherirren (*Cul de Sac*, *Death and the Maiden*).

Bei all diesen filmischen Gestaltungen, die letztlich eine symbolische Autobiographie konstituieren, lassen sich drei dominante Leit motive beobachten: die

Situation der Enge, die Identifikation des Begehrenden mit dem weiblichen Objekt der Begierde und schließlich die Präsenz des Bösen, die sich in plötzlich ausbrechender Gewalt entlädt.

## 1. Phantastische Wirklichkeit und wirkliche Phantastik

1984 legte Polański eine Autobiographie mit dem vieldeutigen Titel *Roman by Polanski* vor. ‚Roman‘ bezeichnet gleichzeitig den Autor, den Protagonisten und das Genre dieses Texts. Die Autobiographie, die mit dem Anspruch auftritt, einen Lebenszusammenhang zu dokumentieren, nähert sich dem Roman an, in dem nicht das Faktische, sondern Fingierte die Handlung diktiert. Damit spaltet sich nicht nur der mimetische Anspruch des Textes auf, sondern der Autor selbst: Er ist ein passiver Held, der in Grenzsituationen geschickt wird, und er ist ein aktiver Schöpfer seiner eigenen ‚biographischen Legende‘ (Stachówna 1994, 34). Die mehrdeutige ‚Romanhaftigkeit‘ der Autobiographie ist programmatisch: Polański verwischt immer wieder die Grenzen zwischen Realität und Phantasie. Er betrachtet sein Leben nicht einfach als Gabe des Schicksals, sondern inszeniert es in immer neuen Formen selbst. So transponiert er seine prekäre Kindheit in die Romanverfilmung *Oliver Twist* (2005) oder wählt für *La Vénus à la fourrure* (2013) mit Mathieu Amalric einen Hauptdarsteller, der ihm selbst in jüngeren Jahren zum Verwechseln ähnlich sieht. Auch bringt er seine Ehefrau, Emmanuelle Seigner (geb. 1966), in zahlreichen Filmen als *femme fatale* auf die Leinwand: *Frantic* (1988), *Bitter Moon* (1992), *The Ninth Gate* (1999), *La Vénus à la fourrure* (2013) und *D’après une histoire vraie* (2017). In seinen Filmen ist er aber nicht nur der gottähnliche Schöpfer seiner Biographie, sondern auch das Opfer der eigenen Phantasien. Polański hält diese Ambivalenz im ersten Satz seiner Autobiographie fest:

Soweit ich zurückdenken kann, ist in meinem Leben die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit hoffnungslos verwischt gewesen. Ich habe lange gebraucht, um zu erkennen, dass gerade dies der Schlüssel zu meinem Dasein ist. Er hat mir mehr als genug Enttäuschungen, Konflikte, Leiden und Katastrophen gebracht. Er hat mir aber auch Türen geöffnet, die sonst für immer verschlossen geblieben wären.

Kunst und Dichtung, das Reich der Imagination, sie waren für mich stets wirklicher als die beengende Wirklichkeit meiner Jugend im kommunistischen Polen. Schon früh wurde ich mir bewusst, dass ich anders war als andere: Ich lebte in meiner eigenen, erträumten Welt. (Polański 1984, 5)

Einzelne Episoden seines Lebens hat Polański detailgetreu in sein Werk einfließen lassen. Dazu gehört etwa die Gurkenkonserve, die der jüdische Protagonist im Film *The Pianist* in seinem Warschauer Versteck findet. Polański weist in einem Interview im Film *Roman Polański: A Film Memoir* (2011) darauf hin,

dass seine Mutter während der Nazi-Besetzung Polens eben eine solche Blechdose aufgetrieben habe (11:00). Auch die Trennung des Sohns von der Familie folgt im Film einem traumatischen Kindheitserlebnis. In seiner Autobiographie beschreibt Polański die Liquidierung des Krakauer Ghettos am 13. März 1943:

Kurz vor der Brücke sah ich eine Kolonne von Gefangenen, die von bewaffneten Deutschen abgeführt wurden. [Mein Vater] sah mich nicht gleich. [...] Mit dem stillschweigenden Einverständnis seiner Mitgefangenen tauschte er unauffällig die Plätze, um – möglichst weit weg von den Wachsoldaten – in meine Nähe zu gelangen. Dann zischte er aus dem Mundwinkel: „Verschwinde!“ (Polański 1984, 29)

Genau diese Szene wiederholt sich im Film, als der Pianist auf dem Umschlagplatz von seinem Vater getrennt wird. Beide verstehen, dass sie nicht einmal mehr Abschied voneinander nehmen können, ohne das Leben des Sohns zu gefährden. Wichtiger noch als solche Biographeme sind aber die symbolischen Grundstrukturen der Phantasiewelten, die Polański in seinen Filmen geschaffen hat.

## 2. Existenzielle Enge

In Polańskis Lebenswerk lässt sich eine seltsame Mischung von Vielfalt und Einheit beobachten. Die Vielfalt äußert sich vor allem im häufigen Wechsel des Filmgenres. Polański hat in seinen Spielfilmen kaum ein Genre zweimal bedient. Er begann mit einem Ehedrama (*Nóż w wodzie*, 1962), ging dann zu einem surrealistischen Film über (*Cul de sac*, 1966), anschließend folgten eine Komödie (*The Fearless Vampire Killers*, 1967), ein Horrorfilm (*Rosemary's Baby*, 1968), eine Theaterverfilmung (*Macbeth*, 1971), ein Pornofilmparodie (*Che?*, 1972), ein Krimi (*Chinatown*, 1974), ein Abenteuerfilm (*Pirates*, 1986), ein Erotikthriller (*Bitter Moon*, 1992), ein Historiendrama (*The Pianist*, 2002) und ein Kammerspiel (*Carnage*, 2011). Man könnte die Liste noch weiter differenzieren, aber diese grobe Aufzählung macht bereits deutlich, dass Polański immer wieder mit neuen Formen experimentiert hat.

Neben der Genre-Vielfalt weist Polańskis Werk gleichzeitig eine eigentümliche Einheit auf. Sein filmisches Schaffen lässt sich auf drei Leitmotive reduzieren, die er in allen Genres durchdekliniert hat. Da ist zunächst das Motiv der existenziellen Enge, das er in seinem ersten Spielfilm *Nóż w wodzie* (1962) als Dreiecksbeziehung auf einem Segelboot auf den masurischen Seen gestaltet hat. Ein junger Mann dringt in die Zweisamkeit eines Ehepaars ein und zwingt den Gatten zu einem eifersüchtigen Kampf um seine Frau. Am Ende des Films scheint die Möglichkeit auf, dass der Ehemann seinen jungen Rivalen nur herbeiphantasiert hat, um sein eigenes Liebesbegehren zu steigern. Als Bühne steht

während der ganzen Handlung nur das Deck des Segelboots zur Verfügung. Auch in seinem späteren Werk hat Polański die Enge auf einem Boot als Schauplatz eingesetzt, in *Pirates* (1986) und *Bitter Moon* (1992).



Abb. 1. *Nóż w wodzie* (1962)

*Cul de sac* (1966) trägt die Ausweglosigkeit bereits im Titel. Polańskis psychologische Studie spielt in einem abgelegenen Schloss auf einer kleinen Insel und beleuchtet in surrealistischer Manier die Aggressionen zusammengepferchter Individuen. Gesteigert wird die Enge durch Innenszenen in engen Gewölben.

Abb. 2. *Cul de sac* (1966)

Beim Drehen von *Cul de Sac* griff das titelgebende Motiv auch auf die Arbeitssituation über. In seiner Autobiographie schreibt Polański:

Die Insel-Klaustrophobie forderte bei jedem seinen Tribut. Wir hockten zu eng aufeinander, und die Klagen waren an der Tagesordnung – über das Essen, über die Unterkunft, über das Benehmen der anderen. (Polański 1984, 196)

Zum ersten Mal inszenierte Polański in seinem Kammerspiel *Death and the Maiden* (1994) die Enge auch in einem maximal beschränkten Raum. Das Drama spielt fast ausschließlich in einem abgelegenen südamerikanischen Landhaus, wo sich ein Folteropfer am ehemaligen Peiniger rächt.

Eine Kombination aus der Anlage von *Cul de sac* und *Death and the Maiden* stellt der Film *Ghost* (2010) dar, der in einer einsamen Villa auf der Insel Martha's Vineyard spielt – wegen des amerikanischen Haftbefehls wick Polański für die Dreharbeiten auf die Nordseeinsel Sylt aus. Eine wichtige Handlungsbedingung ist in diesem Film der unaufhörliche Starkregen, der die Protagonisten in die Innenräume der Villa zwingt. Später verzichtete Polański bei der Darstellung der existenziellen Enge auf die Inselform. In *Carnage* (2011) ließ er zwei Ehepaare in einem Innenraum aufeinander los: Die angebliche Klärung eines Streites ihrer Kinder zeigt auf, wie dünn der Firnis des menschlichen Anstandes ist und welche Leidenschaften darunter wogen. *Carnage* ist ein klas-

sisches Kammerspiel, dessen Handlung ausschließlich in einem Zimmer abläuft. Der emotionale Dichtestress wird hier noch in Bild und Ton verstärkt: Zum einen scheinen im Spiegelbild noch mehr Personen in der Wohnung zu sein als die wirklich anwesenden beiden Ehepaare. Zum anderen führt der besuchende Vater, ein Anwalt, ständig mit seinem Handy berufliche Telefonate.



Abb. 3. *Carnage* (2011)

Im Motiv der existenziellen Enge gestaltet Polański zwar auch ein autobiographisch relevantes Thema. Unter der Nazi-Besatzung musste er sich als Junge immer wieder in geschlossenen Räumen verstecken. Es wäre aber eine allzu simple biographistische Lösung, wollte man in dem filmischen Motiv der Enge nur die persönliche Verarbeitung eines Kindheitstraumas erblicken. Viel wichtiger ist in diesem Zusammenhang das nationale polnische Trauma der geopolitischen Situation der Enge – sei es zwischen dem Deutschen Reich und dem Zarenreich oder zwischen Hitler und Stalin. Es gelingt Polański, durch das Motiv der Enge, seine private Biographie und die Weltgeschichte zu verschränken. Die Enge wird damit als *felix culpa* zur Voraussetzung des Ausbrechens.

### 3. Das Objekt der erotischen Begierde

Das zweite Leitmotiv in Polańskis Werk besteht in der Identifikation des Mannes mit dem weiblichen Objekt der Begierde und der darauf folgenden Selbstbestrafung. Besonders deutlich wird dieses Motiv im Film *Le locataire* (1976). Hier spielt Polański selbst einen psychotischen Mann, der sich in die attraktive Vormieterin seiner Pariser Wohnung verwandeln will. Er schminkt sich und springt – wie die junge Selbstmörderin – in den Innenhof der Mietskaserne. Er endet vollkommen einbandagiert im Krankenhaus als eine Art Mumie. In *Bitter Moon* (1992) schildert ein alternder Schriftsteller seine Leidenschaft für eine *femme fatale*. Ihre Beziehung besteht aus gegenseitiger Anziehung und Abstoßung. Die junge Frau sorgt nach einer Reihe von Demütigungen dafür, dass der

Schriftsteller stürzt, sich schwer verletzt und fortan im Rollstuhl sitzt. In beiden Filmen mündet die erotische Leidenschaft in eine groteske Lähmung des männlichen Protagonisten.

Im Motiv der Selbstidentifikation mit der begehrten Frau hat Polański vermutlich das schwere Trauma der Ermordung seiner schwangeren Ehefrau Sharon Tate verarbeitet. Der Wunsch, sich nicht nur mit der Geliebten zu vereinen, sondern gewissermaßen sie selbst zu werden, lässt das männliche Ich zersplittern. Das phantasierende Subjekt kann nicht mehr zwischen der eigenen Begierde und dem Objekt der Begierde unterscheiden (Goscilo 2006, 27). Diese erkenntnistheoretische Impotenz wird im Wertesystem von Polańskis Filmen zu einer Schuld, die bestraft werden muss. Weil aber im erotischen Phantasma der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben ist, muss das phantasierende Bewusstsein sich selbst bestrafen. Bezeichnenderweise hat Polański als Strafe die körperliche Lähmung gewählt, die den psychischen Schmerz umso krasser hervortreten lässt. In der berühmten Schlusszene von *Le locataire* zoomt die Kamera in den schreienden Rachen der Mumie, die auf Mund und Auge reduziert ist. Das autobiographische Subjekt geht hier seines Körpers verlustig und ist dem Horror hilflos ausgeliefert – Sehen und Schreien werden eins (Crnković 2004). Letztlich ist der erotische Wunsch nach der Vereinigung mit dem Objekt der Begierde bei Polański eine Todesphantasie, in der die körperliche Lähmung die unablässige Arbeit des Bewusstseins nur noch verstärkt.

#### 4. Das Böse und die Gewalt

Das dritte Leitmotiv verweist auf die unheimliche Präsenz des Bösen, das sich in sinnloser Gewalt entlädt. Bereits im Experimentalfilm *Dwaj ludzie z szafy* (1958) aus der berühmten Łódźer Filmschule hatte Polański die aggressive Reaktion der Gesellschaft auf eine ungewohnte Erscheinung thematisiert: Zwei Männer steigen mit einem grossen Schrank aus dem Meer und tragen ihn durch die Stadt. Das Meer ist der bedeutungslose Raum par excellence, der Schrank ist das bedeutungstragende Element, das aber nie mit einem konkreten semantischen Inhalt ausgefüllt wird. Der Schrank wird als hermeneutische Herausforderung in die von bürgerlichen Konventionen geprägte Gesellschaft buchstäblich hineingetragen. Weil es kein vorgesehenes Verhaltensmuster für die Konfrontation mit dem Einbruch des Phantastischen in die Realität gibt, provoziert der Schrank nur Gewalt. Die beiden Männer mit dem Schrank werden schließlich von Halbstarken zusammengeschlagen – Polański selbst spielt den Anführer der Gang.



Abb. 4. *Dwaj ludzie z szafy* (1958)

Unschwer kann man in dieser Episode eine Präfiguration der berühmten Szene aus dem Kriminalfilm *Chinatown* (1974) erkennen, in der Polański als Gangster dem Privatdetektiv (Jack Nicholson) die Nase aufschlitzt. Für den Rest des Films trägt der Detektiv ein Pflaster auf der Nase und signalisiert damit die verletzliche menschliche Natur. Der Film endet in einer pessimistischen Diagnose: Der aktiv ermittelnde Protagonist verwandelt sich am Schluss in einen passiven Beobachter einer Welt, die sich ganz im Würgegriff des Bösen befindet (Polan 2006, 116).

Auch die Komödie *The Fearless Vampire Killers* (1967) beschäftigt sich mit der Metaphysik des Bösen. Polański spielt selbst den Diener des vampirjagenden Professors. Beide setzen sich heldenhaft gegen die Untoten zur Wehr. Allerdings verliebt sich der Diener in eine schöne Blutsaugerin, die ihn in der Schlusszene selbst in einen Vampir verwandelt. Das Böse zeigt sich schließlich als Teufelswerk in den Horrorfilmen *Rosemary's Baby* (1968) und *The Ninth Gate* (1999).

Abb. 5. *Chinatown* (1974)

Polański entwirft in seinen Filmen nachgerade eine Phänomenologie des Bösen. Auch hier wäre es falsch, das künstlerisch inszenierte Böse als Verarbeitung des biographisch erfahrenen Bösen zu deuten. Bei Polański ist das Böse nicht Ausdruck einer manichäischen Theologie, sondern ein gesellschaftlicher Effekt. Das Böse manifestiert sich in der Wirklichkeit, nicht weil es von übel gesinnten Menschen gewollt wird, sondern weil es als notwendiger Kollateralschaden des gedrängten Zusammenseins von Menschen eintritt. Wenn aber das Böse nicht so sehr im Menschen selbst gründet, sondern in den gesellschaftlichen Zwischenräumen, dann verlieren moralische Kategorien wie Verantwortung oder Schuld jeglichen Sinn. Das Verstörende an dieser Konzeption liegt darin, dass in der Erscheinung des Bösen Opfer und Täter ununterscheidbar werden.

## 5. Biographie und künstlerische Inszenierung des Lebens

Polański hat sein Leben gewissermassen zwei Mal gelebt: Einmal in der biographischen Realität und einmal in der künstlerischen Interpretation. Deshalb sollte man kein Urbild-Abbild-Verhältnis annehmen, wenn man von Polańskis filmischer Autobiographie spricht (Mazierska 2005). Wahrscheinlich ist der Begriff des Surrealismus am ehesten geeignet, Polańskis phantastische Arbeit an seiner Lebenserfahrung zu beschreiben. Der Surrealismus löst das traditionelle, rationale Weltverhältnis des Subjekts auf und durchbricht die Schranken der Subjektivität. Erlebte Welt und erlebendes Subjekt verbinden sich zu einem Erfahrungsraum, in dem gerade auch die Nachtseiten des Lebens zum Ausdruck

drängen. Der Mensch soll in der surrealistischen Kunst von den bürgerlichen Seinsweisen des ‚Machens‘ und ‚Habens‘ befreit und der Fülle seiner Erlebnisfähigkeit zugeführt werden. Traum, Instinkt, Begehren und Aggression lauten die Schlüsselwörter der erweiterten Realität, die sich im Surrealismus äußert (Nadeau 2012, 124).

Bei Polański verwandelt sich die intersubjektiv vermittelbare Realität unter der Hand in eine idiosynkratische Surrealität, die nicht mehr von objektiven Naturgesetzen, sondern von einem meist pathologischen auktorialen Bewusstsein bestimmt wird. Letztlich wird die Realität selbst zur Surrealität. Die Wirklichkeit ist nicht mehr eine Gegebenheit, sondern eine Sphäre, in der das menschliche Subjekt zudringlichen Einwirkungen ausgesetzt ist. In Polańskis Filmen gibt es immer eine vordergründig realistische Stilisierung der gefilmten Wirklichkeit. Mit fortschreitender Handlung wird aber immer deutlicher, dass die Realität ein Effekt eines unablässig arbeitenden subjektiven Bewusstseins ist.

Polański arbeitet in seinen Filmen fast ohne visuelle Tricks. Das Phantastische entsteht bei ihm in Szenen, die realistisch gefilmt sind, die aber eine unmögliche Realität zeigen. Ein klassisches Beispiel ist die Schlusszene aus *Le locataire* (1976), bei dem sich der Innenhof der Mietskaserne in ein Theater verwandelt. Die anderen Mieter feuern Trelkovsky an, aus dem Fenster zu springen.



Abb. 6. *Le locataire* (1976)

Ein anderes Beispiel ist die berühmte Szene aus *Repulsion* (1965), als die Protagonistin durch einen engen Flur zwängt. Hände erscheinen aus der Wand und begripschen sie. Gerade die realistische Inszenierung des Surrealen unterstreicht die psychische Realität der oft imaginierten Bedrohung. Real ist das Imaginierte, während die Realität sich bei Polański oft im Lauf der Filmhandlung in Surrealität verwandelt. Polański gibt in *Repulsion* eine visuelle Analyse einer gestörten Wahrnehmung. Er führt seinem Zuschauer optische Täuschungen vor, indem die Wohnung der Protagonistin aufwändig als ‚Ames-Room‘ nachbaut und mit irritierenden Perspektiven ausstattet (Caputo 2012, 105). Dadurch verliert der Zuschauer – mit der Protagonistin – seine vermeintlich zuverlässige optische Weltorientierung.



Abb. 7. *Repulsion* (1965)

Es gelingt Polański immer wieder, durch eine verfremdende Perspektive auf eine authentische Szene einen surrealen Eindruck entstehen lassen. Deutlich zeigt sich dieses Verfahren in *The Pianist*. Nach dem Warschauer Aufstand gelangt der Pianist ins Freie und sieht das zerstörte Warschau, das nur noch als abstrakter Raum erscheint.



Abb. 8. *The Pianist* (2002)

Auch die berühmte Schlusszene von *Cul de sac* zeigt Donald Pleasence als Riesen quasi auf einer Miniaturversion der Insel, auf der die ganze Filmhandlung spielt. Die Szene kommt ganz ohne technische Hilfsmittel aus, aber der Eindruck ist surreal.



Abb. 9. *Cul de sac* (1966)

Ein Grundmuster in Polańskis Filmen besteht darin, dass die Spannung an der Schnittstelle zwischen Realität und Surrealität erhöht wird, bis sie sich in einem Gewaltausbruch entlädt. Die Gestaltung dieser Eruption verfügt über einen autobiographischen Hintergrund. In einem *Spiegel*-Interview aus dem Jahr 1974 bekannte Polański, dass seine Beschäftigung mit Gewalt auf ein traumatisches Kindheitserlebnis zurückgehe.

*Spiegel*: Aber Gewalt fasziniert Sie?

*Polański*: Nein. Sie interessiert mich, muss mich interessieren – als ernster menschlicher Ausdruck, als tiefer Schock, als eine mysteriöse, irgendwie unausweichliche Tatsache. Sie ist keine Sensation für mich, sondern eine existentielle Erfahrung. Als ich acht Jahre alt war, wurde ich in Krakau überfallen und beraubt. Jemand schlug mir mit einem in Zeitungspapier gewickelten Stein fast den Schädel ein, er schlug fünfmal, sehr fest. Als ich erwachte, merkte ich, wie mir das Blut übers Gesicht und in die Augen lief. Und seit diesem Tag, jedesmal, wenn ich unter die Dusche gehe und das Wasser über mich läuft, dann kann ich das Blut und wie es läuft fühlen. (*Spiegel* 1974, 105)

Das symbolische Koordinatensystem, in dem Polański seine visuelle Autobiographie inszeniert, verfügt über keine eindeutige Origo. Das erlebende und das beobachtende Ich sind nicht identisch und treten oft auseinander. Polański ist nicht nur hinter, sondern auch vor der Kamera. Mit anderen Worten: Das autobiographische Ich inszeniert eine Handlung, in der Phantasie und Wirklichkeit verschwimmen. Roman Polański spielt das zentrale erlebende subjektive Bewusstsein manchmal selbst wie in *The Fearless Vampire Killers* (1967) oder in *Le locataire* (1976), manchmal taucht er als Personifizierung der blinden Gewalt auf wie in *Dwaj ludzie z szafą* (1958) oder *Chinatown* (1976). In seinen späten Filmen beschränkt sich Polański auf Cameo-Auftritte. So spielt er etwa *Frantic* (1988) in *The Ninth Gate* (1999) einen Taxifahrer, der den Protagonisten kurz begegnet. Seine persönliche Abwesenheit wird kompensiert durch das Auftreten von Stellvertretern: Der Pianist, Oliver Twist und Mathieu Amalric, der den Protagonisten in *La Vénus à la fourrure* spielt, sind allesamt Stand-ins für Polański selbst.

Die Verbindung zwischen dem Stellvertreter und Polański wird entweder über die Situation des Protagonisten hergestellt (so im Pianisten, der im besetzten Polen überleben muss oder mutatis mutandis bei Oliver Twist, der als Kind in einer feindlichen Umgebung auf sich selbst gestellt ist), oder über die physiognomische Ähnlichkeit. Bei Oliver Twist ist das Kostüm so ausgewählt, dass der Held mit seiner Schirmmütze dem jungen Pfadfinder Roman Polański ähnelt.



Abb. 10 und 11. *Oliver Twist* (2005) / Polański als Pfadfinder

Polańskis vielleicht autobiographischster Film ist *La vénus à la fourrure*. Das Thema des Films ist das Vorsprechen einer Darstellerin – im Verlauf des Films wird es immer schwieriger, die ‚reale‘ Situation des Vorsprechens vom gesprochenen ‚Drama‘ zu unterscheiden. Polański kompliziert die Situation weiter, indem er filmische Zitate aus seinem eigenen Werk einbaut – einerseits die Korridorszene aus *Repulsion*, andererseits das geschminkte Männergesicht aus *Le locataire*. In diesem Film wird das Identitätsproblem von Polański direkt angesprochen: „Ich bin nicht die Frau als die ich mich verkleide, ich bin Trelkovsky.“ In *La Vénus à la fourrure* wählt Polański mit Mathieu Amalric einen Schauspieler, der dem jungen Polański zum Verwechseln ähnlich sieht.



Abb. 12. Roman Polański und Mathieu Amalric

Die vielleicht deutlichste visuelle Metapher für seine autophantastische Lebensverfilmung hat Polański in *The Fearless Vampire Killers* (1967) gefunden. In einer berühmten Szene rettet sich der von Polański gespielte Gehilfe, indem er dem Bösen ein literarisches Kunstprodukt, nämlich die Bibel, entgegenhält. Polański überträgt hier die folkloristische Vorstellung, dass man Vampire mit einem Kreuz abwehren kann, in die ironische Darstellung einer traditionellen Kunstphilosophie. Mit dieser Lösung verweist Polański auf die polnische Romantik: Durch den bedingungslosen Einsatz der Kunst kann das Böse besiegt werden.

Natürlich ist auch das Motiv des Vampirs selbst ein zutiefst polnisches Thema, das auf Mickiewicz's *Dziady* (*Die Ahnenfeier*) zurückgeht. Maria Janion hat darauf hingewiesen, dass der Vampirismus für die polnische Romantik eine anthropologische Metapher darstellt. In der menschlichen Psyche macht sich der Vampir als innere Haltung bemerkbar und repräsentiert das Böse, das aus jedem Individuum hervorbrennen kann. Der Vampir steht also für die romantische Auffassung der Nicht-Identität des Menschen mit sich selbst (Janion 2014, 45). Polański selbst hat die Bedeutung der polnischen Romantik für sein filmisches Werk in einem Interview aus dem Jahr 1979 bestätigt: „I'm an emotional person and have always been strongly connected to Polish romanticism.“ (Cronin 2005, 82).

In der berühmten Schlusszene von *The Fearless Vampire Killers* präsentiert Polański eine ironische Lösung der romantischen Annahme, dass alle Menschen über eine Vampirnatur verfügen; die schöne Wirtstochter entpuppt sich als Vampir und zieht auch den jungen Vampirjäger in den Abgrund. Autoritativ erklärt die Erzählerstimme aus dem Off: „In jener Nacht wusste Professor Abronsius noch nicht, dass er das Böse, das er für immer zu vernichten hoffte, mit sich schleppte. Mit seiner Hilfe konnte es sich endlich über die ganze Welt ausbreiten.“

## Resümee

Polański hat einen autophantastischen Lebensroman komponiert, dessen Veratzstücke in seinen Filmen erkennbar sind. Seine maßgebliche Autobiographie konstituiert sich nicht als chronologische Abfolge von Lebensmomenten, sondern als komplexes künstlerisches Gebilde, das sich aus Traumata, sexuellen Wünschen und Gewaltphantasien zusammensetzt. Deshalb erübrigt sich ein ‚reality check‘ bei der Deutung von Polańskis symbolischer Autobiographie, wie sie in seinen Filmen vorliegt. Nicht ein bestimmtes Ereignis, sondern sein künstlerisch verwertbarer Effekt ist entscheidend. Dabei werden alle Gewissheiten in Frage gestellt. Sogar die Einheit des erlebenden Subjekts ist nicht mehr selbstverständlich gegeben. Polański geht in seiner autobiographischen Sinndeu-

tung von einem individuellen Bewusstsein aus, das oft mit ihm selbst identifizierbar ist (entweder durch die Situation in einer Szene oder die Physiognomie eines Protagonisten). Die wichtigste Konfliktlinie zwischen Imagination und Wirklichkeit verläuft aber nicht zwischen dem Individuum und der Außenwelt, sondern zieht sich durch das phantasierende Bewusstsein selbst. Diese künstlerische Interpretation der subjektiven Weltwahrnehmung hat auch wichtige stilistische Folgen. Alle Polański-Filme beginnen als realistische Dokumentationen einer Lebenssituation, schlagen dann aber in einem bestimmten Moment in eine surreal anmutende Albtraumwirklichkeit um. Die Spannung zwischen Imagination und Wirklichkeit entsteht aus einer Situation der Enge, die kaum ertragbar ist. Die Enge führt zunächst zu einer radikalen Einsamkeit, die dem gefangenen Ich zusetzt. Alle Identitäten zerfallen. Bisweilen vermutet das bedrängte männliche Bewusstsein sogar, dass es selbst das begehrte weibliche Objekt sei. Polański dreht bei der Schilderung solcher Situationen immer weiter an der Schraube, bis sich die Spannung in einem sinnlosen Gewaltexzess entlädt. Gewalt tritt bei Polański meist unmotiviert auf, und wenn eine Motivation erkennbar ist, dann erscheint sie höchstens kurz an der scheinbar rationalen Oberfläche der Handlungskonstruktion. In der filmischen Gewaltdarstellung verwischen sich die Grenzen zwischen Täter, Opfer und Voyeur (Eagle 1993, 103) – alle tragen letztlich das Antlitz von Polański, sogar seine Schauspieler.

## Filmographie

*Nóż w wodzie* (1962)  
*Repulsion* (1965)  
*Cul-de-Sac* (1965)  
*The Fearless Vampire Killers* (1967)  
*Rosemary's Baby* (1968)  
*Che?* (1973)  
*Chinatown* (1974)  
*Le locataire* (1976)  
*Pirates* (1986)  
*Frantic* (1988)  
*Bitter Moon* (1992)  
*Death and the Maiden* (1994)  
*The Ninth Gate* (1999)  
*The Pianist* (2002)  
*Oliver Twist* (2005)  
*The Ghost Writer* (2010)  
*Carnage* (2011)  
*La Vénus à la fourrure* (2013)  
*D'après une histoire vraie* (2017)

### Literatur

- Ain-Krupa, J. 2010. *Roman Polanski. A Life in Exile*. Santa Barbara / Denver / Oxford.
- Caputo, D. 2012. *Polanski and Perception. The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*. Bristol / Chicago.
- Cronin, P. (Hg.). 2005. *Roman Polanski: Interviews*, Jackson (MS).
- Crnković, G. 2004. From the eye to the hand. The victim's double vision in the films of Roman Polanski, *Kinoeye* 4/5 (2004). <http://www.kinoeye.org/04/05/crnkovic05.php>, Zugriff 17. Juli 2018.
- Eagle, H. 1993. Polanski, in: Goulding, D. J. (Hg.), *Five Filmmakers. Tar-kovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, Bloomington (IN) u.a., 92-155.
- Janion, M. 2014. Die Polen und ihre Vampire, in: Dies. (Hg.) *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik kultureller Phantasmen*, Berlin, 35-54.
- Goscilo, H. 2006. Polanski's Existential Body – as Somebody, Nobody and Anybody, in: Orr, J. / Ostrowska, E. (eds.), *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*, London / New York, 22-37.
- Mazierska, E. 2005. The Autobiographical Effect in the Cinema of Roman Polanski, *Film Criticism* 29 (2005), 28-45.
- Nadeau, M. 2012. *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek.
- Polan, D. 2006. *Chinatown: Politics as Perspective, Perspective as Politics*, in: Orr, J. / Ostrowska, E. (eds.), *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*. London / New York, 22-37.
- Polanski, R. 1984. *Roman Polanski*, Bern.
- Spiegel. 1974. „Der Inzest ist aufregend“. Interview mit Roman Polanski, *Der Spiegel* 51, 16. 12. 1974, 103-105. <http://spiegel.de/spiegel/print/d-41696504.html>, Zugriff 1. Mai 2018.
- Stachówna, G. 1994. *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa.
- Werner, P. 2013. *Polanski. Die Biografie*, München.