

POLANSKI

Die Biografie
von Paul Werner

LangenMüller

WERNER
POLANSKI
LangenMüller

Sein Leben ist so
1933 in Paris ge
jähriger mit sein
menden Antisem
meintliche Sicher
Einen Teil seine
Krakauer Ghetto
lischen Bauern.
reichen Kinofilm
kehrt er 1962 Pol
nach England un
wo er in rascher F
wie »Ekel«, »Rose
»Tanz der Vampi
kommt ...«. Für se
ten internationale
Golden Globe, Go
Silberner Bär.
Sein Privatleben s
Stern: 1969 wird
Sharon Tate ermor
gen Vergewaltigung
haftet und angekla
fliehen, wo er dank
bürgerschaft vor ei
All diese Ereigniss
schwere Schaffensk
der Jahrtausendwe
2002 dreht er mit »
leben im nazibeset
anerkanntesten un
Film seines Lebens,
belohnt wird. Auc
»Der Gott des Gen
Erfolge anknüpfen.
im Pelz« mit Ehe
sprüht vor Erotik eb
Seine bislang zwanz
biografischen Brück
Roman Polanski zu
und umstrittensten
Paul Werner verbind
und Schaffen des K
nierenden Biografie

Die Phantome der Vergangenheit 217
Auf der Jagd nach dem Buch 231

ANGEKOMMEN

- Der Film des Lebens 246
- Bittere Kindheit 265
- Der amerikanische Job 280
- Geehrt und begehrt 292
- Verbale Schlachten 311
- Rollenspiele 321
- Literatur 331
- Filme 333

AUF DER FLUCHT



DER JUNGE DES SPEKTAKELS

Anderthalb oder zwei Wochen sind sie nun schon zusammen im Sommerlager. An einem der zahlreichen Seen in Hinterpommern in der Nähe eines Städtchens mit dem Namen Bytów haben sie ihre Zelte aufgeschlagen. Die von der Eiszeit geformte Landschaft ist sanft geschwungen, die dichten Nadelwälder reichen von den Hügeln bis ans Ufer des Sees. Gdańsk liegt achtzig Kilometer weiter im Osten. Zwei Dutzend polnische Pfadfinder verbringen hier die ersten unbeschwerteren Ferien nach dem Krieg. Die Belohnung für ein anstrengendes Jahr Schule. Aber auch die Kameradschaft der Jungen soll sich hier festigen, und ein bisschen Praxis im Überleben in freier Natur kann auch nicht schaden. Richtig schwimmen können, sich im Wald orientieren, Holz sammeln und Feuer machen ohne Streichhölzer oder Feuerzeug. Schon die fünfhundert Kilometer lange, viele Tage dauernde Anreise mit der notdürftig reparierten polnischen Eisenbahn war ein Abenteuer. Zuerst ging's in einem Viehwaggon flott voran, dann nach einem kleinen Unglück weiter auf der Ladefläche eines Lastwagens und das letzte Stück zu Fuß.

Jeder Tag ist aufregend und voll mit anstrengenden Vergnügungen. Mal baden sie im See, mal streifen sie durch die Wälder, oder sie machen einen Ausflug zum nahe gelegenen Schimmritzberg, dem mit 250 Metern höchsten weit und breit. Abends versammeln sie sich um ein prasselndes Lagerfeuer. Nachdem sie gegessen haben, singen sie Lieder, einer erzählt Witze, ein anderer spinnt aufgeschnappte oder erfundene Geschichten, ein dritter trägt ein Gedicht vor.

Das sind die Mutigen und die Lauten. Einer, der nicht zu diesen gehört, sitzt dabei, singt und lacht und jöhlt mit den anderen. Aber selber etwas vorzutragen, das wagt er nicht. Ein Foto aus der Zeit zeigt einen zarten, sensiblen, vielleicht achtjährigen Jungen in einer Pfadfinderuniform mit blinkenden Knöpfen. Auf dem Kopf trägt er eine dazu passende Mütze, die Haare sind ordentlich geschritten und könnten tatsächlich ein ganz dunkles Blond haben, wie es behauptet wird. Die Stupsnase des Jungen ist nach oben gebogen, was ihm einen vorwitzigen Ausdruck

verleiht. Am auffälligsten aber ist der wache Blick aus den dunklen Augen. Der Junge wirkt sanft, ein bisschen schüchtern, aber auch selbstbewusst, und er schaut skeptisch in die Welt.

Das Foto stammt aus dem Jahre 1946. Der Junge also muss um die dreizehn sein. Er nennt sich Roman Wilk, was »Wolf« bedeutet. Während er am Feuer sitzt und zuhört, fällt ihm ein, dass er doch selber schon solche kleinen Sketche gespielt hat. Dass er immer wieder mit seinem besten Freund herumgeblödelte, Szenen aus den gemeinsam gesehenen Filmen imitierte, weiterentwickelt oder ganz eigene komische Situationen improvisiert hatte. Aber der Freund konnte nicht mit auf die Fahrt, und das Publikum hier ist größer. Viele der Jungs sind auch älter, als Zuhörer vielleicht verwöhnter. Dass er einigermassen mithalten könnte, dessen ist er sich fast sicher. Er müsste sich nur trauen.

Eines Abends ist er so weit. Romek, wie ihn hier alle rufen, meldet an, dass er einen kleinen Monolog vortragen möchte. Im Schein des Flammen sieht er in die gespannten Gesichter der Kameraden. Ein Zurück gibt es nun nicht mehr. Mit verstellter Stimme, im breiten Dialekt eines Bauern berichtet er von einem Tag voller bizarrer Unglücke und seltsamer Widrigkeiten. Ein Tag, an dem alles schiefgelaufen ist, was nur schieflaufen kann, nur weil er ein paar Besucher aus der Stadt mit seinem Pferdegespann durch die Gegend gefahren hat.

Seine Zuhörer lachen nicht, sie pfeifen nicht, lachen ihn nicht aus. Sie kichern über seinen Bauern, über seine tragikomische Geschichte. Gebannt lauschen sie dem kleinen Jungen, der da vor ihren Augen über sich hinauswächst, und lachen immer wilder, je absurder sich die Geschichte des Bauern verschraubt. Der Junge sieht sich selber da stehen, spürt, wie er fortgetragen wird von der Aufmerksamkeit und der Zuneigung seiner Pfadfinderkameraden. Und mit einem Mal weiß er, dass er nichts in seinem Leben so sehr machen will wie genau das: andere zu unterhalten und dafür von den anderen gefeiert zu werden.

Seine Freunde waren begeistert. An den nächsten Abenden wollten sie mehr von ihm hören, weil er der Lustigste war, die spannendsten Geschichten hatte und sie am effektivsten vortragen konnte. Obendrein erwies er sich als ein natürlicher Anführer, der andere Jungs dazu

brachte, gemeinsam mit ihm, gleichsam unter seiner Regie, breiter angelegte Szenen einzustudieren und vorzutragen. »Ich hatte meine Berufung entdeckt«, konstatierte er später in seiner Autobiografie aus dem Jahre 1984.

Das war nicht nur das Spielen, das Unterhalten, das war auch, den anderen seinen Willen aufzuzwingen und ihnen zu sagen, was langgeht. Romek wurde ihr kleiner Star, und er begriff, dass die anderen ihm bereitwillig folgten, seine Außergewöhnlichkeit anerkannten, ihm zu Füßen lagen. Wenn sie den unberechenbaren, oft herrischen und gelegentlich verletzenden Jungen auch nicht immer und uneingeschränkt liebt, ihres Respekts konnte er sich von da an sicher sein.

Viele Jahre später bei einem furiosen Streit mit der amerikanischen Schauspielerin Faye Dunaway drückte er es so aus: »Du kannst dich mit mir streiten, Faye, so viel du willst. Aber recht behalte am Ende immer ich. Ich bin der Regisseur.«

In jener Sommernacht 1946 am Lagerfeuer an einem See in der Nähe des einst preußischen Blitow wurde Roman Polanski, der Unterhalter, geboren. Der die Welt mit seinen Geschichten erobern würde und der später einmal von sich sagen sollte: »Ich bin der Mann fürs Spektakel. Ich bin der, der spielt.« Und der bis heute, mit achtzig, nicht wieder damit aufgehört hat.

Bis aus dem schwächtigen Jungen am Lagerfeuer, den seine Mitschüler als Roman Wilk kannten und Romek nannten, ein international bekannter Mann des Spektakels namens Roman Polanski werden sollte, bedurfte es noch einiger Ortswechsel und Häutungen, ein paar Namensänderungen inklusive. Was der knapp Dreizehnjährige bereits hinter sich hatte, würde den meisten für ein ganzes Leben reichen. Ein Außen-seiter war er fast immer, ein Entwurzelter, ein Grenzgänger und ein Wanderer zwischen den Welten – und so richtig ändern würde sich das auch nicht mehr.

Nur selten würde er in seinem Leben einmal zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein. Jedes kindliche Unvertrauen in Heimat, Zuhause oder Familie, das er bisher kennenlernte, hatte sich immer nur als trügerische

Sicherheit auf Zeit erwiesen. Zwei oder drei Jahre in Folge, das war das Maximum an Beständigkeit und Verlässlichkeit, das er erfuhr. Wohnungen hatte bereits öfter getauscht, als er an Lebensjahren zählte, hatte sich zu tarnen und zu verstecken gelernt, und sein ausgeprägtester Instinkt war der, Gefahren früh zu erkennen und rechtzeitig vor ihnen zu fliehen. Das bedeutete die einzige Chance zu überleben. Und diese tief verankerte Fluchtreaktion wurde er nie wieder los. »Immer wenn es mir gut geht«, gestand er später einmal, »beschleicht mich das Gefühl, dass etwas passieren könnte.«

Raymond Thierry Liebling, so der Name, den er von seinen Eltern erhielt, kam am 18. August 1933, einem Freitag, in Paris zur Welt. Sein Vater hieß ursprünglich Mojżesz Liebling, seine Mutter Bella Katz-Przedborska, genannt Bula.

Mojżesz Liebling stammte aus einer jüdischen Familie und war am 28. September 1903 in Kraków geboren – der kulturellen und wissenschaftlichen Metropole und für viele die »heimliche Hauptstadt« Polens, die sie bis Ende des 16. Jahrhunderts auch tatsächlich war. Die Krakówer Filmhistorikerin Grażyna Stachówna hat die Familiengeschichte Polanskis ausgiebig recherchiert (Stachówna 2002), und sie fand auch heraus, dass Mojżesz (»Moses«) Liebling bei der polnischen Volkszählung 1921 mit dem Vornamen Marian registriert wurde.

Ende der 1920er Jahre war Liebling nach Paris gekommen, um hier sein Glück als Maler zu suchen. In der polnischen Heimat hatte er seinen älteren Bruder Bernard sowie die beiden jüngeren Szymon (eigentlich Simon, später in Stefan umgewandelt) und Dawid zurückgelassen. Und seine Mutter Maria, die nach dem frühen Tod ihres Ehemannes Samson ihre vier Söhne mit Nahaarbeiten durchzubringen versucht hatte. Sie lebte immer noch in Kazimierz, dem jüdischen Viertel Krakóws, das früher einmal eine eigene Stadt an der Weichsel gewesen war.

Bella Katz' Herkunft war komplizierter. Ihre Eltern stammten ursprünglich aus Russland, der Vater jüdisch, die Mutter katholisch. Wie es hieß, galt ihre Familie, anders als die Lieblings, als wohlhabend und vornehm. Irgendwann siedelten sie nach Polen über, und Bella, die alle Bula nannten, zog später nach Paris. Als Liebling sie dort kennenlernte, war sie verheiratet und hatte eine etwa zehnjährige Tochter namens

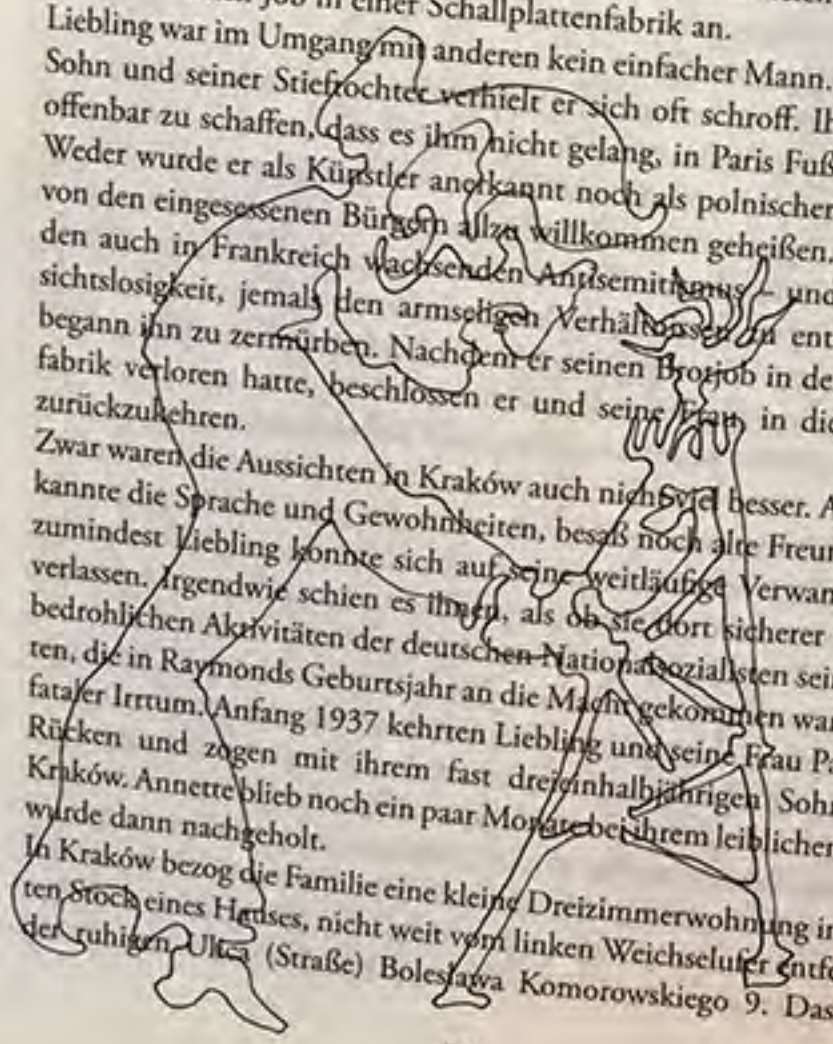
Annette. Die Affäre mit Liebling beendete Bulas erste Ehe, und im Herbst 1932 heirateten die beiden standesamtlich. Religion hatte für sie keine große Bedeutung. Zusammen mit Bulas Tochter Annette zogen sie in den dritten Stock eines bescheidenen Mietshauses in der 5 Rue Saint-Hubert – eine schmale Gasse, gut einen halben Kilometer entfernt von der nordöstlichen Ecke des größten und berühmtesten Pariser Friedhofs Père-Lachaise.

Lieblings großformatige halb abstrakte Porträts fanden in Paris nicht die Anerkennung, die sie nach Ansicht ihres Schöpfers verdient hätten, und so musste er seine Familie mit der Herstellung von Gebrauchsgegenständen aus Plastik ernähren. Da das alles nicht reichte, nahm er zusätzlich einen Job in einer Schallplattenfabrik an.

Liebling war im Umgang mit anderen kein einfacher Mann. Zu seinem Sohn und seiner Stieftochter verhielt er sich oft schroff. Ihm machte offenbar zu schaffen, dass es ihm nicht gelang, in Paris Fuß zu fassen. Weder wurde er als Künstler anerkannt noch als polnischer Emigrant von den eingesessenen Bürgern allzu willkommen geheißen. Er spürte auch in Frankreich wachsenden Antisemitismus – und die Aussichtslosigkeit, jemals den armseligen Verhältnissen zu entkommen, begann ihn zu zermürben. Nachdem er seinen Brotjob in der Plattenfabrik verloren hatte, beschlossen er und seine Frau, in die Heimat zurückzukehren.

Zwar waren die Aussichten in Kraków auch nicht viel besser. Aber man kannte die Sprache und Gewohnheiten, besaß noch alte Freunde, und zumindest Liebling konnte sich auf seine weitläufige Verwandtschaft verlassen. Irgendwie schien es ihnen, als ob sie dort sicherer vor den bedrohlichen Aktivitäten der deutschen Nationalsozialisten sein könnten, die in Raymonds Geburtsjahr an die Macht gekommen waren. Ein fataler Irrtum. Anfang 1937 kehrten Liebling und seine Frau Paris den Rücken und zogen mit ihrem fast dreieinhalbjährigen Sohn nach Kraków. Annette blieb noch ein paar Monate bei ihrem leiblichen Vater, wurde dann nachgeholt.

In Kraków bezog die Familie eine kleine Dreizimmerwohnung im dritten Stock eines Hauses, nicht weit vom linken Weichselufer entfernt in der ruhigen Ulica (Straße) Bolesława Komorowskiego 9. Das neue

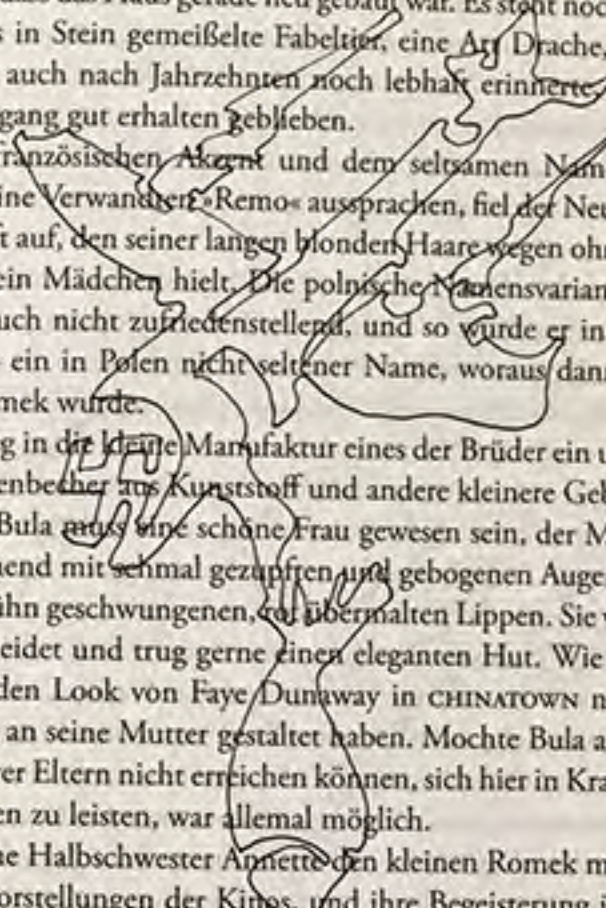


Zuhause unterschied sich nur unwesentlich von dem in Paris, mit dem Unterschied, dass das Haus gerade neu gebaut war. Es steht noch heute, und auch das in Stein gemeißelte Fabeltier, eine Art Drache, an den Polanski sich auch nach Jahrzehnten noch lebhaft erinnert. Ist über dem Hauseingang gut erhalten geblieben.

Mit seinem französischen Akzent und dem seltsamen Namen Raymond, den seine Verwandten »Remo« aussprachen, fiel der Neue in der Nachbarschaft auf, den seiner langen blonden Haare wegen ohnehin so mancher für ein Mädchen hielt. Die polnische Namensvariante »Rajmund« war auch nicht zufriedenstellend, und so wurde er in Roman umbenannt – ein in Polen nicht seltener Name, woraus dann in der Koseform Romek wurde.

Sein Vater stieg in die kleine Manufaktur eines der Brüder ein und produzierte Aschenbecher aus Kunststoff und andere kleinere Gebrauchsgegenstände. Bula muss eine schöne Frau gewesen sein, der Mode der Zeit entsprechend mit schmal gezupften und gebogenen Augenbrauen und ebenso kühn geschwungenen, gut übermalten Lippen. Sie war stets sorgfältig gekleidet und trug gerne einen eleganten Hut. Wie es hieß, soll Polanski den Look von Faye Dunaway in CHINATOWN nach den Erinnerungen an seine Mutter gestaltet haben. Mochte Bula auch den Wohlstand ihrer Eltern nicht erreichen können, sich hier in Kraków ein Dienstmädchen zu leisten, war allemal möglich.

Oft nahm seine Halbschwester Annette den kleinen Romek mit in die Nachmittagsvorstellungen der Kinos, und ihre Begeisterung übertrug sich allmählich auch auf ihn. Doch nach nur wenig mehr als zweieinhalb Jahren geriet auch das neue Zuhause in Gefahr. Am 1. September 1939 marschierte die Wehrmacht nach Polen ein, fünf Tage später wurde Kraków von deutschen Soldaten besetzt. Als guter Familienvater hatte Liebling sich Gedanken gemacht und Vorbereitungen getroffen. Während er selber in der Stadt blieb und sich mit seinen Brüdern um die Wohnungseinrichtung kümmerte, schickte er seine Familie nach Warschau. Keine glückliche Entscheidung. Die Hauptstadt wurde heftig bombardiert, und Romek, Annette und ihre Mutter mussten die Nächte im Luftschutzkeller zubringen, während Kraków verschont blieb.



Bald kehrten sie nach Kraków zurück, zogen zur Großmutter ins Kazimierz-Viertel, und Romek wurde eingeschult. Nur ein paar Wochen bekam er Unterricht, dann wurde jüdischen Kindern der Zugang zur Schule untersagt. Diese wenigen Wochen bedeuteten die einzige Schulbildung, die ihm bis nach dem Krieg vergönnt war. Das, was ihn in der Schule am meisten interessierte, war ein Epidiaskop, mit dem man Fotografien oder Abbildungen aus Büchern auf eine Wand projizieren konnte.

Und schon wieder stand ein unfreiwilliger Umzug an. Diesmal ging es auf die andere Seite der Weichsel, ins Viertel Podgórze, in dem die deutschen Besatzer ab März 1941 ein jüdisches Ghetto errichteten. Die Lieblingss bekamen in der Ulica Tatrzańska eine Wohnung zugeteilt, in der mehrere Familien zusammengepfercht wurden. Längst schon mussten alle Juden über zwölf Jahre weiße Armbinden mit einem blauen Davidstern tragen. Dennoch war das Viertel zunächst offen, erst später wurde eine Mauer herum gezogen.

Die Behausung, in der die Lieblingss sich nun mit anderen drängten lag ganz am südlichen Rand des neu eingerichteten »jüdischen Wohnbezirks«, wie die offizielle Bezeichnung der Nazibesatzer lautete. Ganz in der Nähe war anstelle einer Mauer ein Stacheldrahtzaun gezogen worden, in dem es Lücken gab. Kinder fanden oft eine Möglichkeit, durch den Zaun zu klettern, das Ghetto unbemerkt zu verlassen und ebenso unbehelligt wieder zurückzukehren. Immer wieder auch konnte Romek zusammen mit anderen Kindern durch den Stacheldraht hindurch die Propagandastreifen und Wochenschauen mit den deutschen Kriegserfolgen beobachten, die die Wehrmacht für die nichtjüdische Bevölkerung vorführte. Die Sprache konnte er nicht verstehen, und auch die Inhalte waren ihm egal.

Wie bei dem Epidiaskop in der Schule ging für Romek die Faszination eher von dem Apparat selber aus; dass mit Licht und Schatten auf einer Häuserwand eine andere Welt herbeigezaubert werden konnte. Wieder einmal hatte Romeks Vater einen Notfallplan ausgeheckt, wenn auch diesmal nur für seinen Sohn allein. Sämtliche Ersparnisse der Familie hatte er darin investiert, für Romek einen Unterschlupf bei Bekannten zu organisieren. Bula arbeitete inzwischen als Putzfrau für

die Besatzer, die im alten Königsschloss auf dem Wawel, auf einem Hügel direkt am Ufer der Weichsel, die deutsche Verwaltung des sogenannten Generalgouvernements eingerichtet hatten. Um zu ihrer Arbeit zu gelangen, besaß Bula einen Passierschein für die vier Tore des Ghettos. Immer wenn sich eine geplante Deportation von Bewohnern ankündigte oder Gerüchte aufkamen, wurde Romek hinausgeschmuggelt und für ein paar Tage zu einer katholischen Familie namens Wilk gebracht. Wieder erhielt der Junge eine neue Identität und einen neuen Namen. Nur war er also Roman Wilk, ein katholischer Anverwandter der Familie, dessen Eltern im Krieg umgekommen sein sollten.

Nach einer dieser vorübergehenden Fluchten im Februar 1943 wurde er bei den Wilks überraschend von seinem Vater wieder abgeholt. Auf dem Rückweg zum Ghetto brach dieser plötzlich in Tränen aus und erklärte dem Jungen, dass die Mutter abgeholt worden war. Auch die Schwester und die Großmutter blieben verschwunden. Noch überzog die Hoffnung, dass man sich irgendwann wiedertreffen würde, niemand konnte das Ausmaß des Grauens auch nur ahnen. Ab dem 13. März wurde dann das Krakówer Ghetto komplett aufgelöst, die noch verbliebenen Bewohner wurden sofort getötet oder in eines der Vernichtungslager deportiert. Am frühen Morgen des Tages schnitt Romeks Vater mit einer Zange ein Loch in den Zaun und schob seinen Sohn in die Freiheit. Romek war neunzehnjährig alt. Und von nun an auf sich allein gestellt.

Bei den Wilks konnte er, trotz seiner Legende als »entfernter Verwandter«, auf Dauer nicht bleiben und wurde zu einer anderen Krakówer Familie namens Putek weitergebracht. Die Grundschule durfte er nicht besuchen, aber alleine oder zusammen mit Mietek, einem gleichaltrigen Jungen der Familie, schaute er sich jeden Film an, wenn das Geld dazu langte. Mit irgendwelchen dubiosen Geschäften ließen sich hin und wieder ein paar Złoty dazuverdienen. Was es zu sehen gab, war gleichgültig. Hauptsache, das Spiel aus Licht und Schatten lenkte ihn ab, zog ihn in eine andere Welt hinein. Auch wenn die polnischen Widerstandsgruppen die Parole »Nur Schweine gehen ins Kino!« an die Wände der Kinos gepinselt hatten, Romek kümmerte das nicht. Das Kino war seine Schule.

Sein Leben ist
1933 in Paris
jähriger mit se
mendenden Antise
meintliche Sich
Einen Teil sein
Krakauer Ghet
lischen Bauern
reichen Kinofil
kehrt er 1962 f
nach England u
wo er in rascher
wie »Ekel«, »Ro
»Tanz der Varr
kommt ...«. Für
ten internation
Golden Globe, G
Silberner Bär.
Sein Privatleben
Stern: 1969 wir
Sharon Tate erm
gen Vergewaltig
haftet und ange
fliehen, wo er da
bürgerschaft vor
All diese Ereigni
schwere Schaffen
der Jahrtausendw
2002 dreht er mit
leben im nazibes
anerkanntesten
Film seines Leber
belohnt wird. A
»Der Gott des G
Erfolge anknüpft
im Pelz« mit E
sprüht vor Erotik
Seine bislang zw
biografischen Br
Roman Polanski
und umstrittenste
Paul Werner ver
und Schaffen des
nierenden Biogra

Bald erschien es in Kraków zu gefährlich, und Romek musste wieder einmal den Ort wechseln. Im Sommer 1943 wurde er aufs Land gebracht, in ein Dorf namens Wysoka, dreißig Kilometer südwestlich von Kraków. Romek kam zu bettelarmen Bauern, tief katholisch und antisemitisch, die nicht den leisesten Verdacht an seiner wahren Herkunft schöpfen durften. Dennoch kam dem Jungen aus Paris, der bislang nur Warschau und das ebenfalls großstädtische Kraków kannte, das Leben in der hügeligen Landschaft mit den verstreuten Häuschen idyllisch vor. Wenn er auch nicht viel lernte, so doch Kühe zu hüten, Hunger auszuhalten und im Winter sogar von den Bauernjungen das Skilaufen auf selbst gebastelten Brettern.

Im Herbst 1944, bei den ersten Anzeichen eines Endes von Krieg und Besatzung, kehrte Romek nach Kraków zurück. Bei seiner alten Pflegefamilie Putek fand er erneut Unterschlupf. Es dauerte dann nicht mehr lange, bis die Deutschen endlich abzogen und am 19. Januar 1945 konnten die Polen die Soldaten der Roten Armee in der Stadt begrüßen. Ein paar Wochen lang schlug sich Romek alleine im befreiten Kraków durch, bis er zufällig seinem jüngsten Onkel in die Arme lief, der sich inzwischen Stefan nannte. In einem Versteck mitten in Kraków hatte er mithilfe seiner Frau den Krieg überstanden. Für den elfjährigen Jungen bedeutete es eine gewaltige Umstellung, nun wieder von einem Erwachsenen gesagt zu bekommen, was er zu tun hatte. Mit Stefan und seiner Frau Maria kam es immer öfter zu Konflikten, und Romek wechselte erneut sein Zuhause. Dieses Mal ging es zu Onkel Dawid, der Auschwitz überlebt hatte, seiner Frau Teofila und der sechsjährigen Tochter Roma – die heute Roma Ligocka heißt und als Autorin (*Das Mädchen im roten Mantel*) und Künstlerin in München und Kraków lebt. Eines Tages saß dann Romeks Vater in der Küche, der aus Mauthausen abgemagert, aber einigermaßen gesund zurückkam.

Nach und nach verstand der Junge aus Andeutungen und Bemerkungen der Erwachsenen, dass er sich keine Hoffnung auf eine Rückkehr seiner Mutter machen dürfe. Gleich nach ihrer Deportation aus dem Ghetto war sie nach Auschwitz-Birkenau gebracht und in einer Gaskammer ermordet worden. Noch viel länger sollte es dauern, bis Romek die ganze Wahrheit erfuhr. Seine Mutter war im vierten Monat schwan-

ger, als sie in Auschwitz ankam, was ihr sofortiges Todesurteil bedeutete. Romeks Schwester Annette hatte Auschwitz überlebt. Da sie ihrem Stiefvater ohnehin nie besonders nahestand, gab es für sie keinen Grund, in Polen zu bleiben. Sie reiste sogleich in ihre Geburtsstadt Paris weiter, wo ihr leiblicher Vater noch leben musste.

Auch Romek hatte immer eine engere emotionale Beziehung zu seiner Mutter gehabt als zu seinem Vater. Nach der mehr als zweijährigen Trennung wurde es nicht besser. Vor allem Sprachlosigkeit herrschte zwischen Vater und Sohn. Liebling verschwand auch bald wieder für ein paar Wochen und kam mit einer jungen Frau zurück, die er mehr als ein Jahr später am 31. Dezember 1946 heiratete: Wanda Zajaczkowska. Auf ihr Drängen hin hatte Liebling seinen Namen zuvor in Ryszard Polański geändert. Erst danach wurde, in einem weiteren Akt der Häutung, auch aus seinem Sohn Raymond Liebling endlich Roman Polański – in polnisch korrekter Schreibweise mit Kreislauf auf dem »n«, was später im internationalen Gebrauch meist weggelassen wurde.

Noch aber firmierte Romek, aus alter Gewohnheit und weil es gelegentlich praktisch war, als Roman Wilk, katholisch. Falls er sich Illusionen über ein nun beginnendes Familienleben gemacht haben sollte, so wurden diese schnell enttäuscht. Sein Vater und insbesondere seine junge Frau konnten nicht viel anfangen mit dem ziemlich kleinen Jungen, der deutlich jünger als seine elf Jahre wirkte, und der andererseits auch kein Kind mehr war, sondern ein frühreifer Erwachsener. Eine verwirrende Kombination. Er war gewohnt, seine Entscheidungen alleine zu treffen, ließ sich von niemandem reinreden, war mal aggressiv, dann aber auch wieder schnell verletzt.

Erneut organisierte Ryszard eine Reihe von Familien, bei denen er für seinen Sohn jeweils ein möbliertes Zimmer mietete. Die Verwandtschaft war einigermaßen entsetzt, dass der Junge schon wieder abgeschoben wurde. Wahrscheinlich aber war es für alle Beteiligten am besten so. Wenigstens erreichte Ryszard, dass sein Sohn, der gerade mal ein paar Wochen Unterricht in seinem Leben hatte, mit fast zwölf Jahren endlich in eine Schule kam. Dumm war er weiß Gott nicht, nur klafften gewaltige Lücken in seinem allgemeinem Wissen. Ein Musterschüler war aus ihm nicht zu machen, aber er merkte recht bald, dass er

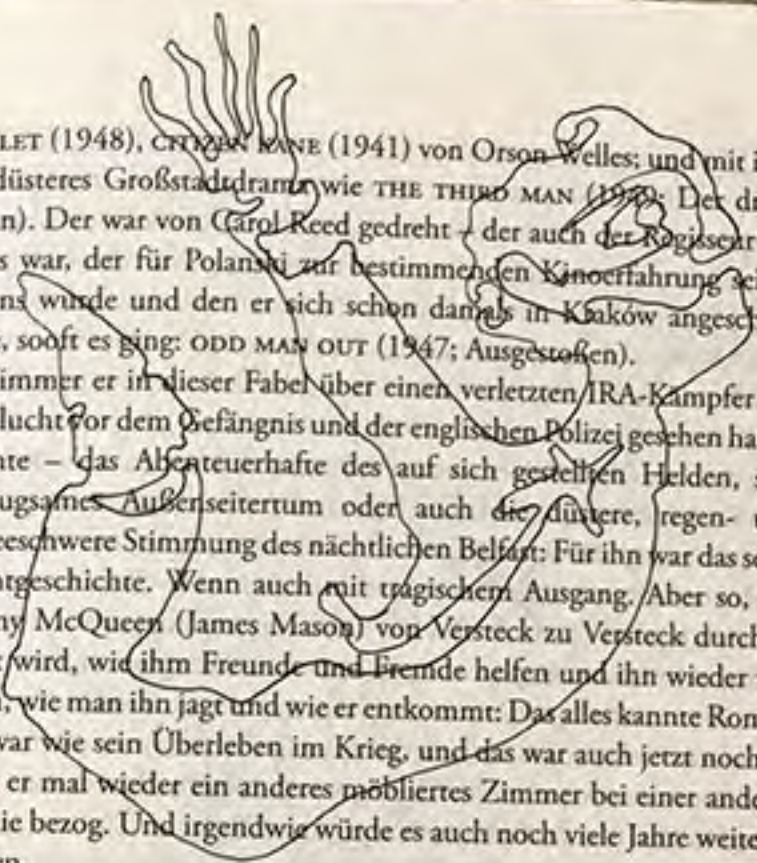
Sein Leben ist
1933 in Paris
jähriger mit s
mendenden Antis
meinliche Sich
Einen Teil se
Krakauer Ghet
lischen Bauern
reichen Kinof
kehrt er 1962
nach England,
wo er in rasche
wie «Ekel», «R
«Tanz der Var
kommt...». Für
ten internatio
Golden Globe,
Silberner Bär.
Sein Privatleben
Stern 1969 wir
Sharon Tate erri
gen Vergewaltig
huffet und angel
fliehen, wo er da
bürgerschaft vor
All diese Ereign
schwere Schaffer
der Jahrtausend
2002 droht er mit
leben im narbes
anerkanntesten
Film seines Lebe
belohnt wird. A
«Der Gott des G
Erfolge anknüpfe
im Pelz» mit E
sprüht vor Erotik
Seine bislang zw
biografischen Br
Roman Polanski
und umstritten
Paul Werner ver
und Schaffen des
nierenden Biogr

hervorragend zeichnen konnte, und das rettete ihn auch vor so mancher schlechten Schulnote.
Wichtig war ihm sowieso etwas anderes: das Kino. Vielleicht sogar mehr denn je. In diesen Jahren direkt nach dem Krieg, in einer kurzen liberalen Phase, bevor sich der Stalinismus lähmend über das Land legte, kam eine Flut westlicher Filme in die polnischen Kinos. Zusammen mit einem Schulkameraden verbrachte Romek nun komplette Nachmittage in den Kinos der Stadt. Nicht selten kam es vor, dass er sich zwei Vorführungen hintereinander anschaute. Slapstick, Märchenfilme von Disney und Abenteuergeschichten à la ROBIN HOOD mit Errol Flynn. Romek und der Freund verlängerten das Vergnügen an den Filmen noch, indem sie die schönsten Szenen daraus nachspielten oder sich eigene ausdachten. In den Wirren des Krieges war Mimikry ein wichtiger Teil von Romeks Überlebensstrategie gewesen, nun wurde aus dem Ernst ein richtiger Spaß. Sie öffneten auch ihre Lehrer nach und heckten Streiche aus, die nicht immer glimpflich ausgingen.
Im Zeltlager am See dann, bei seinen Auftritten vor seinen Kameraden, ergab das alles plötzlich einen ganz neuen Sinn. Der ganze Spaß erwies sich als eine gewichtige Probe für das, was er nun im größeren Kreis präsentieren durfte. Wie auch später noch oft: Der Erfolg traf Polanski wohl zufällig und unerwartet, aber er war dafür stets bestens vorbereitet.
Nach den ersten Sommerferien seines Lebens kam Romek mit gestärktem Selbstbewusstsein und gewachsener Anerkennung in die Schule zurück. Kurz darauf lud ein Radiosender, der zwei Mal pro Woche ein populäres Programm für Kinder ausstrahlte, zu einem Tag der offenen Tür ins Studio. Romek schaute sich alles genau an und machte, im Angedenken seiner Erfolge bei den Pfadfindern, keinen Hehl daraus, dass er das alles ziemlich schlecht fand. Er selber, verriet er keck der anwesenden Leiterin des Programms, könne viel besser, das heißt natürlicher sprechen als die gerade im Studio probenden Kinder. Gelassen forderte Maria Bilizanka den kleinen Wichtigtuer auf, das doch mal zu zeigen, und Romek wiederholte den inzwischen bewährten Bauern-Sketch aus dem Ferienlager. Mit durchschlagendem Erfolg. Auf der Stelle wurde er verpflichtet und war bald festes Mitglied der *Radiowa Gromadka* (Die Radio-Schar) – wie die Sendung in Anlehnung an die

mitwirkende Kindertheatergruppe *Wesoła Gromadka* (Die fröhliche Schar) hieß. (Stachówna 2002, S. 121). Die ersten Honorare als Radioschauspieler wurden von Romek gewinnbringend in die Zukunft investiert: in eine Fotokamera und unzählige weitere Kinobesuche.
Als Nächstes holte die Bilizanka ihn für eine winzige Rolle im Jugendtheater, die Romek vor allem dafür nutzte, alles über die wundersame Maschinerie eines Theaters herauszufinden, vom Kulissenlager bis zum Schnürboden. Dann warteten bereits größere Herausforderungen: nicht mehr nur Kindertheater, sondern eine richtig professionelle Aufführung mit erwachsenen Schauspielern. Es ging um die Mitwirkung in *Der Sohn des Regiments*, einer Dramatisierung des gleichnamigen Romans von Walentin Petrowitsch Katajew. Um die Hauptrolle eines Waisenjungen, der von einem sowjetischen Regiment aufgenommen und zum Kriegshelden wird, gab es ein ziemliches Gerangel. Im Auswahlverfahren stach Romek seine zahlreichen Mitbewerber aus und wurde engagiert.
Die Premiere 1948 in Kraków war so erfolgreich, dass die Inszenierung anschließend zu einem Theatertreffen nach Warschau eingeladen wurde. Auch hier kam man gut an, die Zeitungen druckten Fotos von der Aufführung, und am Ende gab es einen mit einer Geldprämie verbundenen Preis. Erst später erfuhr Romek, dass der Preis eigentlich ihm alleine zustand. Maria Bilizanka, die auch hier verantwortlich war und Romek inzwischen zur Genüge kannte, teilte das Geld unter allen Mitwirkenden auf. Um keinen jugendlichen Größenwahns aufkommen zu lassen, verriet sie im Nachhinein. Wie ihr vielleicht größtes Talent tickte, wusste sie ganz genau.
Da er in der Schule zu schlecht war, um aufs Gymnasium wechseln zu können, begann Romek eine Ausbildung zum Elektrotechniker an einer berufsbildenden Schule für Bergbau. Das freute zwar seinen Vater, aber Romek merkte schnell, dass ihn das nicht wirklich interessierte. Lange hielt er es dort auch nicht aus. Inzwischen war es sein sehnlichster Wunsch, richtiger Schauspieler zu werden und mit einer Ausbildung an der staatlichen Schauspielschule zu beginnen. Dafür aber benötigte er zumindest die Fachhochschulreife, und danach sah es derzeit nicht aus. Obendrein drohte ihm, zum Militärdienst eingezogen zu werden,

Sein Leben ist
1933 in Paris
jähriger mit s
menden Antise
meintliche Sich
Einen Teil sei
Krakauer Ghet
lischen Bauern
reichen Kinofi
kehrt er 1962
nach England
wo er in rascher
wie »Ekel«, »Re
»Tanz der Van
kommt ...». Für
ten internation
Golden Globe,
Silberner Bär.
Sein Privatleben
Stern: 1969 wir
Sharon Tate erm
gen Vergewaltig
haftig und ange
flichen, wo er da
bürgerschaft vor
All diese Ereign
schwere Schaffen
der Jahrtausend
2002 dreht er mit
lesen im nazibes
anerkanntesten
Film seines Leben
belohnt wird. A
»Der Gott des G
Erfolge anknüpfe
im Pelz« mit F
sprüht vor Erotik
Seine bislang zw
biografischen Br
Roman Polanski
und umstrittenste
Paul Werner ver
und Schaffen des
nierenden Biogra

was drei Jahre Drill und Unterordnung bedeutet hätte. Für Romek eine undenkbar Vorstellung.
Schauspielerei war jedoch keineswegs die einzige Leidenschaft des Jungen – Sport war die andere. Von Wanda, der ungeliebten Stiefmutter, hatte er ein Fahrrad bekommen, das für Touren durch die Stadt ausreichte und ihn zunächst begeisterte. Je ernster er jedoch sein regelmäßiges Training nahm, desto schmerzlicher vermisste er ein richtig schnelles Rad. Andere Sportarten kamen hinzu, eine Zeitlang Fechten, später dann Segeln. Skifahren hatte er im Krieg von den Jungen im Dorf gelernt. Und wenn er schon klein war, so sollte er nicht auch noch schwach sein. Er wollte sich wehren können. Also begann er mit Bodybuilding.
Dafür gab es gute Gründe, die Zeiten waren gefährlich. Im Sommer 1949 wurde ihm ein ungewöhnlich günstiges, also vermutlich gestohlenes Rennrad angeboten. Das klang zu verlockend, um wahr zu sein. Das Rad sollte sich tief im Innern eines ehemaligen deutschen Luftschutzbunkers befinden. Als Romek dort in der Dunkelheit mit dem angeblichen Verkäufer herumirrte, spürte er plötzlich einen heftigen Schlag auf den Hinterkopf. Sofort ging er zu Boden und wurde für eine kurze Zeit ohnmächtig.
Als er wieder zu Bewusstsein kam, merkte er wie der Mann dabei war, ihm sein Geld und seine Armbanduhr, ein Geschenk seines Vaters, zu stehlen. Das Blut lief ihm aus der tiefen Kopfwunde übers Gesicht – woran Polanski sich noch Jahre später beim Duschen regelmäßig erinnerte. Im Krankenhaus entdeckte man, dass er fünf Mal mit einem in eine Zeitung eingewickelten Stein auf den Hinterkopf geschlagen worden war und nur mit viel Glück überlebt hatte. Der Täter wurde gefasst und stellte sich als ein dreifacher Mörder heraus, der später zum Tode verurteilt wurde, aber irgendwie wieder frei kam.
Die Bergbauschule trat mehr und mehr in den Hintergrund. Dafür wurde Romek Ensemblemitglied in dem 1945 gegründeten, heute noch existierenden Teatr Groteska. Auf ungewöhnliche Weise wurden bei den Aufführungen Puppenspiel, Maskentheater und Schauspielerei miteinander verknüpft; es gab Kinderstücke, aber auch experimentelles und politisches Theater für Erwachsene. Und im Kino stieß Romek nun auf die Filme, die ihn für sein ganzes Leben prägten: Laurence Oliviers



HAMLET (1948), CITIZEN KANE (1941) von Orson Welles; und mit ihm ein düsteres Großstadtdrama wie THE THIRD MAN (1949: Der dritte Mann). Der war von Carol Reed gedreht – der auch der Regisseur des Films war, der für Polanski zur bestimmenden Kinoerfahrung seines Lebens wurde und den er sich schon damals in Kraków angeschaut hatte, sooft es ging: ODD MAN OUT (1947; Ausgestoßen).
Was immer er in dieser Fabel über einen verletzten IRA-Kämpfer auf der Flucht vor dem Gefängnis und der englischen Polizei gesehen haben mochte – das Abenteuerhafte des auf sich gestellten Helden, sein unbeugsames Außenseitertum oder auch die düstere, regen- und schneeschwere Stimmung des nächtlichen Belfast: Für ihn war das seine Fluchtgeschichte. Wenn auch mit tragischem Ausgang. Aber so, wie Johnny McQueen (James Mason) von Versteck zu Versteck durchgereicht wird, wie ihm Freunde und Fremde helfen und ihn wieder verlassen, wie man ihn jagt und wie er entkommt: Das alles kannte Romek. Das war wie sein Überleben im Krieg, und das war auch jetzt noch so, wenn er mal wieder ein anderes möbliertes Zimmer bei einer anderen Familie bezog. Und irgendwie würde es auch noch viele Jahre weiter so bleiben.
Nur wenn er von Laurence Olivier in Hamlets großem Monolog vernommen hatte, »dass wir die Übel, die wir haben, lieber ertragen, als zu unbekanntem flich'n«, so war das genau Romeks Sache nicht. Er hatte keine Angst, ins Unbekannte zu fliehen, mochte es sich nun als Übel oder als Segen erweisen. Hauptsache, weg aus der beklemmenden Enge des in Polen nun immer rigider werdenden Stalinismus, der bald auch solche westlichen Filme nicht mehr ins Land lassen sollte. Romek war ehrgeizig. Er wollte schneller, höher, weiter. Er besaß eine schnelle Auffassungsgabe, beträchtliche Lücken in der Allgemeinbildung (die er später mehr als auffüllte), und kein Ziel war ihm weit genug, dass er es nicht erreichen wollte. Während die Freunde aus dieser Zeit – auch die, die künstlerische Ambitionen und Erfolge hatten – sich schnell zufriedengaben, wollte er weiter, viel weiter. Ein Ort der Sehnsucht blieb unverändert Paris, wo er geboren war und wo er hinzugehören schien. Viel hielt ihn ohnehin nicht in Kraków, am allerwenigsten sein unzugänglicher Vater und die ungeliebte Stiefmutter.

Sein Leben
1933 in Par
jähriger mit
menden Ant
meintliche St
Einen Teil
Krakauer Gh
lischen Bau
reichen Kino
kehrt er 196
nach England
wo er in rasch
wie «Ekel», «
Tanz der V
kommt...», F
ten internat
Golden Glob
Silberner Bär
Sein Privatleb
Stern: 1969 w
Sharon Tate e
gen Vergewalt
haftet und ang
fliehen, wo er
bürgerschaft v
All diese Ereig
schwere Schatt
der Jahrtausend
2002 dreht er n
leben im nazib
anerkanntesten
Film seines Leb
belohnt wird.
«Der Gott des
Erfolge anknüp
im Pelz» mit
sprüht vor Eroti
Seine bislang zw
biografischen B
Roman Polansk
und umstrittens
Paul Werner ver
und Schaffen de
nierenden Biogr

Seine lebenslange Begeisterung, in einem Kino zu sitzen und sich einen Film anzuschauen, erweiterte sich bald auch auf Oper und Theater. Doch sah er zum ersten Mal einen jungen, ebenfalls klein geratenen Schauspieler, der ihn hellauf begeisterte: den sechs Jahre älteren Tadeusz Lomnicki. Mit ihm verband ihn später eine Freundschaft, die durch Polanskis *Amadeus*-Inszenierung in Warschau 1981 aufgefrischt wurde und bis zu Lomnickis Tod 1992 andauerte. Nun wurde er zum Vorbild für Romek, und wie bei Lomnicki sollte auch sein Weg zur professionellen Schauspielerei über eine Schauspielschule führen. Nur dass ihm, bei aller Begabung, nach wie vor die formalen Voraussetzungen fehlten. Einen Umweg, die Fachhochschulreife zu erlangen, bot ein Besuch der Krakauer Kunstschule Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych. Im Spätsommer 1951 wurde Romek dank seiner Fähigkeiten und einer fleißig zusammengetragenen Mappe mit Zeichnungen aufgenommen. Im inzwischen heftig stalinistisch geprägten Polen erwies sich die Kunstschule als ein Hort der Freiheit. Dem vorgeschriebenen sozialistischen Realismus zum Trotz wurde Romek hier mit *Sozialismus und Kubismus* geradezu konfrontiert und auch mit *Literatur* an die sonst nur schwer zu kommen war. Der Weg führte ihn von dem in seiner Heimat Polen verpönten Witold Gombrowicz über den Grafiker und Schriftsteller Bruno Schulz bis hin zu schließlich Franz Kafka. Obwohl Polanski sich auf der Kunstschule wohlfühlte und mit seinem offenbar beträchtlichen Zeichentalent auch reüssierte, wurde er aus obskuren Gründen im Februar 1952 von der Schule verwiesen. Um doch noch an seinen Abschluss zu gelangen, musste er an eine andere Kunstschule ins siebzig Kilometer entfernte Katowicze (Kattowitz) wechseln. Dann aber war endlich der Weg frei für die Schauspielschule. Durch einen Zufall – jemand hatte sich an Romeks Auftritt als *Sohn des Regiments* erinnert – erhielt er eine erste, winzige Rolle in einem Film. Drei Studierende der Filmhochschule in Łódź drehten ihren gemeinsamen Abschlussfilm und suchten einen Darsteller für einen etwa 14-jährigen Jungen. Romek war um die neunzehn, passte aber von Größe und Aussehen perfekt zu der Rolle. Als Film war *TRZY OPowieści* (1953; Drei Erzählungen) nicht bedeutend, als Zwischenstation für Romek aber ungeheuer wichtig.

Dadurch lernte er nicht nur Antoni Bohdziewicz kennen – der Dekan der Regieabteilung der Filmhochschule war und zu einer der drei Episoden des Films das Drehbuch beigesteuert hatte –, sondern auch Andrzej Wajda, Filmstudent und Autor einer anderen Episode. Und für die Zeit der Dreharbeiten fand Roman Polański, wie er sich nun offiziell nannte, in Łódź Unterschlupf bei dem damals noch Kamerastudenten Jerzy Lipman, mit dem er in den nächsten Jahren immer wieder zu tun haben würde. Fasziniert war Romek auch wieder von dem Blick hinter die Kulissen, diesmal der Filmarbeit. Und der Wunsch, irgendwie diesem seltsamen Völkchen der Gaukler und Unterhalter zuzugehören und Teil des Spektakels zu sein, wurde übermächtig. Zurück in Kraków bewarb sich Polanski nun an der dortigen Staatlichen Schauspielschule PWST, ebenfalls eine Nachkriegsgründung. Deren berühmtester Student war Zbigniew Cybulski, der bald zum Star des polnischen Kinos wurde und mit seinem Auftreten – und seines tragischen frühen Todes wegen – als »der polnische James Dean« eine große Schar von Bewunderern anzog. Dass Romek die Aufnahmeprüfung an der PWST mit Bravour bestehen würde, bezweifelte niemand, der ihn kannte. Er selber am allern wenigsten. In die engere Auswahl schaffte er es auch ohne Schwierigkeiten, und so ziemlich jeder der anderen Kandidaten hielt ihn für den Besten. Doch dann machte die Nachricht die Runde, dass ausgerechnet er nicht genommen wurde. Auf seine entsetzte Nachfrage teilte man Romek mit, aufgrund seiner Größe von nur 1,65 Meter sei er nicht geeignet. Es gebe nicht genug Rollen für jemanden von seiner physischen Erscheinung. Das aber war bestenfalls die halbe Wahrheit; Tadeusz Lomnicki, einer der gefeiertsten Schauspieler seiner Zeit, war auch nicht größer. Vermutlich hatte sich Polanski zu sicher gegeben, zu aufsässig, zu selbstbewusst. Zweifelsohne besaß er Talent, aber man konnte auch ahnen, dass er großes Talent hatte, Ärger zu machen. Viele der Figuren, die er in seinen frühen Filmen darstellte, war er selber, gelegentlich hießen sie sogar Romek wie er. Liebend gerne spielte er Provokateure, Unruhestifter, jugendliche Delinquenten, Aufsässige, Außenseiter, und gerne besetzte man ihn auch so. Im Grunde nahm all das bereits vorweg, was später in seinem kleinen Auftritt in *CHINATOWN*

Sein Leben
1933 in Par
jähriger mit
menden Ant
meintliche S
Einen Teil s
Krakauer Gh
lischen Baue
reichen Kind
kehrt er 196
nach Englan
wo er in rasch
wie «Ekel», «
«Tanz der V
kommt ...».
ten internat
Golden Globe
Silberner Bär.
Sein Privatleb
Stern: 1969 w
Sharon Tate er
gen Vergewalt
haftet und ang
fliehen, wo er
bürgerschaft v
All diese Ereig
schwere Schaff
der Jahrtausend
2002 dreht er m
leben im nazibe
anerkanntesten
Film seines Leb
belohnt wird.
«Der Gott des
Erfolge anknüp
im Pelz» mit
sprüht vor Eroti
Seine bislang zw
biografischen Be
Roman Polanski
und umstritten
Paul Werner ver
und Schaffen de
nierenden Biogr

zusammenkam, wenn er als Mann mit Messer Jack Nicholson die Nase aufschlitzt.

Jetzt war er am Boden zerstört. Er versuchte es an der Schauspielschule in Warschau, blitzte dort ebenfalls ab. Wie ein dunkler Schatten lauerten die drei Jahre Wehrdienst über ihm. Um doch noch freigestellt zu werden, musste er irgendwas an der Krakówer Universität studieren. Was, war egal. Er versuchte alles, vom Sportlehrer bis zur russischen Literaturwissenschaft, hatte aber nirgendwo Erfolg. Zum Teil lag dies daran, dass sein Vater, immer noch mit seiner bescheidenen Manufaktur, die inzwischen Gürtel aus Kunstleder herstellte, als böser Kapitalist galt. Wie man es drehte und wendete, Romek konnte nicht mit der notwendigen proletarischen Herkunft aufwarten.

Blieb einzig die Flucht in den Westen. Angeregt durch die Stunden im Kino, die er mit Thrillern wie *ODD MAN OUT* und *THE THIRD MAN* zugebracht hatte, schmiedeten er und seine Freunde die wildesten Fluchtpläne – und verwarfen sie wieder. In der Realität sah doch alles viel schwieriger aus als auf der Leinwand: von der Flucht im Boot über die Ostsee bis hin zum Versteck in der Deckenverkleidung der Moskatar Paris-Express. Noch bevor er tatsächlich mit irgendeiner Verzweiflungstat auffliegen und erst ins Gefängnis und anschließend zum Wehrdienst kommen würde, erhielt Romek eine Nachricht, die ihn vor dem Schlimmsten bewahrte. Andrzej Wajda, sieben Jahre älter und bereits fertig mit seinen Studien in Łódź, drehte seinen Diplomfilm über die Generation der Jugendlichen, die im Widerstand gegen die deutschen Besatzer mitgewirkt hatten: *POKOLENIE* (1955; Eine Generation). Kamera Jerzy Lipman, Hauptrolle Tadeusz Łomnicki, mit dabei Zbigniew Cybulski, und eine kleine Rolle darin war frei für den verzweifelt 20-Jährigen aus Kraków.

Fürs Erste war Romek gerettet.

Wieder stand er, wenn er nicht vor der Kamera sein musste, dahinter, daneben oder ganz in der Nähe, und schaute Wajda alles ab. Vielleicht sollte er statt Schauspieler Regisseur werden. Er erinnerte sich, dass ihm viele Jahre zuvor einmal ein Buch über die Arbeit beim Film in die Hände gefallen war, in dem der Regisseur mit dem Kapitän eines Schiffes verglichen wurde. Das hatte bei ihm Eindruck hinterlassen. Bestim-

men zu können, wohin das Schiff steuert, das war etwas für ihn. Er sollte sich in Łódź bewerben. Zuvor aber wartete noch ein kleine Rolle in *ZACZAROWANY ROWER* (1955; Das verzauberte Fahrrad) auf den leidenschaftlichen Radfahrer.

Auch von Professor Bohdziewicz und anderen Bekannten darin bestärkt, bewarb er sich nun tatsächlich an der Filmhochschule in Łódź. Wie bei allen Film-, Kunst- oder Schauspielschulen, die etwas taugen, übertraf die Zahl der Bewerber die freien Plätze um das fast Fünfzigfache. Auf eine erste Vorauswahl folgten zwei anstrengende Prüfungswochen in Łódź, in denen sich bei Romek peinliche Lücken in allgemeiner Schulbildung und Marxismus-Leninismus auftraten. Egal, die anderen Fähigkeiten machten das offenbar mehr als wett. Acht Studenten wurden für die fünf Jahre dauernde Ausbildung in der Regieabteilung aufgenommen. Auf dem ausgehängten Zettel fand er diesmal auch seinen Namen: Roman Polanski.



FILMSTUDENT UND EHEMANN

In kürzester Zeit wurden Łódź und vor allem die Filmhochschule Polanskis Heimat. Zwar vermisste er Kraków mit seinen schönen Renaissancebauten und anmutig im Weichsel gelegen, und er fragte sich, wie er in der schmutzigen und schäbigen Arbeiterstadt Łódź die fünf Jahre seiner Ausbildung durchstehen sollte. Łódź bedeutete Industrie, Luft voller Abgas und eine strapazierte Umwelt. In erster Linie gab es hier Textil und Chemie – aber eben auch die Filmindustrie, die nach dem Krieg aus dem hundertzwanzig Kilometer entfernten, zerstörten Warschau hierher verlegt worden war. Und in Nähe zum Filmzentrum Polens hatte man auch die Filmhochschule haben wollen. Bestärkt durch das viel zitierte Zitat Lenins, im Kommunismus sei »der Film die wichtigste aller Künste«, war hier 1948 die »kurz« als PWSFTviT bezeichnete, in der übersetzten Langfassung »Staatliche Hochschule für Film, Fernsehen und Theater Leon Schiller« ins Leben gerufen worden. Sie gilt als eine der besten Filmhochschulen der Welt.

Bei Polanskis Eintritt in die Akademie befanden sich unter den Studenten der höheren Semester Janusz Morgenstern, Kazimierz Kutz und Jan Łomnicki (der jüngere Bruder von Tadeusz), die alle zu wichtigen Regisseuren des polnischen Kinos wurden. Andrzej Wajda, der berühmteste unter den im Land gebliebenen polnischen Regisseuren, hatte im Vorjahr mit *POKOLENIE* abgeschlossen, Andrzej Munk bereits 1951. In der kulturellen Enge des Stalinismus wirkte die Hochschule wie eine Oase an Freiheit und Privilegien. Die Ausstattung mit Lehrkräften, Technikern, Geräten und filmtechnischen Einrichtungen war vorbildlich. Das vielleicht Schönste aber war, dass man hier an all die Filme kam, die die politische Führung dem gemeinen Volk glaubte nicht zumuten zu können.

Die Studenten reichten ihre Bestellungen dem Nationalen Filmarchiv in Warschau weiter. Was nicht vorhanden war, konnte häufig beschafft werden, darunter auch viele ausländische Filme, die Film Polski zur Ansicht überlassen waren. Neben den polnischen und sowjetischen Werken kamen Polanski und seine Kommilitonen so auch in den

Genuss relativ aktueller Filme aus Frankreich, Italien und selbst den USA. In der Bar und dem ausladenden hölzernen Treppenhaus der ehemaligen Villa lieferten sich die Anhänger unterschiedlicher Gruppierungen lebhaft Diskussionen. Sowjetischen Klassikern wie Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* oder neorealistischen Nachkriegsarbeiten wie Vittorio De Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (1948: *Fahrraddiebe*) zog Polanski meist amerikanische und englische Filme vor. Besonders begeistert und geprägt wurde er, außer von Welles' *CITIZEN KANE* und den schon als Jugendlicher bewunderten Filmen *Reeds und Oliviers*, nun von der Steinbeck-Verfilmung *OF MICE AND MEN* (1939: *Von Mäusen und Menschen*), Kurosawas *RASHOMON* (1950) und so ziemlich allem von Luis Buñuel, Federico Fellini, Elia Kazan und Hollywood-Exilanten wie Fritz Lang, Billy Wilder und László Benedek.

Neben seinen Studien und der eigenen Filmarbeit übernahm Polanski bis Ende der 1960er Jahre weiterhin kleinere Rollen in Filmen, die fern der Hochschule und unter professionellen Bedingungen entstanden. In den Arbeiten von Munk und Morgenstern, vor allem aber nach *POKOLENIE* von 1959 bis 1961 Jahr für Jahr in drei weiteren Wajdas: *LOTNA*, *NIEWINNI CZARODZIEJE* (Die unschuldigen Zauberer) und *SAMSON*. Viele der Freundschaften, die Polanski über Jahrzehnte begleiteten, hatten ihren Ursprung hier in Łódź. Dabei zeichnete sich früh ein Muster ab, das Polanski nie wieder ablegen sollte und das seine Karriere beflügelte: die Fähigkeit, Leute zu begeistern und an sich zu binden, die von Nutzen sind – zugleich aber nicht die Ambitionen haben, ihm den Rang abzulaufen. Zumindest nicht auf seinem Gebiet. Polanski achtete stets darauf, innerhalb seines engeren Umfeldes der unangefochtene Wortführer, der Bestimmende und der Beste zu sein – was ja auch bedeuten kann, dass man einen eventuell noch Besseren gar nicht erst in seine Nähe lässt. Die vorbehaltlose Anerkennung seiner Überlegenheit belohnte Polanski mit oft jahrzehntelanger Treue und auch finanzieller Unterstützung – oder bestrafte anderenfalls mit Liebesentzug. Bis nach Paris, London und Los Angeles schleppte er seine Entourage mit, darunter auch so manchen, der dann schon längst nicht mehr nützlich war.

Sein Leben
1933 in Pa
jähriger mi
menden An
meintliche S
Einen Teil
Krakauer G
lischen Bau
reichen Kin
kehrt er 196
nach Englan
wo er in ras
wie »Ekel«, »
»Tanz der V
kommt...« F
ten internat
Golden Glob
Silberner Bär
Sein Privatle
Stern: 1969 v
Sharon Tate
egen Vergewalt
haftet und ang
fliehen, wo er
bürgerschaft v
All diese Ereig
schwere Schaff
der Jahrtausend
2002 dreht er
leben im nazib
anerkanntesten
Film seines Leb
belohnt wird.
»Der Gott des
Erfolge anknüp
im Pelz« mit
sprüht vor Eroti
Seine bislang zw
biografischen B
Roman Polansk
und umstrittens
Paul Werner ve
und Schaffen de
nierenden Biog

Jakub »Kuba« Goldberg, Henryk Kluba, Andrzej Kondratiuk und Andrzej Kostenko waren Kommilitonen an der Filmhochschule, Jerzy Skolimowski stieß später dazu. Mal halfen sie Polanski als Darsteller, mal als Koautoren, Assistenten, Requisiteure oder einfach nur als Mädchen für alles in den Bars und Jazzkellern der Stadt begegnete Polanski Leuten wie Wojciech Frykowski, der einfach nur dazugehören wollte, oder erstarrten angehenden Schriftstellern wie Marek Hlasko und Jerzy Kosinski – der später in seinem 1965 in den USA veröffentlichten, angeblich autobiographischen Roman *The Painted Bird* (Der bemalte Vogel) so manches von den Erlebnissen Polanskis (und anderer) während der Kriegsjahre mit einfließen ließ.

Die wichtigste Bekanntschaft dieser Zeit war jedoch die mit Krzysztof Komeda. Eigentlich hieß er mit Nachnamen Trzcinski und arbeitete als Hals-Nasen-Ohren-Arzt in einem Krankenhaus. Das Pseudonym diente dazu, seine leidenschaftlichen Aktivitäten an Behördenseite verpönten Jazz nicht allzu öffentlich werden zu lassen. In allerfrühester Kindheit schon hatte er Klavierunterricht erhalten und war bereits mit acht zum Konservatorium in seiner Heimatstadt Poznan (Posen) zugelassen worden. Der Krieg durchkreuzte alle Pläne, einmal Konzertpianist zu werden.

Ab Mitte der 1950er war Komeda in verschiedenen Gruppierungen als Jazzpianist aufgetreten und innerhalb von wenigen Jahren weit über die Grenzen seines Heimatlandes hinaus bekannt geworden. Abgesehen von den allerersten Fingerübungen als Filmstudent stammte die Musik zu allen Kurzfilmen Polanskis und (mit einer Ausnahme) zu seinen frühen Spielfilmen von Komeda. Ohne dessen eindringliche und höchst ungewöhnliche Jazzmusik sind die Wirkung und der Erfolg der stummen Kurzfilme Polanskis überhaupt nicht vorstellbar.

Noch bevor das Grundstudienjahr vorüber war, brannte Polanski bereits darauf, seinen ersten Film zu drehen. Er tat sich mit einem Kamerastudenten zusammen, der ein bisschen Farbmateriale zum Üben erhalten hatte, holte sich noch einen alten Freund hinzu, und zu dritt fuhren sie nach Kraków. Dort stellten sie Romeks Begegnung mit dem angeblichen Fahrradverkäufer und gesuchten Mörder nach, der ihm um ein Haar den Schädel eingeschlagen hätte. Polanski führte nicht nur Regie,

sondern spielte sich natürlich auch selbst. Viel ist von dem ersten Polanski-Film *DAS FAHRRAD* (1955, *Rower*) nicht erhalten geblieben. Vom Entwicklungslabor in Warschau wurde das belichtete Material versehentlich nach Moskau verschickt und blieb, bis auf wenige Einstellungen, verschollen.

Im Jahr darauf entstand dann, als offizielle Studienaufgabe, der Ein-Minuten-Film *DAS VERBRECHEN* (1956, *Morderstwo*), der nichts anderes zeigt als einen Mann, der mit einem Messer bewaffnet ein Zimmer betritt und einen anderen, im Bett schlafenden tötet. Schon etwas durchdachter war 1957 *DAS LÄCHELN* (*Uśmiech*) über einen Voyeur, der durch ein Badezimmerfenster einen Blick auf ein halb nacktes Mädchen werfen kann, noch einmal zurückkommt und von einem Mann, der sich gerade die Zähne putzt, höhnisch angegrinst wird. Interessant sind nicht sosehr diese allerersten Gehversuche selbst – die noch nicht allzu viel von dem späteren Kinogenie verraten –, sondern die Wahl der Sujets: Gewalt, Mord, Voyeurismus und in dem letzteren bereits das Spiel mit den Erwartungen der Zuschauer.

Auch in Polen machte sich ab Mitte 1956, gut drei Jahre nach Stalins Tod, die sogenannte »Tauwetterperiode« bemerkbar und brachte eine vorübergehende politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Liberalisierung. Große Hoffnungen verbanden sich im Oktober mit der Ernennung von Wladyslaw Gomułka zum Ersten Sekretär der Vereinigten Arbeiterpartei und damit politischen Führer des Landes. Zum ersten Mal in der Nachkriegszeit wurde es Polen erlaubt, im westlichen Ausland lebende Verwandte zu besuchen. Mit Hinweis auf seine in Paris lebende Schwester Annette beantragte Polanski so schnell wie möglich den dafür notwendigen Pass, aber er musste sich gedulden.

Am 10. Februar 1957 schließlich konnte er nach Paris fliegen. Seine Schwester Annette, die er zuletzt im Krakówer Ghetto 1943 gesehen hatte, war mittlerweile verheiratet und Mutter einer Tochter. Die Familie lebte in einer kleinen Wohnung, die von Polanskis Geburtshaus in der Rue Saint-Hubert nicht allzu weit entfernt lag. In den folgenden Wochen streifte er unablässig durch die Stadt und ließ sich von dem Glanz und der Fülle überwältigen oder verbrachte viele Stunden in der Cinémathèque française mit dem Anschauen von Filmen. Zum ersten

Sein Leben
1933 in Par
jähriger mit
meintliche St
Einen Teil s
Krakauer Gh
lischen Baue
reichen Kino
kehrt er 1962
nach England
wo er in rasch
wie »Ekel«, »F
»Tanz der Va
kommt ...». F
ten internatio
Golden Globe
Silberner Bär.
Sein Privatlebe
Stern: 1969 w
Sharon Tate er
gen Vergewalt
haftet und ange
fliehen, wo er d
bürgerschaft vo
All diese Ereig
schwere Schaffe
der Jahrtausend
2002 dreht er m
leben im nazibe
anerkanntesten
Film seines Lebe
belohnt wird.
»Der Gott des
Erfolge anknüp
im Pelz« mit
sprüht vor Eroti
Seine bislang zw
biografischen B
Roman Polansk
und umstritten
Paul Werner ve
und Schaffen d
nierenden Biog

Mal sah er dort Marlon Brando und James Dean, deren so ganz anderer, natürlich wirkender Darstellungsstil ihm wie eine Offenbarung erschien. Polanski wollte nicht nach Polen zurückkehren, ohne nicht wenigstens einmal das Festival in Cannes besucht zu haben. Dabei begegnete er Andrzej Wajda, der dort mit seinem preisgekrönten Widerstandsdrama KANAL (1957; Der Kanal) im Wettbewerb vertreten war. Zu den Aufgaben der Studenten an der Filmhochschule in Lodz gehörte auch, einen Dokumentarfilm zu drehen. Bei Polanski wurde selbst daraus ein inszenierter Film, ein ziemlicher spektakulärer sogar. Wie jedes Jahr fand auf dem Gelände der Hochschule ein Sommerfest statt, und Polanski kündigte an, dieses fest dokumentieren zu wollen. Nur sein Aufnahmeteam war eingeweiht, dass Polanski ein paar stadtbekannte Rabauken eingeladen hatte mit der Aufforderung, sich gründlich danebenzubenehmen und die ahnungslosen Gäste immer mehr zu provozieren. An zwei strategisch günstigen Stellen hatte Polanski Kameras postiert und wartete ab. Das Ganze geriet dann völlig außer Kontrolle und endete in einer wüsten Schlägerei und dem Abbruch des Festes. Entsprechend lautete dann auch der Titel des polanskischen »Dokumentar«-Films: ABRUCH DES TANZES (1957; Rozbijemy zabawę). Als die Hintergrundmusik herauskamen, waren nicht nur Polanskis Kommilitonen sauer auf ihn, es drohte ihm sogar der Verweis von der Hochschule. Bald darauf begegnete er seiner ersten großen Liebe: Barbara Kwiatkowska, eine Siebzehnjährige mit dunkelblonden Haaren, großen braunen Augen, hohen Wangenknochen und vollen Lippen. Das schönste Mädchen, das er je gesehen hatte. Am 1. Juni 1940 war Barbara, genannt Basia, in einem winzigen Weiler fast genau in der Mitte Polens zur Welt gekommen, im tiefsten Bayernland. Dennoch hatte sie es geschafft, in Warschau Ballett- und Tanzunterricht zu erhalten, und sich mit einem Foto bei einer Ausschreibung des polnischen Wochenmagazins Film beworben. Prompt war sie zu Probeaufnahmen eingeladen worden, und als Polanski ihr 1957 begegnete, drehte sie bereits ihren ersten Film. EWA CHCE SPAĆ (1958; Eva will schlafen) war eine groteske Filmkomödie über ein Mädchen vom Land, das zum ersten Mal in eine Stadt kommt und auf der Suche nach einem Platz zum Schlafen in ein paar verrückte Abenteuer gerät. In Polen wurde der Film ungeheuer populär

und mit ihm seine junge, frische Hauptdarstellerin. Polanski war nicht der Einzige, der Basia zu erobern versuchte, und es dauerte eine ganze Weile, bis sie zu ihm in sein Studentenzimmer zog. Seinen nächsten Kurzfilm plante Polanski zielgerichtet auf einen internationalen Wettbewerb hin. Er hatte erfahren, dass bei der im folgenden Jahr in Brüssel stattfindenden Weltausstellung Expo 58 ein Preis für einen innovativen Kurzfilm verliehen werden sollte. Polanskis Vorhaben war aufwendig, vor allem, weil es Dreharbeiten am Meer verlangte. Er reichte ein selbst gezeichnetes Storyboard ein und erhielt die notwendige Unterstützung. Mit einem halben Dutzend Kommilitonen fuhr er nach Sopot (Zoppot) in die Danziger Bucht. Der schwächliche Kuba Goldberg und der lange Henryk Kluba als Hauptdarsteller gaben ein komisches Gespann ab, Andrzej Kondratiuk und Basia wurden mit eingebaut und natürlich Polanski selbst. In einem der beliebtesten und im Sommer völlig überlaufenen Ostseebäder Polens einen Film drehen zu wollen, in dem sich zwei Männer durchweg mit einem riesigen Weiderschrank abplagen, war vielleicht nicht die beste Idee. Die geplante Drehzeit von ein paar Tagen dehnte sich zu drei Wochen, und das Geld wurde auch knapp. Gegenüber den bisherigen, etüdenhaften Filmen ist ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK (1958; Dwaj ludzie z szafa) als erstes abgeschlossenes Werk Polanskis anzusehen. Es zeigt bereits deutlich die Züge des späteren Spielfilmregisseurs – sowohl was den dramatischen Aufbau als auch die geschickte Handhabung filmischer Mittel angeht. Die stumme Handlung beginnt am Meer mit einem Blick auf die Wellen, die sich an einem unberührten Sandstrand brechen – ein Blick, der Mythen heraufbeschwört und an Urzeiten denken lässt. Dem Meer entsteigen zwei Männer, die einen gewaltigen, mit einem Spiegel versehenen Schrank nach sich ziehen. Vor lauter Freude, die Welt betreten zu haben, tanzen die beiden und machen sich erwartungsfroh auf den Weg zu einer kleinen Stadt. Den schweren Schrank schleppen sie dabei mit. Auf ihrer Erkundungsreise beobachten die beiden, wie die Menschen sich gegenseitig Schaden zufügen, angefangen bei kleinen Verbrechen bis hin zu brutalem Totschlag. Abgestoßen von dieser Gesellschaft kehren sie wieder an den Strand zurück. Der jedoch hat sich inzwischen verändert: Ein kleiner Junge baut dort eifrig eine Sandburg neben der

anderen. Vorsichtig steigen die beiden Männer darüber hinweg – und versinken mit ihrem Schrank wieder im Meer. Hinter ihnen schließt sich die Wasseroberfläche, als wäre nie etwas geschehen.

In Polanskis perfekter Handhabung vor allem der Montage und in der geschickten Verwendung verblüffender Kameraperspektiven für surrealistische Effekte – so der Fisch, der durch die Wolken zu schweben scheint, in Wirklichkeit aber nur auf dem Spiegel des gekippten Schrankes liegt – zeigen sich Anklänge an Luis Buñuel. Dies gilt auch für das Image choc einer subjektiven Einstellung, in der einer der Straßenjungen mit einem Stein direkt auf den Zuschauer zielt. Wie später noch oft in seinen Filmen, spielte der Regisseur diese kleine, aber bezeichnende Rolle selbst.

Professor und Dekan der Regieabteilung in Łódź war zu diesem Zeitpunkt Jerzy Bossak, ein renommierter Dokumentarfilmer. Er erwies sich mehr und mehr als Polanskis Förderer und Mentor. Mit seiner Hilfe gelangte ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK nach Brüssel, und Polanskis Hoffnungen wurden nicht enttäuscht. Der Film erhielt, nicht zuletzt dank der überragenden Filmmusik Komedas, eine Bronzemedaille. Mit einer kleinen Delegation aus Łódź durfte Polanski im Frühjahr 1958 nach Brüssel reisen und den Preis in Empfang nehmen. Er nutzte die Gelegenheit, erneut seine Schwester in Paris zu besuchen. Zur gleichen Zeit wurde auf dem Filmfestival in San Francisco seine Filmgroteske mit dem Golden Gate Award ausgezeichnet und ein Jahr später bei den Kurzfilmtagen in Oberhausen ebenfalls. Praktisch über Nacht war Polanski in Łódź zu einer Berühmtheit geworden.

Polanski konnte nicht ahnen, dass er längst nicht nur bei seinen Kommilitonen und Kneipenbekanntschaften Aufsehen erregte. Auch der polnische Sicherheitsdienst SB hatte ihn längst im Visier. Schon als er sich um die Besuchsmöglichkeit bei seiner Schwester in Paris bemühte, hatte der Geheimdienst eine Akte über ihn angelegt. In dieser findet sich auch das Schreiben seiner Schwester, mit dem sie ihn nach Paris einlud. Im Laufe der Jahre schwoll das Dossier mit dem Aktenzeichen BU 1368/1705 auf einhundertelf Seiten an und endete erst 1980. Heute liegen die Unterlagen im IPN, dem Institut für Nationales Gedenken in Warschau. Mitarbeiter des zu Axel Springer gehörenden

polnischen Ablegers *Newsweek Polska* sahen die Akte dort ein und berichteten zeitgleich mit der *Welt* (9.5.2011) darüber. Neben viel üblichem Geheimdienstgeschwätz ist darin vor allem die schwankende Haltung der jeweiligen polnischen Regierungen zu ihrem schwierigen, aber weltweit berühmten Sohn dokumentiert: mal *Persona non grata* mit Einreiseverbot, mal der Stolz der Nation.

Der sehr erfolgreiche Debütfilm Kwiatkowskas über die schlaflose Ewa wurde zum Festival Internacional de Cine ins baskische Donostia-San Sebastián eingeladen – und ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK ebenfalls. Gemeinsam reisten Basia und Romek an die Biskaya und verbrachten eine schöne zweite Julihälfte des Jahres 1958 dort. Die Aufmerksamkeit der Reporter und Filmleute allerdings konzentrierte sich einzig auf Barbara Kwiatkowska, was Polanski nicht gefallen konnte. Obendrein ging sein Kurzfilm leer aus, während der Film mit Basia den Hauptpreis, die Concha de Oro (Goldene Muschel), erhielt. Als Kwiatkowska dann auch noch von einem Produzenten ein Vertragsangebot für gleich mehrere Filme in Spanien erhielt, packte Polanski die Eifersucht. Aus Angst, seine Freundin zu verlieren, redete er so lange auf sie ein, bis sie das tolle Angebot sausen ließ. Als Trostpreis fuhr Polanski mit ihr nach Paris und stellte sie seiner Schwester vor.

Zurück in Łódź begann Polanski mit der Vorbereitung für seinen Abschlussfilm. Zusammen mit Kuba Goldberg arbeitete er ein Drehbuch mit einer komplexen Rückblendenstruktur aus. WENN ENGEL FALLEN (1959; *Gdy spadają anioły*) schildert das triste Dasein einer alten Toilettenfrau, die sich in Erinnerungen an ihre Jugend, ihren Geliebten, die Geburt ihres Sohnes und über den Krieg verliert. Zwischendurch wird sie durch ihre Kunden immer wieder in die Realität zurückgeholt. Am Schluss erscheint ihr der einstige Geliebte in der Gestalt eines Todesengels.

Die Zweiteilung des Films in eine Gegenwarts- und eine Traumebene wird durch die filmischen Mittel, insbesondere die der Farbgestaltung betont: Die Schilderung des tristen Alltagslebens der Greisin ist in Schwarz-Weiß gedreht, während ihre Rückschauen – in denen Kwiatkowska die Frau spielt – in kräftigen Farben gehalten sind und obendrein komplizierte Kamerafahrten und eine durchkomponierte Mon-

Sein Leben
1933 in Pa
jähriger mit
menden Ant
meintliche S
Einen Teil
Krakauer Gl
lischen Bau
reichen Kin
kehrt er 196
nach Englan
wo er in rasch
wie «Ekel»,
«Tanz der V
kommt ...»
ten internat
Golden Glob
Silberner Bär
Sein Privatle
Stern: 1969 v
Sharon Tate e
gen Vergewal
haftet und ang
fliehen, wo er
bürgerschaft v
All diese Ereig
schwere Schaff
der Jahrtausend
2002 dreht er
leben im nazih
anerkanntesten
Film seines Leb
belohnt wird.
«Der Gott des
Erfolge anknüp
im Pelz» mit
sprüht vor Erot
Seine bislang zu
biografischen F
Roman Polansk
und umstritten
Paul Werner v
und Schaffen d
nierenden Biog

tagetechnik aufweisen. Insgesamt aber wirkt der Film mit seinem Sammelsurium von dramaturgischen und filmischen Techniken wie ein Gesellenstück, das Gelerntes demonstriert. Zu Polanskis Überraschung wurde der Film nicht mit Begeisterung aufgenommen – aber als Abschlussfilm problemlos anerkannt.

Was ihm nun noch zum Diplom fehlte, war eine theoretische schriftliche Arbeit. Polanski hatte dazu wenig Lust – und auch kaum die Zeit – und bot an, eine Liste zu erstellen, an der Begriffe aus dem Bereich Film auf Französisch und Polnisch gegenübergestellt wurden. Als ihm mitgeteilt wurde, dass eine solche Fleißarbeit nicht anreichte, verzichtete er auf den Studienabschluss und arbeitete lieber weiter in der Praxis. Polanskis nächster Kurzfilm *DIE LAMPE* (1959, *Lampa*) ist eine kleine Fabel über eine Puppenwerkstatt, die am Ende in Flammen aufgeht und völlig niederbrennt. Es handelt sich dabei um den achtminütigen Diplomfilm des Kameramanns Krzysztof Romanowski, dem Polanski damit einen Gehalt erwies.

Längst lagen seine Gedanken woanders. Er wollte seinen ersten abendfüllenden Kinofilm drehen. Dazu schrieb er ein Exposé und legte es Bossak vor, der neben seinen Aufgaben an der Filmhochschule auch noch künstlerischer Leiter der *Zespół Filmowy* «Kamera» war, einer der zahlreichen Produktionsgruppen von Film Polski. In dieser Funktion war es Bossak möglich, seinem Schützling den bezahlten Auftrag zu erteilen, aus der Grundidee ein Drehbuch zu entwickeln – woraus dann später *NÓZ W WODZIE* (Das Messer im Wasser) wurde.

Mit Kuba Goldberg machte sich Polanski an die Arbeit, aber die beiden kamen kaum voran. Wieder half der richtige Bekannte zur rechten Zeit, diesmal Jerzy Skolimowski. Der war fünf Jahre jünger als Polanski, hatte sich gerade ebenfalls an der Filmhochschule beworben und steckte mitten im Auswahlverfahren. Skolimowski konnte vor allem eines, wozu Polanski sich auch in den kommenden Jahre immer gerne einen Koautor holen würde: knappe und höchst effektive Dialoge schreiben.

Skolimowski zeigte ihm obendrein einen Kunstgriff, den Polanski in seinen späteren Filmen zur Perfektion brachte, nämlich die Handlung auf einen kurzen, in jedem Fall aber definierten Zeitraum zu konzentrieren. Skolimowski straffte den etwas ausufernden Entwurf Polanskis

zu einem exakt vierundzwanzig Stunden umfassenden Plot. Nach all der Mühe mit dem Drehbuch – die Skolimowski aber keineswegs am Bestehen der anspruchsvollen Aufnahmeprüfungen hinderte – kam die Enttäuschung: Die Prüfungskommission des zuständigen Kulturministeriums lehnte den Produktionsantrag ab. Der Stoff habe keine gesellschaftliche Relevanz.

Für diese Produktionsgruppe «Kamera» drehte Andrzej Munk einen neuen Film, bei dem Polanski sein Assistent sein sollte. Die Tragikomödie mit dem Titel *ZEZOWATE SZCZĘŚCIE* (1960; Das schielende Glück) erzählte vom Überleben eines Tollpatsches, der das Unglück magisch anzieht, aber immer wieder davonkommt. Für die Rolle einer jungen Verführerin schlug Polanski seine Freundin Basia vor. In einigen Szenen des Films spielte er Polmehin ihren Privatlehrer, und diese Rolle nahm er nun nicht nur vor, sondern auch hinter der Kamera an. Munk, der von den schauspielerischen Fähigkeiten der jungen Schönen nicht so überzeugt war, stellte Polanski gewissermaßen als ihren persönlichen Regisseur ein. Dabei legte Polanski ein Verhalten an den Tag, über das sich später noch so manche seiner Darstellerinnen beklagen sollte – unablässig krittelte er an ihr herum, ließ sie die Szenen so lange wiederholen, bis sie nicht mehr konnte und völlig verunsichert war. Munk hatte ein Einsichen und übernahm die Regie auch von Kwiatkowska wieder selbst.

Es ließ sich nicht mehr übersehen, dass die Liebesgeschichte von Romek und Basia ihren Zenit überschritten hatte. Jeder der beiden war noch in andere Affären verstrickt, und Polanskis tyrannisches Verhalten hatte der Beziehung den Rest gegeben. Eigentlich. In dem verzweifelten Versuch, doch noch zu retten, was nicht mehr zu retten ist, gelobte Polanski Besserung und machte seiner Freundin einen überraschenden Heiratsantrag. Basia, gerade neunzehn und auch nicht klüger, nahm ihn an. Am 9. September 1959 fand die standesamtliche Trauung statt. Eine nicht geringe Rolle, sich auf das Abenteuer Ehe einzulassen, mochte bei Polanski auch gespielt haben, dass sich erneut die Militärbehörde für den immer noch Ungedienten interessierte. Das Studium hatte ihn vor dem Wehrdienst geschützt, jetzt konnte er sich als Ehemann ein weiteres Mal zurückstellen lassen.

Sein Leben
1933 in Par
jähriger mit
menden Ant
meintliche St
Einen Teil s
Krakauer Gh
lischen Baue
reichen Kint
kehrt er 196
nach England
wo er in rasch
wie »Ekel«, »
»Tanz der V
kommt ...«
ten internati
Golden Globe
Silberner Bär
Sein Privatleb
Stern: 1969 w
Sharon Tate e
gen Vergewalt
haftet und ang
fliehen, wo er
bürgerschaft v
All diese Ereig
schwere Schaff
der Jahrtausend
2002 dreht er n
leben im nazist
anerkanntester
Film seines Leb
belohnt wird.
»Der Gott des
Erfolge anknüp
im Pelz« mit
sprüht vor Erot
Seine bislang z
biografischen
Roman Polans
und umstritten
Paul Werner v
und Schaffen d
nierenden Bio

Barbara Kwiatkowskas Ruhm war inzwischen bis nach Frankreich gedrungen. Der Regisseur Robert Ménégos hatte ein Bild von ihr in einer Zeitschrift entdeckt und sich in den Kopf gesetzt, aus der jungen Polin eine zweite Brigitte Bardot zu machen. Von dem Produzenten Pierre Roustang erhielt sie daraufhin eine Einladung nach Paris – und ihr nunmehr Angetrauter, als Dolmetscher und Begleiter, gleich mit. Also flog das junge Ehepaar Weihnachten 1959 erneut nach Paris. Die Gewichte hatten sich deutlich verlagert. Im Sommer des Vorjahres hatte Polanski dem Mädchen aus dem polnischen Dorf noch stolz die Attraktionen seiner Geburtsstadt präsentieren können, jetzt war er das Anhängsel eines hoffnungsvollen Nachwuchsstars. Trotz der unerwartet dürftigen Sprachkenntnisse Kwiatkowskas kam der Vertrag mit Roustang zustande, wohl auch, weil die Rolle in dem Film eng an die tatsächliche Situation der Schauspielerin angelehnt war: eine junge Polin in Paris. In Ménégos' *LA MILLIÈME FENÊTRE* (1960; Das Haus der 1000 Fenster) ist die junge Polin Studentin, lebt im Haus eines älteren Herrn und hat eine Affäre mit einem jüngeren. Letzterer wurde immerhin von dem bereits in Frankreich populären Jean-Louis Trintignant gespielt, der schon mit der Bardot gedreht hatte, der echten. Obwohl der Film nicht so der Hit wurde, schien der Produzent an seiner polnischen Entdeckung festhalten zu wollen und nahm auch den Ehemann weiterhin mit in Kauf. Nach Ende der Dreharbeiten ließ er das Paar bei sich wohnen und entzückte sein Starlet mit einem kleinen Rudel, der Jules getauft wurde. Offenbar fang der glatzköpfige und bebrillte Produzent auch Geschmack daran, von Basia am Tisch in einem Restaurant ebenfalls ein bisschen von ihrem Lippenstift mit aufgetragen zu bekommen, als diese ihr Make-up richtete. Und dazu noch Lidschatten und etwas Rouge für die Wangen. Eine bizarre Situation. So einzigartig, dass Polanski die Begebenheit in seinen Erinnerungen schilderte, dabei aber zu erwähnen vergaß, dass er genau diese Szene später in *CUL-DE-SAC* Donald Pleasence zukommen ließ – Brille und Glanz inklusive. Roustangs Faible für Polanski war deutlich geringer ausgeprägt. Romek durfte, während seine Frau auf dem Titelbild von *Cinéma* und mit einem weiteren Foto in *Paris Match* erschien, die polnischen Untertitel

zu dem Film anfertigen. Für das *Messer im Wasser*-Projekt konnte sich der Produzent nicht richtig erwärmen.

In Paris schloss Polanski jedoch zwei neue Bekanntschaften, die beide eminent wichtig für ihn wurden. Die eine erst sehr viel später, die mit Claude Berri. Im Moment war dieser noch einer von Hunderten Schauspielereanfängern, später dann wurde er Regisseur und schließlich einer der einflussreichsten französischen Filmproduzenten. Zunächst von größerer Bedeutung für Polanski allerdings war ein grobschlächtig wirkender Exilpöle namens Andrzej Katelbach. Obwohl er mit dem Metier nichts zu tun hatte, besaß der Hüne eine Schwäche für abgebrannte Filmleute aus seiner alten Heimat. Er half mit Geld und Unterkunft oder gab ihnen Arbeit in seiner Fabrik für Plastikblumen.

Mit Basia ging es derweil rasend bergauf, auch finanziell. Wieder sollte sie an der Seite eines aufstrebenden französischen Frauenschwarms glänzen, diesmal Alain Delon. Mit ihm hatte der Regisseur René Clément gerade die meisterhafte Verfilmung eines Kriminalromans von Patricia Highsmith beendet – *PLEIN SOLEIL* (1960; Nur die Sonne war Zeuge) –, und er wollte nun Delon mit Kwiatkowska in einer Komödie zusammenbringen. Für Basia erwies sich *CHE GIOIA VIVERE* (1961; Halt mal die Bombe, Liebling) als großer Karriereschritt, für Clément und Delon hielt sich die Bedeutung in Grenzen.

Bedingung war, dass Kwiatkowska ihren sperrigen Nachnamen änderte, in Barbara Lass, was zu verschmerzen war, und dass in Italien gedreht wurde. Letzteres war zumindest für Polanski schwerer zu ertragen. Zum Trost durfte er sich von Basias Gagenvorschuss einen 190er-Mercedes kaufen. Rot, mit Schiebedach und nagelneu.

Während Basia mit dem schönen Delon nach Italien verschwand, stürzte sich Polanski in die Arbeit an einem weiteren Kurzfilm im Stil und Sujet seiner Männer mit dem Schrank. Er hatte in Paris inzwischen auch einige absurde Theaterstücke von Eugène Ionesco und Samuel Beckett sehen können und war davon begeistert. Um das Absurde und Bizarre der Stücke auf seinen Film zu übertragen, dazu kam nun Katelbach ins Spiel. Der war zwar kein professioneller Darsteller, aber er hatte vor der Kamera keine Hemmungen, und vor allem, er besaß die richtige vierschrotige Figur. Er gab einen prächtigen Tyrannen ab, wäh-

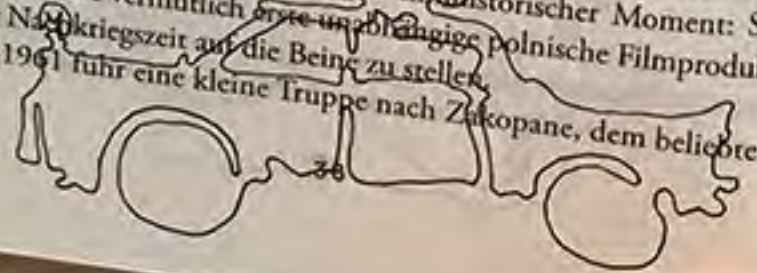
Sein Leb
1933 in
jähriger
menden
meintlic
Einen T
Krakauc
lischen
reichen
kehrt er
nach En
wo er in
wie «Eke
«Tanz d
kommt ...
ten inter
Golden C
Silberner
Sein Priv
Stern: 19
Sharon T
gen Verge
haftet und
fliehen, w
bürgersch
All diese
schwere S
der Jahrtau
2002 dreht
leben im n
anerkannte
Film seines
belohnt wi
«Der Gott
Erfolge anke
im Pelz» m
sprüht vor E
Seine bislang
biografischen
Roman Polan
und umstritte
Paul Werner
und Schaffen
nierenden Bio

rend Polanski selbst seinen beflissenen Diener spielte. Zusammen
sie ein Paar wie aus einem Beckett-Stück.

LE GROS ET LE MAIGRE (1961; Der Dicke und der Dünne) erzählt wieder
eine Parabel über soziale Vorgänge in pantomimisch dargebotener
Form. Er schildert drei Stufen des sich verändernden Verhältnisses eines
Herrn (der »Dicke«) zu seinem Diener (der »Dünne«). Beide leben
zusammen in einem auffälligen kleinen Haus in der Nähe einer großen
Stadt. Am Horizont ist der Eiffelturm gut zu erkennen. In der ersten
Phase lässt sich der Dicke von dem Dünnen voll und ganz bedienen.
Dann schenkt er dem Dünnen eine Ziege, die sich bald als Bürde
herausstellt. In der dritten Phase befreit ihn der Dicke genötigt wieder
von der Ziege. Der Dünne ist dankbar, tanzt vor Freude und legt sich
noch mehr ins Zeug – und bepflanzt am Ende die Wiese mit Blumen
(aus Plastik – und aus Katelbachs Fabrik).

Vor Weihnachten 1960 kehrten Polanski und Barbara Lass nach Polen
zurück. Fast ein Jahr hatten sie im Westen verbracht. Der rote Mercedes
verließ Polanski in Łódź und Kraków zunächst die Aura, es »drüben«
geschafft zu haben. Freunde wie Kuba Goldberg, Henryk Kluba oder
Jerzy Skolimowski merkten jedoch schnell, dass alles nur Fassade war.
In Wirklichkeit war Polanski gescheitert. Das Geld für das Auto stammte
aus der Gage seiner Frau, und auch sie war es, die Karriere in Paris und
Rom machte, nicht er. Sicher, er hatte ein paar schöne Erfolge mit seinen
Kurzfilmen gehabt, aber was zählte, war ein richtiger Kinofilm.
Und der war weit und breit nicht in Sicht.

Mit seinem Freund und früheren Studienkollegen Andrzej Kondratiuk
hatte Polanski zuvor ein weiteres Drehbuch für einen Kurzfilm geschrie-
ben. Das legten sie nun einer der polnischen Produktionsgruppen vor,
die es aber ablehnte. Wojciech Frykowski, genannt Wojtek, hatte von
seinen Eltern, die in Polen eine kleine Textilfirma betrieben, ein biss-
chen Geld. Er bot an, damit den Film zu finanzieren. Das Ganze war
ein bisschen subversiv, und die Beteiligten kamen sich vor wie Ver-
schwörer. Ein winziger, aber dennoch filmhistorischer Moment: Sie
waren dabei, die vermutlich erste unabhängige polnische Filmproduk-
tion der Nachkriegszeit auf die Beine zu stellen.
Anfang 1961 fuhr eine kleine Truppe nach Zakopane, dem beliebten



polnischen Wintersportort am Fuße der Hohen Tatra, und von dort
weiter in das Dorf Kiri. Hier in der weiten Schneelandschaft entstand
Polanskis letzter Kurzfilm (zumindest für die nächsten fünfundvierzig
Jahre). SÄUGETIERE (1962; Ssaki) variiert erneut die Herrschafts- und
Unterdrückungs-Thematik in einer äußerst einfachen, genialen Para-
bel, in der Motive aus ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK UND DER
DICKE UND DER DÜNNE zusammenfließen.

Wieder tauchen zwei Männer auf, diesmal jedoch in einer Landschaft
aus Eis und Schnee. Anstelle eines hinderlichen Schranks haben sie
einen Schlitten dabei, der in dieser Umgebung von großem Nutzen ist.
Anfangs wechseln die Männer sich ab, bis ihnen bewusst wird, dass es
weit angenehmer ist, sich ziehen zu lassen, als selber zu ziehen. So ent-
steht Egoismus. In immer kürzeren Abständen täuscht jeder dem ande-
ren Müdigkeit, Krankheit, zuletzt Schmerzen und Verletzungen vor
und reklamiert für sich das Recht, gezogen zu werden. Als ein dritter
(gespielt von Frykowski) ihnen den Schlitten stiehlt, beklagen sie den
Verlust, beenden ihren Streit und stapfen Arm in Arm weiter durch den
Schnee. Aber schon nach wenigen Schritten beginnt das Spiel von
Neuem: Der eine behauptet, Nasenbluten zu haben, und lässt sich von
dem anderen tragen. Schon bald lässt sich der andere schleppen, und
sich immer schneller im Tragen abwechselnd, entschwinden sie in der
Weite der Schneewüste.

In SÄUGETIERE steigert Polanski die Kargheit des Dekors und macht
geschickt Gebrauch von dem schier endlosen Weiß der Schneeland-
schaft. Zu Beginn des Films sieht man nur die leere, helle Leinwand,
auf der ein schmutziger Punkt langsam größer wird, bis man zwei
beckettsche Tramps erkennt, die sich auf einem Schlitten nähern. Ein
ähnlicher Effekt entsteht, wenn sich die Männer ihre (vorgetäuschten)
Verletzungen verbinden, bis sie von Kopf bis Fuß in Bandagen einge-
wickelt sind und sie vor dem Hintergrund des Schnees buchstäblich
unsichtbar werden. Am Schluss verschwinden die Männer wieder in der
Unendlichkeit, aus der sie gekommen sind. Wieder einmal benutzt
Polanski eine deutliche Kreisform, um anzudeuten, dass sich nichts
dauerhaft ändert, dass sich die Geschichte, anders als Marx das meint,
in zyklischen Abfolgen wiederholt.

UNTER MÄNNERN

Anfang 1961 fuhren Polanski und seine Frau nach Paris zurück. Barbara Lass konnte gleich nach Rom weiterreisen, wo bereits der nächste Film auf sie wartete: LYCANTHROPUS (1961; Bei Vollmond Mord), der in einer Besserungsanstalt für gefallene, aber selbstverständlich hübsche Mädchen spielt, von denen eines einem Werwolf zum Opfer fällt. Polanski und Lass waren mittlerweile mit sogenannten Konsularpässen ausgestattet, die es ihnen erlaubten, ohne große Formalitäten ins westliche Ausland zu reisen und dort zu arbeiten.

Auf Rat von Jerzy Bossak hin nahm sich Polanski auch in Paris das Drehbuch zu *NÓZ W WODZIE* noch einmal vor. Die allzu deutlichen Stellen, die als Kritik an der polnischen Klasse verstanden werden konnten, strich er zusammen. Dafür kamen ein paar neue Dialogzeilen hinzu, die dem Ganzen mehr »gesellschaftliche Relevanz« verleihen sollten. Polanski schickte das geänderte Skript an Bossak, und der legte es mit seiner ausdrücklichen Empfehlung dem Filmausschuss des Kultusministeriums erneut vor. Diesmal mit Erfolg. Polanski überließ den Pudel der Obhut von Andrzej Katelbach und machte sich voller Tatendrang wieder einmal auf den Weg nach Łódź. Nachdem das Projekt also mit zwei Jahren Verspätung endlich gebilligt worden war, wurde Polanski ein schmales Budget gewährt, und er konnte aus seiner Produktionsgruppe ein Team zusammenstellen.

Ursprünglich wollte Polanski den jungen Mann in diesem Drei-Personen-Film selbst darstellen, aber Bossak riet ihm ab. Regie, Drehbuch und die Hauptrolle wäre wohl reichlich egomanisch rübergekommen. Auch Polanskis immer noch jungenhaftes und – er musste es ihm ohne diplomatische Verrenkungen deutlich machen – nicht gerade vorteilhaftes Aussehen fand Bossak für die James-Dean-ähnliche Rolle unpassend. So spielte den Jungen ein gut aussehender Schauspielschüler, Zygmunt Malanowicz, dessen Stimme Polanski jedoch später höchstselbst nachsynchronisierte. Die junge Frau wurde von der attraktiven Musikstudentin Jolanta Umecka dargestellt, die Polanski nach bestem Hollywood-Klischee in einem Schwimmbad entdeckt haben will. Nur die Rolle des

älteren der beiden Männer wurde mit einem professionellen Schauspieler, Leon Niemczyk, besetzt, der vor allem durch *POCIĄG* (1959; Der Nachtzug) von Jerzy Kawalerowicz bekannt geworden war.

Bei den Dreharbeiten im Sommer 1961 in der Masurischen Seenplatte, während denen die Crew zusammen auf einem Hausboot lebte, tauchten zahlreiche Schwierigkeiten auf. Wegen des unerwartet schlechten Wetters verlängerte sich die Drehzeit auf nahezu zehn Wochen. Das Filmen eines Segelbootes von einem Kamerafloß aus gestaltete sich schwieriger und langwieriger als gedacht, zumal sich zwischen zwei Einstellungen häufig Wind und Wellen veränderten, die Sonne mal schien, mal hinter Wolken verschwunden war und ständig die Gefahr drohte, dass die Einstellungen am Schneidetisch nicht zusammenpassen würden. Auch brachte die Bikini-Schönheit Jolanta Umecka zwar den für die Rolle verlangten Sex-Appeal mit, war aber derart phlegmatisch, dass Polanski ihr nur mit Mühe sichtbare Gefühlregungen entlocken konnte.

Mitten in den Dreharbeiten wollten die Funktionäre den Film abbrechen lassen. Durch einen kritischen Bericht einer Filmzeitschrift war ihnen zu Ohren gekommen, dass Polanski gewagte sexuelle Szenen drehen ließ (die dann aber doch recht harmlos waren) und die Filmtruppe am Drehort in Saus und Braus lebte. Auch dass Polanski den älteren Mann in dem Film – wie viele der polnischen Politiker – einen Mercedes fahren ließ, wurde als kritische Anspielung verstanden. Der Mercedes, von dem aber noch ein paar Inneneinstellungen übrig geblieben sind, musste dann während des Drehs durch einen Peugeot 403 ersetzt werden.

Während der Arbeit in Masurien zeichnete sich immer deutlicher ab, dass Polanskis Ehe mit Barbara dem Ende zuging, dass seine Frau in Rom nicht nur ihre Karriere vorantrieb, sondern auch bereits neuen Anschluss gefunden hatte. Als dann im September ausgerechnet der Regisseur starb, bei dessen Film *ZEZOWATE SZCZĘŚCIE* Polanski und seine Frau gemeinsam, wenn auch nicht gerade einträchtig, vor der Kamera gestanden hatten, erschien dies geradezu als unheilvolles Omen. Munk war auf dem Rückweg von Dreharbeiten tödlich mit dem Auto verunglückt.

Sein L
1933 i
jährige
mende
meintli
Einen
Krakau
lischen
reichen
kehrt e
nach E
wo er in
wie «Ek
«Tanz»
kommt
ten into
Golden
Silberne
Sein Pri
Stern: 15
Sharon T
gen Verg
haftet un
llchen, w
bürgersch
All diese
schwere S
der Jahrta
2002 dreh
leben im
anerkannt
Film seine
belohnt w
«Der Gott
Erfolge an
im Pelz-
sprüht vor
Seine bisla
biografisch
Roman Pol
und umstri
Paul Werne
und Schaffe
nierenden B

Bei einem ganz ähnlichen Unfall kurz darauf hatte Polanski selber mehr Glück. Nach Abschluss der Dreharbeiten fuhr der Kameramann Jerzy Lipman auf der Rückreise nach Łódź das Auto des Teams gegen einen Baum. Der Wagen war zwar Schrott, aber Polanski kam mit einem Schädelbasisbruch davon. Zwei Wochen musste er im Krankenhaus verbringen, bis er den Film mit einem Kopfverband beenden konnte. Budget und Drehzeit des Films waren heillos überzogen worden, und zu Hause erwartete den Regies auf jede Menge Ärger mit der Leitung der Filmgruppe »Kamera«. Wenigstens zeichnete sich endlich eine Lösung für sein immer noch nicht entwickeltes Filmmaterial zu seinem letzten Kurzfilm SÄUGETIERE ab. Polanski schmuggelte das Material unter die letzten abgedrehten Rollen seines neuen Films und gab alles zusammen ins Entwicklungslabor.

NÓZ W WODZIE (1962, Das Messer im Wasser), der die Themen der Kurzfilme wieder aufgreift, thematisiert allerdings nicht in allegorisch verschlüsselter Form, hat eine verblüffend einfache Fabel: Ein etwa 40-jähriger, arbeitsloser Sportjournalist fährt mit seiner wesentlich jüngeren, attraktiven Frau an einem frühen Sonntagmorgen mit dem Auto zu einem der masurischen Seen, an dem ihr Segelboot liegt. Unterwegs lesen sie einen jungen Autostopper auf und nehmen ihn mit auf eine 24-stündige Segelpartie. Daraus entwickelt sich nach und nach ein Machtkampf zwischen den beiden Männern, bei dem die Frau Schiedsrichterin und Beute zugleich ist und in dem der ältere moralisch unterliegt.

Gleich in den ersten Minuten des Films, noch bevor der – namenlos bleibende – Junge auftaucht, erzählt Polanski mit knappen Gesten die ganze Geschichte einer in Routine und Langeweile erstarrten Ehe: Krystyna steuert den Wagen und wird dabei argwöhnisch von ihrem Mann beobachtet, er greift ihr ins Lenkrad, mäkelt an ihrer Fahrweise herum und übertrimmt bald selbst wieder das Steuer. Schweigend fahren sie weiter.

Der 19-jährige Anhalter, ein Student, lässt es von Anfang an auf eine Kraftprobe mit Andrzej ankommen; er stellt sich mitten auf die Straße und reagiert nicht auf das wütende Hupen des Fahrers. Schließlich siegt Andrzejs Vernunft über seine Gefühle, und er stoppt den Wagen in

letzter Sekunde. So aufgebracht Andrzej über den Jungen ist, so sehr bewundert er gleichzeitig dessen Kaltblütigkeit. Er fühlt sich herausgefordert und lädt ihn in sein Auto ein. Er will ihm zeigen, wer der wirklich Stärkere ist.

Zunächst scheint der Junge nur Verachtung für die Besitztümer Andrzejs – sein Auto, seine Yacht, seinen Beruf (Andrzej antwortet stolz auf die Frage des Jungen: »Ich schreibe«) und nicht zuletzt seine jüngere Frau – übrig zu haben. Bald aber verrät sich seine heimliche Bewunderung dafür, die sich hinter der verächtlichen Miene verbirgt. Dennoch verleihen ihm seine anbürgerliche, scheinrevolutionäre Gebärde, seine vermeintliche Härte und seine tatsächliche Jugend ein Überlegenheitsgefühl. Andrzej zehrt ein ähnliches Gefühl der Überlegenheit aus seiner Erfahrung, seinem Wissen und besonders aus seinem erarbeiteten Besitz.

Aus den unterschiedlichen Auffassungen der Männer entwickelt sich allmählich ein erbitterter Zweikampf, der allerdings durch die spärliche Handlung des Films und durch die fast banal erscheinende Konversation eher verborgen als vermittelt wird. In erster Linie geht die Provokation von dem Jungen aus, aber Andrzej stellt sich ihr gerne. Er hat dabei gute Gründe. Einmal will er dem »Lausejungen« zeigen, wer der Stärkere ist, vor allem aber will er seiner Frau (und sich selbst) beweisen, dass er noch nichts von seiner gewohnten Kraft eingebüßt hat.

Andrzej ist zunächst im Vorteil. Das Segelboot ist sein Terrain, auf dem er den Jungen, der noch nie auf dem Wasser war, leicht schlagen kann. Er kehrt den Kapitän heraus und kann einen Punkt nach dem anderen für sich verbuchen, da der Junge unsicher und linkisch ist. Auch erscheint dessen einziger, nicht besonders wertvoller Besitz, das gewaltige Springmesser, während es ihm auf dem Land Sicherheit und Selbstvertrauen garantiert, auf einem Segelboot ziemlich überflüssig.

Als Andrzej das Messer später an sich nimmt, entlädt sich die Spannung in einem heftigen Kampf, bei dem der Junge über Bord geht und verschwunden bleibt. Angeblich kann er nicht schwimmen. Andrzej fühlt sich schuldig und taucht vergeblich nach ihm. Schließlich schwimmt er an Land, während Krystyna auf dem Boot bleibt. Der Junge hatte sich hinter einer Boje verborgen, kommt nun zum Boot zurück und

klettern an Bord. Es dauert nicht lange, und er und Krystyna schlafen miteinander.

Es hat den Eindruck, als begehre der Junge Krystyna kaum ihrer selbst willen, als ginge es ihm vielmehr um den Triumph über Andrzej. Er glaubt, den Kampf gewonnen zu haben, und ironischerweise hat er Andrzej gerade dadurch geschlagen, dass er gelernt hat, Mimikry zu betreiben – etwa die Vortäuschung, nicht schwimmen zu können und ertrunken zu sein. Dadurch also, dass er Andrzej's Verhalten von Anpassung und Tarnung nachahmt. Und Ironie liegt auch darin, dass der Junge damit den ersten Schritt getan hat, Andrzej zu werden und sich auf einen Weg zu begeben, an dessen Ende er selbst, in vielleicht zehn oder zwanzig Jahren, wieder von einem Jüngeren besiegt werden wird.

Konsequent betont Polanski immer mehr die Gemeinsamkeiten der beiden Männer anstelle ihrer Unterschiede: Für ihn ist der Nonkonformismus des Jungen eine ebenso sinnlose hohle Attitüde wie Andrzej's Konformismus. Der Triumph des Jungen gilt einem Sieg des Augenblicks, der nur ein Pyrrhussieg ist – er macht in Wirklichkeit den Jungen nur verletzlicher. Umgekehrt ist Andrzej's Niederlage keine vollständige. Am Ende des Films ist er aus seiner durch Besitz abgesicherten, trägen Ruhe aufgeschreckt und erhält die Chance, sich in Zukunft wieder auf fast verschüttete Tugenden zurückzubessern. Beider Veränderungen sind zwar nur gering, bergen aber die Hoffnung auf weitere Fortschritte.

Nur Krystyna ist geblieben, wie sie war. Ihre Anwesenheit ist das eigentlich neue gegenüber den Kurzfilmen Polanskis. Durch sie wird zum ersten Mal, wenn auch in nur geringem Umfang, innerhalb des Films kritisches Bewusstsein verkörpert, das vorher nur außerhalb, in den Köpfen der Zuschauer, entstand. Nachdem Krystyna und der Junge miteinander geschlafen haben, entsteht eine lähmende Verlegenheit zwischen den beiden. Krystyna setzt den Jungen bei Holzstämmen am nahen Ufer ab und segelt zum Anlegeplatz, wo Andrzej, nur mit seiner Badehose bekleidet, sie schon frierend erwartet. Andrzej war nicht, wie erwartet, bei der Polizei – »etwa nackt und in der Nacht?«, verteidigt er sich. Auch hatte er seine Autoschlüssel an

Bord zurückgelassen. Nun aber, da er seinen Besitz wieder um sich hat, kehrt auch seine Sicherheit zurück, und er ist bereit, dort hinzufahren. Auf Krystyna's Drängen hin gibt er zu, Angst zu haben, was seine Frau mit Genugtuung registriert. Andrzej's eingefahrene Sicherheit ist ins Wanken geraten, darin sieht sie eine neue Möglichkeit für ihre Ehe. Um ihn noch ein wenig mehr zu verunsichern (und um ihm den peinlichen Gang zur Polizei zu ersparen), erzählt sie ihm im Auto, dass der Junge lebe und dass sie mit ihm geschlafen habe. Andrzej schwankt: Soll er Krystyna glauben und sich eingestehen, der Verlierer zu sein, oder soll er zur Polizei gehen und zugeben, den Tod eines Menschen verursacht zu haben?

Mit ihrem Wagen erreichen die beiden eine Weggabelung, an der es rechts zur Polizeistation und links nach Hause geht. Andrzej schaut Krystyna an, erwartet ein Zeichen von ihr, wie er sich entscheiden soll, aber Krystyna verharrt wieder ganz in ihrer indifferenten Haltung. Die Kreuzung, an der Andrzej sich nun befindet, ist auch eine moralische. Er muss sich zwischen der Demütigung durch Krystyna's Untraue und seinen Schuldgefühlen entscheiden. Der Film endet mit dieser schönen Metapher für Andrzej's inneren Konflikt: Lange sieht man in einer Totalen den Wagen mit laufendem Motor unbeweglich an der Gabelung warten – bis sich das Bild in einer langen Abblende verdunkelt.

Der Schauplatz der Handlung – sieht man von den beiden kurzen Autofahrten am Anfang und am Ende des Films einmal ab –, die enge Yacht, ist ein perfekter *lieu clos* sartrescher Provenienz. Er ist ein enges Gefängnis in der freien Natur, genauer: auf dem Wasser, das konventionell als der Inbegriff für Unendlichkeit und Weite gilt. Nur wenige Male dringt die Außenwelt zu den drei ganz mit sich beschäftigten Personen vor, und das auch nur vermittelt mithilfe von Erinnerung und Sprache. Niemals jedoch direkt – es gibt in *NÓŻ W WODZIE* auch nicht einen Statisten im Hintergrund.

TÄTER UND OPFER

Die Abnahme des fertigen Films vor Parteifunktionären und Behördenvertretern erwies sich dann als nicht so schlimm, wie nach dem Hin- und Her um die Genehmigung des Filmvorhabens zu befürchten war. Der offene Schluss wurde ein bisschen kritisiert, aber damit schien die größte Hürde überwunden. Mit dem entwickelten Material von SAUGETIERE endlich in Händen, stürzte sich Polanski auf den Schnitt und die Endfertigung seines (auf lange Zeit) letzten Kurzfilms und wartete darauf, dass *NÓZ W WODZIE* in die Kinos kommen sollte.

Ein großer Rückschlag für Polanski erfolgte, als der Erste Sekretär des Zentralkomitees, Władysław Gomułka, in einer wichtigen politischen Rede auf einer Sitzung der kommunistischen Partei einen kurzen Exkurs zu zwei Filmen einlegte, die eine Schande fürs polnische Kino seien: der eine war Andrzej Wajdas *NIEWINNI CZARODZIEJE* (1960; Die unschuldigen Zauberer), der andere *NÓZ W WODZIE* von Roman Polanski. Dass beide Male Skolimowski das Drehbuch geschrieben bzw. daran mitgeschrieben hatte, fiel nicht weiter auf. Gomułka warf beiden Filmen vor, westlich-dekadente Ansichten zu verbreiten und nur für einen elitären Cineastenzirkel interessant zu sein. Angeblich soll er bei der Vorführung von Polanskis Film einen Aschenbecher gegen die Leinwand geschleudert haben.

Eigentlich bedeutete Gomułkas Wutrede so etwas wie ein Adelsprädikat bei Kulturschaffenden und Intellektuellen, aber Polanski war noch nicht so weit, das zu erkennen. Die Presse schwenkte fast augenblicklich auf Gomułkas Linie ein, stellte nun auch die Sinnfrage und die nach der politischen und gesellschaftlichen Relevanz. In Anspielung auf Polanskis Liebe zum Westen und für seinen stadtbekannteren roten Mercedes sowie sein immer noch unvollendetes Studium wurde die Bemerkung, »das Einzige, was Polanski zu bieten hat, ist ein Internationaler Führerschein und kein Filmhochschuldiplom« beinahe zum geflügelten Wort. Zum Glück hatte niemand an Polanskis konsularischen Reisepass gedacht, den er auch immer noch besaß. *NÓZ W WODZIE* wurde dann nicht, wie geplant, groß in einer Premiere gefeiert, sondern eher

unauffällig in die Kinos gebracht. Zur Zeit der polnischen Uraufführung im März 1962 befand sich Polanski schon nicht mehr im Lande. Er war dabei, neuerlich die Fronten zu wechseln, für länger, dieses Mal für immer.

Er packte also seine Siebensachen in den Mercedes und machte sich wieder auf den Weg nach Paris. Zunächst schlüpfte er erneut bei Katelbach unter, dann ging er auf die Suche nach Basia, seiner immer noch angetrauten Ehefrau. Deren Karriere schien, anders als die Polanskis, unaufhaltsam nach oben zu gehen. Pierre Roustang hatte sie längst schon in einem weiteren Film untergebracht, in einem von ihm produzierten, thematisch verbundenen Episodenfilm, wie sie sich (in den 1950ern und 60ern einiger Popularität erfreuen) und als »Omnibus-Filme« bezeichnet wurden, weil eben viele darin mitfahren durften.

An der Seite des »polnischen James Dean« Zbigniew Cybulski hatte Basia in Andrzej Wajdas Beitrag zu dem internationalen fünfteiligen Episodenfilm *L'AMOUR À VINGT ANS* (1962; Liebe mit zwanzig) mitgewirkt. In Erinnerung geblieben ist dieser Film vor allem aber wegen der Episode *ANTOINE ET COLETTE* von François Truffaut, der hier sein Alter Ego Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) wieder auftreten und nun als jungen Erwachsenen sich verlieben ließ. In der weniger überzeugenden polnischen Episode *WARSZAWA* spielte Polanskis Frau – wie schon in *LA MILLIÈME FENÊTRE* – ein junges Mädchen, das einen älteren Mann kennenlernt.

Exakt das war dann kurz vor Polanskis Rückkehr nach Paris auch während der Dreharbeiten zu ihrem nächsten französischen Film passiert, der in Japan entstand: *RIFIPI À TOKYO* (1963; Rifi in Tokio). Der – zwölf Jahre – ältere Mann war ihr österreichischer Schauspielkollege Karlheinz Böhm, ebenfalls noch anderweitig verheiratet. Inzwischen hielt er sich zusammen mit Barbara Lass, während Polanski nach ihr suchte, in Paris auf. Als Polanski davon erfuhr, war er tief getroffen. Eigentlich war er der Mann, der verlässt, nicht einer, der verlassen wird. Er würde dafür sorgen, dass ihm das nie wieder passierte.

Polanski – in dieser Zeit auch nicht unbedingt das, was man sich unter einem perfekten Ehemann vorstellen würde – und seine Frau trennten sich bald. Die Scheidung war dann nur noch eine reine Formalität, die

irgendwann im Laufe der nächsten Monate vollzogen wurde. Böhm und Lass heirateten, ihre gemeinsame Tochter ist die Schauspielerin Katharina Böhm.

Nach der Trennung von Basia fühlte sich Polanski verletzt – und frei. Zwar konnte Polanski sich in Paris nur mithilfe von Freunden durchschlagen und hatte, im Unterschied zu seiner früheren Rolle als Ehemann und Begleiter von Barbara Lass, kaum einen Franc in der Tasche. Eine Rückkehr nach Polen schien jedoch noch weniger verlockend. Da er inzwischen geschieden war und sein väterlicher Freund und gewichtigster Fürsprecher Andrzej Munk nicht mehr am Leben, drohte ihm wieder der Einzug zum Militärdienst. Polanski machte sich in Paris allmählich mit dem ihm allerdings nicht unangenehmen Gedanken vertraut, in Zukunft ganz im Ausland zu leben und zu arbeiten.

Neben Katelbach suchte Polanski in Paris auch den Produzenten Pierre Roustang wieder auf. So ohne die hübsche Basia an seiner Seite erschien der übereifrige polnische Nachwuchsregisseur für Roustang nun weitaus weniger interessant. Zufällig lief Polanski der sechs Jahre ältere und eher noch kleinere Franzose Gerard Brach wieder über den Weg. Und es begann die wichtigste Freundschaft für Polanski überhaupt und eine der legendärsten Schreibpartnerschaften der Filmgeschichte.

Die beiden waren sich bereits im Jahr zuvor in Polen kurz begegnet, als Brach im Auftrag von Roustang zu den Dreharbeiten Wajdas für seine Episode WARSZAW mit Basia gereist war. Jetzt war Brach, wie Polanski bald ebenfalls, frisch geschieden und finanziell genau so schlecht dran.

Die beiden mochten sich auf Anhieb, gingen gemeinsam ins Kino und verbrachten einen Großteil der Jahre 1962 und 1963 damit, zahlreiche Storyideen aufzuschreiben und Treatments zu entwickeln – für die sich kein Mensch interessierte. Zumindest noch nicht. Darunter war auch schon ein Drehbuch, dessen vorläufiger Titel heftig auf Beckett und Polanskis polnischen Bekannten und zeitweiligen Wohnungsgeber Katelbach anspielte: *Si Katelbach arrive...* (Wenn Katelbach kommt...), aus dem dann später *CUL-DE-SAC* werden sollte.

Im August 1962 reiste Polanski zu den Internationalen Filmfestspielen nach Venedig, wo *NÓZ W WODZIE* im Wettbewerb gezeigt wurde. Zwar erhielt der Film den Goldenen Löwen nicht, dafür aber Polanski den

FIPRESCI-Preis der Internationalen Filmkritiker-Vereinigung. Inzwischen lief der Film in ein paar Pariser Kinos, aber ohne nennenswerten Erfolg – vor allem brachte das kein Geld ein, da die Auslandserträge nach Polen gingen. Auch *SÄUGETIERE* heimste Preise ein, zunächst auf dem Kurzfilmfestival in Tours, wo Film Polski ihn angemeldet hatte, im folgenden Jahr dann noch auf den Kurzfilmtagen in Oberhausen und auf dem Festival in Kraków. Das war zwar alles ganz nett, aber Produzenten und Finanziere in Paris ließen sich dadurch nicht beeindrucken.

Roustang beispielsweise hielt von dem *Katelbach*-Drehbuch nichts. Das Einzige, was er seinen früheren Mitarbeitern Brach und Polanski anbieten konnte, war die vage Aussicht auf einen Platz in seinem nächsten »Omnibus«. *L'AMOUR A VINGT ANS* war hinreichend erfolgreich gewesen, und ein weiterer Episodenfilm sollte folgen. Das gemeinsame Thema von *LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE* (1963), übersetzt also »Die schönsten Gaunereien der Welt«, verlangte, originelle und lustige Betrügereien darzustellen, die spezifisch für die vier Schauplätze Tokio, Amsterdam, Neapel und Paris sein sollten. Der deutsche Verleihtitel lautete dann später *DIE FRAUEN SIND AN ALLEM SCHULD*.

Roustang schickte Polanski und Brach Ende 1962 auf seine Kosten und die eines niederländischen Koproduzenten in ein verschneites Amsterdam, wo sie zunächst eine Geschichte entwickeln sollten.

Als das Drehbuch schließlich akzeptiert wurde und feststand, dass Polanski die Regie übernehmen würde, zeigte sich dieser von seiner hilfsbereiten Seite. Es lag nun an ihm, etwas für seine Freunde zu tun, und natürlich wollte er auch mit Leuten zusammenarbeiten, die er kannte. Aus Polen ließ er Jerzy Lipman, den Kameramann von *NÓZ W WODZIE*, kommen und später auch, begleitet von seiner Frau Zofia, Krzysztof Komeda, der wieder die Musik schreiben sollte. Für die Hauptrolle spannte Polanski seine momentane Freundin Nicole Karen (eigentlich Hilartain) ein, die zu der Zeit als Flugbegleiterin und Model jobbte und schauspielerische Ambitionen hegte – mit denen sie es auch zu einer bescheidenen Filmkarriere brachte.

Nur Polanskis 33-minütige Amsterdam-Episode, an zweiter Stelle in dem Film, fand die Gnade der Kritiker. Die von Claude Chabrol (Paris) wurde so gerade noch akzeptiert, die von Ugo Gregoretti (Rom) und

Sein Leben
1933 in
jähriger
menden A
meintliche
Einen Teil
Krakauer
lischen Ba
reichen K
kehrt er 19
nach Engla
wo er in ras
wie »Ekel«
»Tanz der
kommt ...«
ten interna
Golden Glo
Silberner B
Sein Privatle
Stern: 1969
Sharon Tate
gen Vergew
haftet und a
fliehen, wo
bürgerschaft
All diese Ere
schwere Scha
der Jahrtaus
2002 dreht er
leben im nazi
anerkannteste
Film seines L
belohnt wird
»Der Gott de
Erfolge ank
im Pelz« m
sprüht vor Er
Seine bislang
biografischen
Roman Pola
und umstritt
Paul Werner
und Schaffen
nierenden Bi

die von Hiromichi Horikawa (Tokio) fielen komplett durch. Eine ursprünglich vorgesehene fünfte Episode von Jean-Luc Godard (Paris) LE GRAND ESCROC wurde noch vor der Uraufführung zurückgezogen und Jahre später als Kurzfilm herausgebracht. Auch Polanskis Amsterdam-Episode lief, nach dem Flop des Gesamtfilms, ab 1970 eine Zeitlang als Einzelstück.

Nach dem Amsterdam-Ausflug hätte Polanski gerne Samuel Becketts *En attendant Godot* (Warten auf Godot) verfilmt, ein Lieblingsprojekt, mit dem er sich schon Jahre beschäftigt hatte. Er konnte nun 1963 ein wenn auch geringes Budget aufreiben und hatte schon recht genaue Vorstellungen für die Besetzung, die aus französischen Schauspielern bestehen sollte. Obwohl Beckett Polanskis Konzepte außerordentlich schätzte, verweigerte er ihm überraschend die Verfilmungsrechte für sein Bühnenstück – er hatte schon selbst einmal an einer Filmadaption gearbeitet und hielt diese Übertragbarkeit in ein anderes Medium für nicht möglich. Lieber wollte er einmal ein Originaldrehbuch für Polanski schreiben, wozu es jedoch nie kam.

Nicht viel besser erging es einer anderen Idee, mit der sich Brach und Polanski in dieser Zeit beschäftigten. Roustang plante bereits den nächsten Episodenfilm, eine schwarze Komödie mit dem Titel *Cherchez la Femme*. Die thematische Klammer sollte diesmal ein amerikanischer Zahnarzt sein, der nach seiner Scheidung genug von Amerikanerinnen hat und nach Europa kommt, um hier nach der Frau seiner Träume zu suchen. Nach und nach klappert er verschiedene Länder und Städte ab und verliert sich dabei in allerlei romantische Abenteuer. Polanski und Brach schrieben die in Paris spielende Episode.

Das Projekt wurde mehrfach verschoben, sollte später im Anschluss von DANCE OF THE VAMPIRES ebenfalls von Cadre Films produziert werden, wurde erneut auf Eis gelegt, an MGM verkauft und dann 1967 endgültig begraben. Völlig vergebens war die Beschäftigung mit der Grundidee eines amerikanischen Arztes in Europa jedoch nicht. Sie ist sozusagen die Mutter aller »American in Paris«-Geschichten, die ein Vierteljahrhundert später die beiden Autoren, was keiner ahnen konnte, auf Jahre beschäftigen würden. Hier lag der Keim für das, was Polanskis Segen und Fluch der 1980er und 1990er Jahre sein sollte.

Keine großen Lorbeeren, aber wenigstens Geld in die gemeinsame Kasse brachte Polanski und Brach die Adaption eines Romans von Georges Bardawil. Die Regie übernahm der französische Nachwuchsregisseur und vormalige Alain-Resnais-Assistent Jean Léon. Obwohl Polanski AIMEZ-VOUS LES FEMMES? (1964; Jungfrau reich garniert) nicht wie erhofft selber realisieren konnte, wirkt die makabre Groteske ganz wie ein Polanski-Film. Der junge Kinderbuchautor Jérôme Fenouic entdeckt eine Leiche und kommt nach und nach einem Kannibalenzirkel auf die Spur, der sich allmonatlich bei einem Festessen genießerisch über ein hübsches Mädchen hermaecht – natürlich gut gewürzt und sauber tranchiert.

Erst im Spätsommer 1963, kurz nachdem Polanski dreißig geworden war, aber immer noch wie Anfang zwanzig aussah, zeichnete sich ein Ende der tristen Tage in Paris ab. NÓZ W WODZIE erwies sich nun tatsächlich als das, was Polanski sich von seinem Debütfilm immer erhofft hatte: Er wurde seine Eintrittskarte in die westliche Filmwelt. Zunächst erfolgte eine Einladung von Film und Regisseur zu dem neu gegründeten New York Film Festival im September. Einen Preis erhielt der Film in New York einfach nur deshalb nicht, weil das NYFF sich nicht als Wettbewerb versteht und keine vergibt. Dennoch konnte Polanski eine Trophäe mit auf den Weg zurück nach Paris nehmen: Einen Tag nach Ende des Festivals erschien am 20. September ein Foto aus NÓZ W WODZIE auf dem Cover des *Time Magazine*, das versehen mit dem Text »Lovers in Polish Film« die Gesichter des Jungen und Krystynas kurz vor einem Kuss zeigte. Im Heft folgte ein längerer Bericht über das »Kino als internationale Kunst«. Vor allem bei seinen Kollegen in Łódź und Warschau war Polanski von nun an »der Pole mit dem Time-Cover«.

Der nächste Schritt auf dem Pfad zum Ruhm erfolgte im folgenden Frühjahr. Polanskis Erstling erhielt eine Nominierung für den Oscar als bester fremdsprachiger Film. Das war erneut verbunden mit einer Einladung in die USA, diesmal zur Oscarnacht in Los Angeles am 13. April 1964. Dort musste sich Polanskis Debüt allerdings gegen Federico Fellinis OTTO E MEZZO (1963; Achteinhalb) geschlagen geben, einen Geniestreich, den er im Jahr zuvor in Cannes bereits gesehen und bewundert hatte, einen der schönsten Filme übers Filmemachen selbst.

Sein Leben
1933 in
jähriger
menden
meintlich
Einen Te
Krakauer
lischen B
reichen P
kehrt er
nach Eng
wo er in r
wie »Ekel
»Tanz de
kommt ...
ten intern
Golden Gl
Silberner B
Sein Privat
Stern: 196
Sharon Tat
gen Vergew
haftet und
fliehen, wo
bürgerschaft
All diese E
schwere Sch
der Jahrtaus
2002 dreht e
leben im na
anerkanntes
Film seines I
belohnt wird
»Der Gott d
Erfolge ankr
im Pelz« m
sprüht vor E
Seine bislang
biografische
Roman Pola
und umstrit
Paul Werner
und Schaffe
nierenden B

Beiden Festivaleinladungen gemeinsam war, dass Anreise, Aufenthalt und Spesen selbstverständlich von den Organisatoren übernommen wurden. Anders wäre es für Polanski völlig unmöglich gewesen, dort zu erscheinen. Spektakulär war, dass er sich bei beiden Anlässen den jeweils einzigen, halbwegs vorzeigbaren Anzug ruinierte und dieser buchstäblich in letzter Minute vor Polanskis Auftritt vor den Gästen und der Presse wieder aufgemöbelt werden musste. Da er sich mit den Journalisten ohne Hilfe eines Dolmetschers kaum verständigen konnte, beschloss er, nach seiner Rückkehr endlich mit Englischunterricht anzufangen. Eine ziemlich kluge Investition in die Zukunft.

In Paris erwies sich die Polish Connection, mit der sich die zahlreichen Exilpolen aus Kunst und Kultur untereinander halfen, als segensreich. Polanski galt mit seinem Cover und seiner Oscarnominierung zu der inzwischen auch noch eine Nominierung des Films für den britischen BAFTA Award hinzugekommen war, als ein kommendes Talent, dem man unter die Arme greifen musste. Sam Wayneberg, gebürtiger Pole, Produzent in Berlin und später Gründer des Münchner Sconia Filmverleihs, sowie ein weiterer polnischer Produzent, der in London lebende Gene Gutowski, interessierten sich für das *Katelbach*-Drehbuch und würden den Film später auch produzieren. Wayneberg überwies ein bisschen Geld für eine Option auf das Drehbuch, Gutowski lud Polanski ein, nach London zu kommen.

Während Polanski in seiner Geburtsstadt Paris kaum ein Bein auf den Boden bekommen hatte, fühlte er sich im London der Swinging Sixties sofort willkommen. In Paris hatte er vor allem mit den aufstrebenden Jungregisseuren der Nouvelle Vague gehadert: mit Godard, Truffaut und Jacques Rivette, deren Filme er – hier paarten sich Arroganz und Neid – für völlig dilettantisch hielt; einzig Chabrol ließ er halbwegs gelten. Die waren kaum älter als er, hatten nie eine Filmhochschule besucht und sich stattdessen als Filmkritiker betätigt. Dass sie dennoch einen zauberhaften Film nach dem anderen drehen durften und damit eine junge Generation von Zuschauern begeisterten, konnte er überhaupt nicht begreifen.

In London machte Gutowski Polanski mit zwei englischen Filmfinanziers bekannt, dem polnischstämmigen Michael Klinger und

Tony Tenser von litauisch-jüdischer Herkunft, die zuvor ein paar Sexfilmchen produziert hatten. Den beiden imponierte der begabte polnische Jungfilmer mit dem großen Ego, und sie erhofften sich von einer Zusammenarbeit mit ihm wenn überhaupt etwas, dann einen kostengünstigen Prestigezuwachs für ihre Firma Compton Films. Man einigte sich auf die Outline einer Geschichte, die unter dem Etikett »Horrorfilm« lief.

Zurück in Frankreich schrieb Polanski zusammen mit Brach angeblich in nur siebzehn Tagen ein Drehbuch mit dem Titel *Revulsion*, zu dem Polanski die sexuell stark geneigte Freundin eines Bekannten inspiriert haben soll. Das in Französisch geschriebene Szenario wurde von einem Briten ins Englische übersetzt und mit zusätzlichem Dialog angereichert und erhielt anstelle von *Revulsion* den neuen Titel *Repulsion*, was etwa einer Verstärkung von »Abscheu« auf »Abstoßung« entspricht. *REPULSION* (1965; Ekel) ist die geradezu klinisch exakte Beschreibung der neurotischen Entwicklung einer von Sexualität ebenso abgestoßenen wie angezogenen Frau, die nach und nach den Bezug zur Realität verliert und in ihrem halluzinatorischen Wahn zwei Männer tötet. Als Darstellerin der Carol wählte Polanski die zur Drehzeit (Juni bis August 1964) 20-jährige, noch kaum bekannte Catherine Deneuve. Die ämerische (nicht echte) Blondine war ihm einige Zeit zuvor in Jacques Demys Musical *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (1964; Die Regenschirme von Cherbourg) aufgefallen. Die Deneuve, verkündete Polanski, sei nicht nur eine Schönheit mit großem schauspielerischen Talent, sondern »auch eine ganz schöne Neurotikerin«, was seinem Film zugute käme. Carols Schwester spielte die Französin Yvonne Furneaux, die schon häufiger in England gedreht hatte. Alle anderen Rollen wurden mit englischen Schauspielern besetzt.

Die 18-jährige, aus Brüssel stammende Carol Ledoux bewohnt mit ihrer älteren Schwester Hélène ein Apartment im Londoner West End. Carol arbeitet als Maniküre in einem Schönheitssalon. Sie hat einen flüchtigen Verehrer namens Colin, den sie gelegentlich in der Mittagspause zu Fish and Chips in einem billigen Restaurant trifft. Colin möchte sie einmal zum Abendessen ausführen, Carol aber lehnt ab, sie will nach Arbeitschluss möglichst rasch nach Hause. Ihre Schwester

Hélène hat einen verheirateten Mann zum Liebhaber, Michael, dessen häufige Übernachtungen in der Wohnung Carol stören. Angeekelt schiebt sie sein Rasierzeug und seine Zahnbürste im Badezimmer auf die äußerste Kante der Ablage. Nachts muss sie in ihrem Bett mit anhören, wie im Nachbarzimmer Hélène und Michael miteinander schlafen. Überraschend gehen Hélène und Michael für ein paar Tage auf eine Italienreise, obwohl Carol ihre Schwester inständig bittet, sie nicht alleine zu lassen. Carol ist von der Abreise ihrer Schwester so verstört, dass sie bei ihrer Arbeit im Schönheitssalon völlig abwesend wirkt und von der Inhaberin Madame Dekiss nach Hause geschickt wird. Soweit erstreckt sich das erste Drittel des Films, dessen bestimmendes Formelement auf den verschiedenen Ebenen die Zweiteilung bzw. die Verdopplung ist. Noch wird Carol zwar als äußerst apathisch, aber durchaus innerhalb der Bandbreite des »Normalen« gezeigt. Nur wenige Hinweise lassen sich im Nachhinein als Vorboten für ihr später ausbrechendes neurotisches Verhalten erkennen.

Die erste Einstellung von *REPULSION* zeigt die Detailaufnahme eines starren Auges, über das die Vorspanntitel laufen, bis sich die Zeile *DIRECTED BY ROMAN POLANSKI* horizontal genau durch die Mittelachse des Auges schiebt. Dies ist eine deutliche Verbeugung vor Luis Buñuels surrealistischem Kurzfilm *UN CHIEN ANDALOU* (Ein andalusischer Hund) von 1929. Dessen meistzitierte und damals größte Empörung auslösende Einstellung ist die, in der sich die Schneide eines Rasiermessers durch das Auge einer Frau schiebt, woraufhin das Augeninnere hervorquillt. Eine Reverenz, die dem Altmeister surrealistischer und fantastischer Erzählweise nicht peinlich zu sein braucht: Polanski löst das ein, was er in seiner ersten Einstellung verspricht.

Nach Ende des Vorspanns wird das Auge lebendig, und die Kamera fährt zurück, bis man Carols wie in einem Traum versunkenes Gesicht erkennt. Die nächste Einstellung zeigt eine junge Hand (die Carols) mit abgenagten Fingernägeln, die eine ältere, sorgfältig gepflegte, aber leblos erscheinende Hand hält. Dann folgt eine Großaufnahme eines mit einer rissigen, lehmartigen Schicht überzogenen Gesichts, das ebenfalls einen leblosen Eindruck macht.

Mit diesen drei ersten Einstellungen sind die wichtigsten Motive des Films eingeführt: Carols starrer apathischer Blick (auf den vor allem die letzte Einstellung des Films wieder zurückkommt), das durch die Hommage an Buñuels Film gleichsam subtil angedeutete Rasiermesser (das zur Mordwaffe wird), die Hände (die später nach Carol greifen werden), die Risse in der Gesichtsmaske (die ihre Entsprechung in den Rissen der Zimmerwände und im Straßenpflaster finden werden). Ferner die Starrheit Carols am Ende des Films und die Täuschung, die der Zuschauer durch die Bilder erfährt – ~~und~~ assoziiert bei den ersten Bildern ein Leichenschauhaus, einen Operationsaal, eine Mumienkammer, ehe man in der folgenden Zurückfahrt der Kamera gewahr wird, dass es sich um einen Schönheitssalon handelt.

Auch beschreibt dieser Schönheitssalon schon die abgeschlossene, nur Frauen zugängliche Welt, in der Carol sich sicher fühlt. Ähnlich ist es, wenn Carol von ihrer Wohnung in den Hof eines Klosters schaut, in dem junge Nonnen fröhlich Ball spielen. Dies ist ebenfalls ein den Frauen vorbehaltenes Refugium, das Sexualität ausschließt – oder, besser gesagt, unterdrückt. Und genauso könnte die Wohnung der beiden Schwestern sein, wenn Hélène dort nicht mit Michael zusammen wäre und wenn auch niemand sonst dort einzudringen versuchte. An allen diesen drei Orten auch tragen die Frauen besondere Kleidung, die betont asexuell und »unschuldig« wirkt: die weißen Kittel der Mädchen im Schönheitssalon, die schwarz-weiße Kleidung der Nonnen und das mädchenhafte weiße Nachthemd, das Carol die meiste Zeit in der Wohnung trägt.

Doch Carols Zurückgezogenheit kann Sexualität nicht ausschließen. Gleich im ersten Satz des Films fragt die ältere Klientin im Salon die geistesabwesende Carol, ob sie verliebt sei. Auf der Straße belästigen Bauarbeiter sie mit anzüglichen Bemerkungen. Ihr Verehrer Colin will mit ihr ausgehen, fährt sie später mit seinem Auto bis vor die Haustür und versucht, ihr einen Kuss aufzuzwingen.

Im folgenden Teil der Handlung, in dem sich Carol vorwiegend im Apartment aufhält, manifestieren sich die sexuellen Andeutungen zu Halluzinationen Carols. Von diesem Punkt an ändert sich, zunächst kaum merklich, die Haltung der Zuschauer zu Carol. Sie sind nicht

Sein Le
1933 in
jähriger
menden
meintlic
Einen T
Krakau
fischen
reichen
kehrt er
nach En
wo er in
wie -Eke
-Tanz d
kommt
ten inter
Golden G
Silberner
Sein Priv
Stern- 19
Sharon T
gen Verge
haftet und
fliehen, w
bürgersch
All diese
schwere S
der Jahrta
2002 dreht
leben im
anerkannte
Film seine
belohnt w
»Der Gott
Erfolge an
im Pelz«
sprüht vor
Seine bisla
biografisch
Roman Po
und umstr
Paul Wern
und Schaff
nierenden

länger distanzierte Beobachter, sondern werden hineingezogen in den veränderten seelischen Zustand der Frau, sie sehen ihre Schreckensvisionen, als ob es die eigenen wären. In den Wänden tun sich breite Risse auf, ein Mann dringt nachts in die Wohnung ein und vergewaltigt Carol, alltägliche Geräusche bekommen einen bedrohlichen Klang. Mehr und mehr verkommt die Wohnung. Die zunehmend geistesabwesende Carol scheint sich daran nicht zu stören. Als sie nach drei Tagen das Apartment wieder verlässt und ihre Arbeitsstätte erneut aufsucht, ist ihre Chefin Madame Denise über ihr vernachlässigtes Aussehen entsetzt. Carol verletzt mit einer Nagelschere die Hand einer Kundin ernstlich, und Madame Denise schickt Carol endgültig weg. Zu Hause ruft Colin mehrfach an, aber Carol antwortet ihm nicht und legt sofort wieder auf. Aufgestachelt durch seine Freunde und auch etwas in Sorge wegen ihres merkwürdigen Verhaltens, fährt Colin zur Wohnung und bricht, da Carol nicht öffnet, die Tür auf. Wie in einem Amoklauf schlägt Carol ihm den Schädel ein. Einige Tage später kommt der Hausbesitzer und will die noch ausstehende Miete eintreiben. Nachdem er sein Geld erhalten hat, versucht er, sich Carol zu nähern. Sie stößt ihn zurück und tötet ihn bei seinem zweiten Annäherungsversuch mit Michaels Rasiermesser. Nach einigen weiteren Tagen, die Carol von erneuten Halluzinationen gepeinigt verbringen, kommen Hélène und Michael zurück. Angesichts der Leichen und des allgemeinen Chaos in der Wohnung sind sie völlig entsetzt. Sie finden Carol in katatonischem Zustand unter Hélènes Bett. Polanski nimmt den Wechsel in der Perspektive des Zuschauers behutsam vor. An der entscheidenden Übergangsstelle etwa in der Mitte des Films hört man zunächst ein krachendes Geräusch, das Carols Blick und den der Zuschauer auf einen schon einmal gezeigten (also wirklich existierenden) Mauerriss lenkt. Dennoch ist man irritiert und weiß nicht, ob sich der Riss vergrößert hat oder nicht. Innerhalb derselben Szene erfolgt dann der zweite Schritt in die subjektive Sichtweise. Carol betritt Hélènes Zimmer, öffnet den Kleiderschrank, dessen Tür einen großen Spiegel trägt, nimmt ein Abendkleid heraus, hält es sich vor den Körper. Dann schließt sie die Schranktür wieder. In dieser Bewegung sieht man im Spiegel einen Moment lang einen Mann, der also dem-

nach hinter Carol an der Wand stehen müsste, gleichzeitig hört man ein undefinierbares, lautes Geräusch. Carol fährt entsetzt herum, aber da steht niemand. Bereitwillig folgt man von nun an der Heldin immer tiefer in ihre Seelenlandschaft hinein.

Carol hört nachts Schritte im Gang und sieht einen Lichtstreifen an einer mit einem Schrank verstellten Nebentür – in Umkehrung eines gebräuchlichen Horrorfilm Topos kommt hier der Schrecken aus dem Hellen. In der folgenden Nacht schiebt ein Mann den Schrank beiseite und vergewaltigt Carol in völliger Lautlosigkeit. Man hört nur das einformige Ticken des Weckers. Auch auf die Dimensionen von Zeit und Raum erstreckt sich die Darstellung von Carols verzerrter Wahrnehmung. Während man in der ersten Hälfte des Films eine genaue Vorstellung von der zeitlichen Zuordnung der Ereignisse hat – dieser Teil der Handlung umfasst viereinhalb Tage –, ist eine zeitliche Einordnung in der zweiten Filmhälfte unmöglich. Man weiß nicht einmal immer, ob es Tag oder Nacht ist. Nur aus dem zunehmenden Chaos der Wohnung kann man auf die vergangene Zeit rückschließen.

Polanskis raffinierte Mittel zur Darstellung der inneren Vorgänge Carols lassen sich vor allem an den beiden Mordszenen Vestmachen. Die erste beginnt mit einem erschreckend lauten Klingeln der Türlocke, wodurch Carol aus dem Schlaf gerissen wird. Sie hört Colin ihren Namen rufen, geht zur Tür und schaut durch die Linse des Spions. Das Gesicht des Mannes wirkt dadurch so verzerrt, dass sie panisch erschrickt. Colin hat bemerkt, dass Carol zu Hause ist, und droht, die Tür einzutreten, wenn sie nicht öffnet.

Carol schaut erneut durch den Türspion und sieht, wie Colin Anlauf nimmt, um tatsächlich die Tür einzurennen. Carol weicht zurück, nimmt einen im Flur stehenden Kerzenleuchter in die Hand und verbirgt ihn hinter ihrem Rücken. Nach mehreren Anläufen bricht Colin die Tür ein. Sie registriert seine Erklärung, er habe sich gesorgt, mit abgewandtem Gesicht, offenbar ohne ihn zu verstehen. Innerhalb der gesamten Szene schaut Carol ihn nicht ein einziges Mal an – mit Ausnahme der anfänglichen Blicke auf Colins durch die Türlinse verzerrtes Gesicht.

Als Colin die immer noch offene Tür schließt, kann er nicht sehen, dass Carol hinter ihm tritt und den Leuchter zum Schlag hebt. Aus Colins

Sein Le
1933 in
jähriger
mender
meintbe
Einen
Krakau
lischen
reichen
kehrt er
nach Er
wo er in
wie «Ek
Tanz d
kommt
ten inte
Golden
Silberne
Sein Priv
Stern: 19
Sharon T
gen Verg
haftet un
fliehen, w
bürgersch
All diese
schwere S
der Jahrta
2002 dreh
leben im
anerkannt
Film seine
belohnt w
«Der Gott
Erfolge an
im Pelz-
sprüht vor
Seine bisla
biografisch
Roman Po
und umstr
Paul Wern
und Schaff
nierenden

Perspektive sieht man durch die Türlinse auf eine ältere Nachbarin im Hausflur, dazu hört man aus dem Off einen dumpfen Schlag und einen Laut von Colin. Der Türspion entschwindet aus dem Blickfeld, und die Kamera gleitet langsam an der nun blutverschmierten Tür hinab. Immer noch aus Colins Blickwinkel sieht man Carol mit dem Leuchter mehrfach in Raserei zuschlagen. Als Colin tot ist, schleppt sie seine Leiche mit erstaunlicher Kraft ins Badezimmer und lässt sie in die bis zum Rand gefüllte Badewanne gleiten. Der zweite Mord ereignet sich (bezogen auf die Filmzeit) nur wenig später. Wieder beginnt es damit, dass die Türklingel läutet und Carol einen Blick durch den Türspion wirft. Sie erkennt das verzerrte Gesicht des Hausbesitzers und weicht, wie zuvor schon bei Colin, entsetzt zurück. Der Hausbesitzer merkt, dass die Tür aufgebrochen worden ist, und betritt vorsichtig die Wohnung. Im Flur steht er plötzlich der völlig verängstigten Carol gegenüber und fragt sie nach Miss Ledoux, womit er Hélène meint. Carol antwortet, ihre Stimme wie bei einer Frage am Schluss hebend, sie sei Miss Ledoux, was der Hauswirt bezweifelt. Das Missverständnis klärt sich, und beide gehen in das abgedunkelte Wohnzimmer. Wieder im Wohnzimmer, fasst der Hauswirt Carol bei den Schultern, redet auf sie ein, nimmt dann ein Familienfoto hoch und fragt, wo es aufgenommen worden sei. Carol schaut die ganze Zeit nur auf seine Hände und antwortet vonlos: »Brüssel«; dies ist das letzte Wort, das Carol im gesamten Film spricht, dessen letztes Viertel eben erst begonnen hat. Der Hausbesitzer drängt Carol auf das Sofa und versucht, sie zu küssen. Hinter ihrem Rücken öffnet sie das Rasiermesser, und bei der erneuten Annäherung des Hauswirts legt sie ihre Arme um seine Schultern und schneidet ihm in einer raschen Handbewegung mit dem Messer tief in den Nacken. Der Hauswirt schrickt zurück, sieht entsetzt das Blut an seiner Hand, als er sich an den Nacken fasst. Ähnlich wie mit dem Leuchter auf Colin, schlägt Carol nun in Panik mit dem Rasiermesser auf den Hauswirt an. Er fällt schwerverletzt auf das Sofa, und Carol hört mit ihren Attacken nicht auf, bis er tot ist. Sie kippt das Sofa über die Rückenlehne, so dass der Mann dahinter notdürftig verborgen ist.

Das Prinzip der Verdopplung und Variierung ansonsten ähnlicher Vorgänge behält Polanski durchweg bei. Fast jeder Vorgang, der aus der Umwelt bis zu Carol vordringt, findet eine subjektiv verzerrte Entsprechung in ihren Visionen. Und auch Carols ambivalentes Verhältnis zur Sexualität wird so anschaulich gemacht. Zwar empfindet sie Michael als Eindringling in das Apartment und als Störfaktor im Verhältnis zu ihrer Schwester, aber im Flur lässt sie ihn nicht aus den Augen. Morgens schrickt sie zurück, als sie Michael mit nacktem Oberkörper beim Rasieren im Bad überrascht. Wenig später mustert sie Michaels Toiletensachen mit einer Mischung aus Abscheu und Attraktion. Ebenso abgestoßen und gleichermaßen fasziniert ist sie, als sie im Bett mit anhören muss, wie Hélène und Michael sich lieben. Nach der Abreise der beiden presst sie einmal Michaels gestrigeltes Unterhemd an ihr Gesicht. Sogleich bekommt sie davon einen heftigen Brechreiz, später jedoch befindet sich das Unterhemd in ihrem Zimmer. Und in Hélènes Schlafzimmer betrachtet Carol so angeekelt wie neugierig das ungemachte Bett, in dem sich in der Nacht zuvor die Liebesszenen zwischen Hélène und Michael abgespielt haben, und unter diesem Bett verkriecht sie sich ganz am Schluss. Dort wird sie auch gefunden, und es ist bezeichnenderweise Michael, der sie aufhebt und fortträgt. Den entscheidenden Hinweis liefert Polanski in den folgenden Einstellungen: In den Armen Michaels erwacht Carol aus ihrer Erstarrung und schaut ihn mit einem selig-entspannten Gesichtsausdruck an. Auch Michael scheint Carols Zustand zu spüren, auch er schaut fast zärtlich auf sie hinab. Diese kurze intime Szene erinnert an den glücklichen Augenblick, wenn sich eine junge Braut von ihrem Bräutigam über die Schwelle ihrer ersten gemeinsamen Wohnung tragen lässt. Offenbar ist Carol nun endlich an ihrem Ziel, nämlich in Michaels Armen zu liegen, und obendrein kann sie nun über ihre Schwester triumphieren, deren angstvolles Schluchzen ironischerweise ihrem früheren Liebesstöhnen verblüffend gleicht. Die Schlusszene ist brillant gestaltet. Michael trägt Carol fort, aber die Kamera folgt ihnen nicht, sondern schwenkt noch einmal über das heillose Durcheinander der Wohnung, tastet die Gegenstände im Wohnzimmer ab, die Nippesfiguren, die Ansichtskarte, den angeknabberten

Sein Le
1933 in
jähriger
mender
meintlic
Einen T
Krakau
lischen
reichen
kehrt er
nach En
wo er in
wie »Eke
»Tanz d
kommt
ten inter
Golden C
Silberner
Sein Priv
Stern: 19
Sharon Ta
gen Verge
haftet und
fliehen, we
bürgerscha
All diese l
schwere Se
der Jahrtau
2002 dreht
leben im n
anerkannte
Film seines
belohnt wi
»Der Gott
Erfolge ank
im Pelz- r
sprüht vor
Seine bislan
biografische
Roman Pol
und umstr
Paul Werne
und Schaffe
nierenden

Keks. Dann richtet sie sich erneut auf das schon früher kurz gezeigte Familienfoto (ein originales Kindheitsfoto der Deneuve und ihrer Familie). Es zeigt inmitten der fröhlichen Verwandten die kleine Carol, wie sie mit ernsten Augen zu ihrem Vater hinblickt, der Carols glücklich lachende Schwester auf den Knien schaukelt. Aus dem Blick Carols lassen sich Hassliebe zu ihrem Vater wie auch Eifersucht auf ihre äußerlich und charakterlich so ganz andere Schwester ablesen. Immer näher fährt die Kamera dann auf das Gesicht der kleinen Carol zu, bis ihr Auge das Bildformat sprengt und die Kamera in ihren Kopf hineinzufahren scheint. Damit auch schließt sich – wie so häufig bei Polanski – der Bogen zur Eröffnungseinstellung des Films.



ENDSPIEL

Als die Finanziers Michael Klinger und Tony Tenser *REPULSION* sahen, waren sie überwältigt und zugleich fassungslos. »Das ist, wie wenn man einen Mini bestellt hat«, versuchte Tenser seine Gefühle zu beschreiben, »und einen Rolls-Royce geliefert bekommt.« Und den gab's natürlich nicht zum Preis eines Kleinwagens. Polanski hatte Drehzeit und Budget überschritten – der Film wurde mehr als doppelt so teuer wie geplant, war aber gemessen am Ergebnis immer noch preiswert. Polanski hatte bei den Dreharbeiten ein riskantes Spiel gespielt, das er in seinen kommenden Filmen noch häufig wiederholen sollte. Er überzog hemmungslos die getroffenen Vereinbarungen und die Vorgaben der Produzenten, aber immer nur bis zu dem Punkt kurz vor seinem Hinauswurf. Entweder holte er dann in einem Tour de Force verlorene Drehzeit wieder auf oder versprach nach einer heftigen Auseinandersetzung Besserung. Die Machtspiele, die das wichtigste Metathema seiner Filme wurden, beherrschte er auch im geschäftlichen Umgang hervorragend. Und im privaten ebenfalls.

Am Set gab sich Polanski als Diktator, der seine Schauspieler bis an die Grenzen ihrer physischen und psychischen Kraft – und gelegentlich darüber hinaus führte. So wie er schon seine spätere Frau Barbara Kwiatkowska bei *ŻEZOWATE SZCZĘŚCIE* gecoached und so heftig tyrannisiert hatte, dass der eigentliche Regisseur Andrzej Munk ihn stoppen musste, so hielten sich Catherine Deneuve, später ihre Schwester Françoise Dorléac und noch etliche Schauspielerinnen und Schauspieler danach von dem Regiediktator manipuliert und ausgebeutet. Die Ergebnisse davon auf der Leinwand allerdings konnten sich sehen lassen und ließen so manche bei den Dreharbeiten erlittene Demütigung vergessen.

Im Unterschied zu *NÓZ W WODZIE* kam der Erfolg von *REPULSION* wie ein Sturm. Im Mai 1965 hatten die Filmfestspiele in Cannes es noch abgelehnt, den Film in den Wettbewerb aufzunehmen. Klinger und Tenser hatten daraufhin ein Kino in Cannes gemietet und den Film dort sozusagen in Konkurrenz zum Festival Journalisten gezeigt und damit für Aufruhr gesorgt. Auf der Berlinale im Juni und Juli nun

wurde REPULSION mit einem Silbernen Bären als Sonderpreis der Jury bedacht. Michael Klinger nahm den Preis – der seiner Auffassung nach dem Film galt, nicht dem Regisseur – selbst in Empfang und rief ihn an Polanski nicht heraus.

Nach diesem unerwarteten Triumph für die Billigfirma Companion konnte Polanski von den sparsamen Besitzern zwar nicht alles bekommen, was er wollte. Aber immerhin ließ man ihn nun endlich den *Katelbach*-Stoff machen – den zu drehen ja das eigentliche Ziel Polanskis war, für das er den Umweg über REPULSION gegangen war.

In England begann nun das, was Polanski später rückblickend »die glücklichste Zeit meines Lebens« nannte. Zum ersten Mal war der Pole aus Paris zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Während er in seiner Geburtsstadt Paris ein Jahr zuvor noch fast wie ein Paria gehaust hatte, lag ihm London nun zu Füßen. Die Swinging Sixties in England wurden seine Zeit. Die Ära der Discos, Clubs, Miniföße von Mary Quant, spindeldürren Models, langer Haare, unkompliziertem Sex and Drugs and Rock 'n' Roll, Partys, auf denen er die Mitglieder der Beatles oder der Rolling Stones traf. Das war ein Westen, der alles übertraf, was er sich etwa fünf Jahre zuvor im stalinistischen Polen erträumt haben mochte.

Von den Popstars der 1960er übernahm Polanski nicht nur den Lebensstil. Er kopierte auch deren Methode, sich selbst zu inszenieren. Wenn Mick Jagger sang, »It's the singer, not the song«, warum sollte Polanski dann nicht glauben, dass nicht allein der Film zählt, sondern der Regisseur – und sein Film. Im Gefolge berühmter Rockmusiker, Designer, Maler und Models machte Polanski sich daran, selbst zur Berühmtheit zu werden. Als seine Home Base fungierte der Londoner Playboy Club, dessen Geschäftsführer Victor Lowmes ihm 1963 in Cannes zufällig begegnete und ihn eingeladen hatte – für den Fall, dass er mal nach London käme. Nun war er unübersehbar da. Lowmes galt als enger Vertrauter von Playboy-Besitzer Hugh Hefner und fungierte praktisch als dessen Stellvertreter in Europa. Später produzierte er Polanskis *MACBETH*. Das zunächst wichtigste Element für *Si Katelbach arrive...*, der nun in CUL-DE-SAC sowohl im Französischen wie im Englischen

»Sackgasse« bedeutet) umgetauft wurde, war das Finden eines geeigneten Drehorts. Es musste eine Burg oder ein Kastell auf einer (Halb-) Insel sein, die bei Flut völlig von Wasser umgeben und vom Festland abgeschnitten war. Seine Produzenten, Klinger und Tenser als Hauptfinanziers und unterstützt wieder von den beiden Exilpolen Gene Gutowski und Sam Waynberg, dachten aus Kostengründen an Jugoslawien. Polanski aber fühlte sich in England wohl und wollte nicht in ein sozialistisches Land zurück, auch nicht zum Drehen. Er unternahm mehrere Flüge an der englischen Küste entlang, bis er im Nordosten Englands, in Northumberland, auf der Insel Lindisfarne, auch als Holy Island bekannt, einen idealen Schauplatz fand, eine Burg aus dem 11. Jahrhundert. Hier hatte der schottische Freiheitsdichter Sir Walter Scott (*Ivanhoe*) zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Zeitlang gelebt und unter anderem auch an seinem Outlaw-Roman *Rob Roy* gearbeitet.

Die Hauptrollen besetzte Polanski mit dem englischen Schauspieler Donald Pleasence, der sich besonders mit Harold Pinters Bühnenstück *The Caretaker* (Der Hausmeister) einen Namen gemacht hatte. Ferner dem amerikanischen Charakterdarsteller Lionel Stander und der 24-jährigen französischen Schauspielerin Françoise Dorléac, der anderthalb Jahre älteren Schwester von Catherine Deneuve. Kleinere Rollen hatten die 20-jährige Engländerin (mit französischer Mutter) Jacqueline Bisset, noch ganz am Anfang ihrer Karriere als Schauspielerin – und der Ire Jack MacGowran, der in seiner Heimat und in England als ein begnadeter Theaterdarsteller von Beckett und O'Casey galt und den Polanski sehr mochte.

Die dreimonatigen Dreharbeiten ab August 1965 auf der Gezeiteninsel wurden von Schwierigkeiten überhäuft. Zusätzlich zu den Problemen mit Wetter, Unterbringung und Verpflegung hatte Polanski heftige Auseinandersetzungen mit Teammitgliedern und den Schauspielern, die alle auf ihre Weise schwierig waren. Durch die Polanski-übliche Überziehung von Budget und Drehzeit war die Fertigstellung des Films gefährdet, vor allem da einige der Beteiligten schon weitere Verpflichtungen hatten. Ein Teil der Aufnahmen musste später im Studio nachgedreht werden.

CUL-DE-SAC (1966; Wenn Katelbach kommt ...) erinnert von seiner Grundkonstellation her an NÓZ W WODZIE. Wieder wird ein ungleiches Ehepaar an einem weltabgeschiedenen Ort mit einem eindringenden Dritten konfrontiert, der das labile Gleichgewicht zwischen den Ehepartnern empfindlich stört. Bei diesen handelt es sich diesmal um den retirierten, ungefähr 45-jährigen Fabrikanten George und seine halb so alte zweite Ehefrau Teresa. Die beiden haben sich auf eine alte Burg, die auf einer Insel liegt, zurückgezogen, um dort ein beschauliches Leben zu führen. Der ungebetene Störenfried in dieser Idylle ist diesmal jedoch kein harmloser Student, sondern ein Gangster auf der Flucht einschließlich eines Kumpans, der allerdings schon bald seinen schweren Verletzungen erliegt.

Wie zuvor bei NÓZ W WODZIE beginnt die Handlung mit einem Auto, das auf einer Straße langsam näher kommt. Doch schon der erste Augenschein trägt: Das Auto wird geschoben und kracht bald gegen einen Begrenzungspfahl, und die Straße stellt sich später als Verbindungsweg zur Insel heraus, der bei Flut völlig unter Wasser liegt. Die beiden Männer, die nun mit ihrem Wagen im Graben festsitzen, sind unschwer als Gangster auf der Flucht zu erkennen. Wären sie nicht so heruntergekommen und schwer verletzt – der eine hat einen Bauchschuss, der andere trägt seinen rechten Arm in einer blutgetränkten Schlinge –, könnten sie auch fast ein Komikerpaa abgeben. Der unachtsame Fahrer des Wagens heißt Albert («Albie») und ist klein und dürr und mit seinem bebrillten Buchhaltergesicht könnte man ihn sich gut in einem Hinterzimmer über die Bücher des Syndikats gebeugt vorstellen. Richard («Dickie»), der andere, ist der typische Tough Guy, ein harter Bursche, der die Drecksarbeit macht.

Die beiden folgenden Szenen widmet Polanski – auch hierin seinem NÓZ W WODZIE ähnlich – einer knappen Skizze des ungleichen Ehepaares, das in Langeweile und Gereiztheit nebeneinanderher lebt. Mit ein paar Bildern und ein bisschen Alltagsdialog ist die gesamte Problematik dieser Mesalliance umrissen. In der unordentlichen Küche beklagt sich George weinerlich darüber, dass er wieder einmal Omelett essen muss und der riesige Kühlschrank bis obenhin mit nichts anderem als mit

Eiern gefüllt ist. Teresa sitzt derweil gleichgültig auf dem Fußboden und lackiert ihre Fußnägel.

Später im Schlafzimmer vergnügen sich George und Teresa mit einem albernen Spiel, in dessen Verlauf George das Nylonnachthemd seiner Frau anzieht, sich von ihr sein Gesicht schminken lässt und ein kokettes Mädchen nachahmt, während Teresa die Rolle eines Verehrers übernimmt. Dieses erotisch-kindliche Spielchen deutet bereits eine Rollenverteilung an, die bald zur Gewissheit wird: Teresa ist der dominierende Partner, während George «keine richtiger Mann ist», wie Teresa im Laufe des Films mehrfach beklagt.

Diese scheinbar gut ausgedachte Szene ist überhaupt keine Erfindung. In seiner Autobiografie beschreibt Polanski eine ähnliche Situation in einem Pariser Nachtclub, als Barbara Kwiatkowska aus einer spontanen Eingebung heraus einmal dem Produzenten Pierre Roustang mit ihrem Lippenstift die Lippen schminkte und dies ihm zu gefallen schien. Gestört in ihrem Tête-à-tête werden die beiden Ehepartner durch ein Geräusch aus der Küche – wo Dickie versucht, seinen Boss, einen Mr. Katelbach, anzurufen. Vorsichtig und ängstlich tastet George sich nach unten, mit Teresa im Schlepptau. In der Küche findet die erste Begegnung mit dem Gangster statt, eine Begegnung, in der ein Hauptthema des Films anklingt: Die Konfrontation zweier Welten. Zweier Welten, zwischen denen unüberbrückbare Gegensätze und Missverständnisse herrschen, die zur Katastrophe führen.

Beide Männer sind beim Anblick ihres Gegenübers total verblüfft. George hat wohl (außer im Kino) noch nie einen solchen Gangster gesehen (außerhalb des Kinos dürften sie auch kaum existieren), und Dickie hält den immer noch geschminkten und verkleideten Hausherrn für einen Schwulen oder einen Transvestiten.

George aber fängt sich bald wieder und kehrt ganz den englischen Bürger heraus, dessen Devise *My home is my castle* hier einmal wörtlich zu verstehen ist: Georges Heim ist eine Burg; aber das nützt ihm nicht viel. Die Eindringlinge – und das sind nicht nur die Gangster, sondern später noch andere – lassen sich davon nicht abschrecken. George beschwert sich Dickie gegenüber und meint, dass »man nicht bei fremden Leuten einsteigt, vor allem nicht zu so später Stunde«. Worauf Dickie völlig

Sein L
1933
jährige
mende
meint
Einen
Krakau
lischen
reichen
kehrt e
nach E
wo er in
wie «Ek
«Tanz
kommt
ten info
Golden
Silberne
Sein Pri
Stern: 19
Sharon
gen Verg
haftet un
fliehen, w
bürgersch
All diese
schwere S
der Jahrta
2002 dreh
leben im
anerkannt
Film seine
belohnt v
«Der Got
Erfolge at
im Pelz
sprüht vo
Seine bisl
biografisc
Roman F
und umse
Paul Wer
und Scha
nierende

logisch antwortet: »Man kann sich nicht aussuchen, wann man eine Panne hat.«

In CUL-DE-SAC greift Polanski die Herr-Knecht-Thematik aus seinem Kurzfilm DER DICKE UND DER DÜNNE wieder auf und entwickelt sie zu einem dynamischen Beziehungsgeflecht weiter. In stets wechselnden Konstellationen ziehen sich Unterdrückung und Ausbeutung, Auflehnung und Enttäuschung oder die immer wieder neu definierte Solidarität zweier gegen den dritten wie ein roter Faden durch den Film. Dickie – eigentlich ein Knecht Katelbachs, hier auf der Burg aber der Boss – zwingt George, die Latten im Hühnerstall zu zerschlagen, damit der Fluchtwagen darin versteckt werden kann. Später nötigt er George zum Trinken. Und noch später bei Sonnenaufgang ziehen alle drei zum Strand hinunter, wo sich die Männer vollends betrinken, während Teresa schwimmen geht. Die nun folgende Szene, die aus einem einzigen, achtminütigen Take besteht und die Stander und Pleasence teilweise improvisiert haben, ist eine der Schlüsselszenen des Films – und deren mehrfache Wiederholungen waren beim Drehen eine Tortur für Dorléac.

Der Alkohol ebnet die Unterschiede zwischen den beiden Kontrahenten ein – nicht mehr Unterdrücker und Unterdrückter, sondern einfach zwei Männer und nichts weiter. George entwickelt überraschende Selbsterkenntnis und vertraut dem stets äußerst verständnisvoll gebenden Dickie an, dass sein Traum vom idyllischen Leben praktisch gescheitert ist. Zwar sind er und Teresa erst seit zehn Monaten verheiratet. Doch schon jetzt können sie nur mühsam mit der großen Langeweile und der Leere in ihrer Beziehung fertigwerden: George dilettiert als Maler und baut Drachen, Teresa vertreibt sich die Zeit mit ihrer Hühnerzucht.

Das Geräusch eines näherkommenden Flugzeugs unterbricht Georges Geständnis. Dickie glaubt, Katelbach sei mit einem Hubschrauber gekommen, um ihn zu holen. Als ihm klar wird, dass es sich nur um eine winzige Linienmaschine handelt, wird er wütend und feuert drei Revolverschüsse in die Luft. Nachdem er sich wieder beruhigt hat, klagt George ihm erneut sein Leid. Er deutet an, dass er Teresa praktisch aus der Gosse gezogen hat – was an Andrzej's Satz zu Krystyna in

NOZ W WODZIE »ohne mich wärest du zur Dirne geworden« erinnert. Aber er bereue nichts. Teresa sei für ihn ein ungezogenes kleines Kind. Dickie sieht das ganz anders und ist versucht, George davon zu erzählen, wie Teresa sich am Nachmittag mit dem jungen Mann in den Dünen vergnügt hat. Er verzichtet jedoch darauf, da ihm George zu »redlich« ist.

Eine völlige – ironische – Umkehrung des bisherigen Herr-Knecht-Verhältnisses zwischen Dickie einerseits und George und Teresa andererseits tritt ein, als die Fairweathers zu Besuch kommen. Wieder glaubt Dickie anfangs, als er durch sein Fernglas einen Wagen näherkommen sieht, Katelbach würde ihn endlich abholen. Doch rasch sieht er seinen Irrtum ein und schlüpft, um sich vor den Besuchern zu tarnen, in die – überaus groteske und sehr komisch ausgespielte – Rolle eines Hausdieners.

Teresa nutzt die neue Konstellation genüsslich aus und schikaniert Dickie, den sie nun »James« nennt, wo sie nur kann. George dagegen versucht ihn zu schonen. Er weiß, dass sich die Verhältnisse rasch wieder umkehren können, und fürchtet Dickies Rache. Teresa hirtet heftig mit dem etwa 35-jährigen Playboy Cecil. George fühlt sich gedemütigt, und auch Dickie missbilligt Teresas schamloses Verhalten aus »moralischen« Gründen – und aus männlicher Solidarität zu George.

Allen drei Hauptfiguren gemeinsam ist, dass sie sich auf der Flucht befinden. Alle geraten sie in die im Originaltitel angesprochene Sackgasse und scheitern. Ihr Rückzug ist kein Ausweg – und ihre Gewalt schon gar nicht. Dickie flieht nach dem verpatzten Coup und landet auf einer vom Wasser eingeschlossenen Burg. Und als er am Schluss aus dieser Falle zu fliehen versucht, wird er daran gehindert. George bemüht sich, der Gesellschaft zu entfliehen, doch sie holt ihn, vertreten durch die Fairweathers und durch seine Erinnerungen an die Vergangenheit, wieder ein. Teresa versucht vor ihrer Herkunft zu fliehen, doch sie bleibt auch als Ehefrau ein »Flittchen«.

Die Flucht kann niemandem gelingen, weil jeder seine gewohnten Verhaltensweisen mit sich schleppt wie einst die beiden Männer ihren riesigen Schrank. Dadurch werden sie gehindert, sich auf neue Situationen einzustellen und angemessen zu reagieren. Aus Missverständnis,

Fehleinschätzung und mangelnder Flexibilität erwächst auch die endgültige Katastrophe: Dickie hat eine Verbindung mit dem Hotel Katelbachs zustande gebracht und erhält die Nachricht, dass dieser abgereist ist und ihm bestellen lässt, er solle gefälligst selber zusehen, wie er aus der Sache wieder herauskäme.

Dickie ist völlig gebrochen und enttäuscht und entscheidet sich, die Insel mit Georges Auto zu verlassen. Inzwischen hat Teresa heimlich aus seiner Jacke den Revolver genommen und ihn George in die Hand gedrückt. Dickie merkt, dass die Waffe fehlt, geht drohend auf George zu und verlangt sie zurück. George drückt voller Panik, mehr aus Versehen als aus Absicht, ab und schießt dann wie in einem Amoklauf die ganze Trommel des Revolvers leer.

Damit nimmt der Film eine unerwartet dramatische Wende. Während die bisherige Handlung stark mit Komödienelementen durchsetzt war, erfüllt sich in der blutigen Schlusszene doch noch das Schema des Gangsterfilms. Die Zuschauer sind nicht weniger überrascht als Dickie, auf dessen Gesicht sich ungeheure Verblüffung spiegelt. Der Gangster bricht tödlich verletzt zusammen, schießt sich mit letzter Kraft zu dem Gangsterauto und jagt mit seiner Maschinenpistole eine Salve heraus. Georges Auto geht in Flammen auf. George gerät in einen Anfall von hysterischem Entsetzen. Er ist unfähig, von der Insel zu fliehen, bevor die Flut wieder einsetzt.

Während George sich auf dem Felsen ganz in sich selbst verkriecht, hört man, wie sich die Wellen an dem Felsen und am nahen Ufer brechen, und am Himmel, direkt über Georges Kopf, fliegt die Linienmaschine ihre gewohnte Route. Ein fernes Zeichen aus der immer noch existierenden geordneten Welt – bezeichnenderweise hoch über den Köpfen und ungreifbar.

Polanski dreht die konventionelle Funktion der Symbole, die in *CUL-DE-SAC* häufiger und direkter als in seinen bisherigen Filmen verwendet werden, völlig um. Sie dienen nicht wie üblich der Bedeutungserweiterung oder dazu, Ambivalenz zu erzeugen. Vielmehr erhöhen sie nur noch die statische Eindeutigkeit der Figuren und ihrer Handlungen, auf die sie gemünzt sind. Sie sind daher auch von einer Offensichtlichkeit, die der Interpretation kaum noch bedarf. Schon der Titel

CUL-DE-SAC, „Sackgasse“, lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig.

Aber nicht nur die Funktion der Symbolik verdreht Polanski, er kehrt auch die Bedeutung einzelner Symbole um, benutzt sie paradox: Die großen Mengen Hühnereier – Nahrung in solchem Überfluss, dass das Ehepaar daran zu ersticken droht – stehen als Fruchtbarkeitssymbol in groteskem Widerspruch zu Georges Impotenz – dafür liegen wiederum verschrunpelte Rhabarberstangen auf dem Kühlschrank, die in der Tür eingeklemmt werden.

Das Auto, üblicherweise Symbol für Freiheit und Unabhängigkeit, wird den Gangstern buchstäblich zur Last, ähnlich wie auch für George sein Kastentrachen, das nicht in den Himmel aufsteigt mit dem er sich vielmehr abschleppen muss. Das Auto der Gangster ist ausgerechnet ein auffälliges Fahrschulauto und wird um ein Haar vom Wasser verschlungen, weil es ihm an Benzin mangelt. Georges Auto wird dagegen durch das Feuer vernichtet, weil sein Tank übertoll ist – wieder werden ähnliche Vorgänge variiert oder umgedreht.

Umkehrung lässt sich auch auf einer weiteren Ebene festmachen. Der besondere Reiz des Films geht von den intelligenten und absurd-komischen Verdrehungen der erwarteten Klischees aus, wodurch sich wieder neue Klischees ergeben. So spielt Polanski mit geschlechtsspezifischem und auch anderem Rollenverhalten. Im Schlafzimmer spielen George und Teresa Freier und Geliebte, wobei natürlich George als Frau verkleidet wird. Prompt hält der Gangster ihn bei der ersten Begegnung für einen Transvestiten, und der sterbende Albie glaubt gar, seine Frau Doris sei zu ihm gekommen.

LIEBE, SCHNEE, VAMPIRE

Mitte der 1960er Jahre schien die Berlinale eine Vorliebe für polnische Exilregisseure zu entwickeln. Nach dem Silbernen Jury-Preis aus dem Vorjahr für *REPULSION* gewann Polanski im Sommer 1966 mit *CUL-DE-SAC* sogar den Hauptpreis: den Goldenen Bären für den besten Film. Ein Jahr darauf war dann sein Freund Jerzy Skolimowski an der Reihe und erhielt die gleiche Auszeichnung für *LE DÉPART* (1967: *Der Start*). Mit dem Erfolg kam der Wohlstand. Obwohl Polanski sich sicher war, bei der Gewinnbeteiligung an *REPULSION* von Klüger gnadenlos betrogen worden zu sein, reichte es immer noch, um sich die erste Immobilie seines Lebens zuzulegen. Mithilfe eines günstigen Kredits von Gene Gutowski erwarb Polanski im Spätsommer 1965 im Londoner Nobleviertel Belgrave ganz in der Nähe des Eaton Place eines der damals in Mode kommenden Meys-Häuser. Das waren kleine, zweigeschossige Kutscherhäuser aus dem 17. oder 18. Jahrhundert, meist um einen gepflasterten Innenhof herum, in denen man ursprünglich oben wohnte, während unten im Erdgeschoss der Stall für ein Pferd und die Remise für die Kutsche waren. Damals noch preisgünstig zu bekommen, heute nahezu unzahlbar.

Polanskis Haus am 95 West Eaton Place war ganz wie eine Junggesellenbude der Luxusklasse eingerichtet. Das entscheidende Möbelstück schien das enorme Kingsize-Bett zu sein, der wichtigste Gegenstand eine leistungsstarke HiFi-Anlage. Später wurde der Salon mit einem Einrichtungsensemble aufgepeppt, das heute zu präsentieren jedem Gastgeber eher peinlich wäre, damals jedoch als todschick galt: eine spärlich in Leder gehüllte Schaufensterpuppe kniend auf allen vieren, die mit ihrem Rücken eine Tischplatte aus Glas trägt. Zu diesem exquisiten Couchtisch gesellte sich eine auf dem Rücken Liegende mit in die Luft gestreckten Beinen als Sitzgelegenheit sowie eine entsprechende Halbnackte als Garderobenständer. Von dieser SM-Trilogie der *Provocative Women*, kreierte von dem Londoner Pop-Art-Künstler Allen Jones, besaß auch Gunther Sachs eine, deren Sammlerwert heute bei drei Millionen Euro liegt.

Das waren alles Accessoires, mit denen Polanski sich, teils genau kalkuliert, teils völlig unüberlegt, seine öffentliche Persona zusammenbastelte. Das wirkte nicht immer locker, manchmal ziemlich parventühaft und *nouveau riche* – wie bei einem verwöhnten Blag, das auf seiner Geburtstagsparty vor den anderen Kinder mit den Geschenken prahlt. Statt des Mercedes fuhr Polanski schon seit geraumer Zeit einen chicen Mini Cooper, der wiederum durch einen Ferrari, dann durch Rolls-Royce mit Chauffeur abgelöst wurde. Ohne es vielleicht selber zu erkennen, hatte Polanski, worüber er sich in seinem Debütfilm noch mokiert hatte, inzwischen selber die Fronten gewechselt: vom namenlosen rebellischen Anhalter mit Messer zum saturierten Emporkömmling Andrzej – mit seinem Auto, seiner Wohnung, seinem Boot. Und das lag nicht einmal fünf Jahre zurück.

Indem er sein Privat- und Liebesleben derart hoctourig öffentlich inszenierte, wurde Roman der Liebling aller Paparazzi und Gesellschaftsreporter und entwickelte sich ab Mitte der 1960er schnell zum bekanntesten Filmregisseur der Welt. Das zu einer Zeit, in der man sonst Fachzeitschriften oder Monografien aufschlagen musste, um auch nur ein passbildartiges Foto eines französischen, italienischen oder britischen Kultregisseurs zu erhaschen. Kein Mensch damals hätte auf der Straße Claude Chabrol, Federico Fellini und Tony Richardson erkannt. Von Polanski hatte man ein Bild, auch ohne je einen Film von ihm gesehen zu haben. Die Magazine und Klatschblätter waren voll von Fotos und Berichten über Polanski beim Skilaufen in Gstaad, Polanski mit Schönheiten in einem Nachtclub an der Côte d'Azur, Polanski beim Verlassen einer Londoner Vernissage. Der Filmdirektor als Superstar.

Das junge, respektlose Genie – und der auch in seinen Siebzigern gelegentlich noch prächtig polternde Greis – provozierte bei Pressekonferenzen und öffentlichen Auftritten, wollte Aufmerksamkeit um fast jeden Preis. Und konnte dann wie Goethes Zauberlehrling, nicht fassen, dass er irgendwann nicht mehr die Kontrolle über sein eigenes Image besaß. Die Themen seiner Filme schienen sich in seinem Leben wiederzufinden, und einige der Obsessionen und Ticks seiner Figuren wirkten wie mit den eigenen eng verwandt. Umgekehrt sickerten per-

sönliche Erlebnisse in die Handlungen der Filme. Selbstverständlich waren die Filme und das Leben Polanskis nicht dasselbe. Aber immer schon ließ sich das eine vollständig nur mit dem jeweils anderen als Bezugsgröße verstehen.

Wenn Polanski sich in späteren Jahren immer über Kritiker und Exegeten seiner Werke mokierte, die genau dies taten, so hatte er das Fundament dazu hier, Mitte der 1960er Jahre, selbst gelegt. »So weit ich zurückdenken kann, ist in meinem Leben die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit hoffnungslos verwischt gewesen«, lautete 1984 Polanskis Einstiegssatz in seine Memoiren. Ein bisschen kokett war das gemeint, bei Bedarf auch als Rechtfertigung zu nehmen und auch »als Schlüssel zu meinem Dasein«, wie es etwas weiter heißt. Aber warum sollte das, was er für sich reklamiert, nicht auch jeder andere für sich in Anspruch nehmen?

Einen elementaren Unterschied allerdings gab es in den 1960ern (und den beiden folgenden Dekaden) zu den selbstreferenziellen Promis von heute, die nicht selten berühmt lediglich dafür sind, dass sie berühmt sind: Damals noch musste eine irgendwie erkennbare Leistung hinter dem Hype stehen. Hitchcock, der auf seine Weise auch ein sehr sichtbarer Regisseur war und in die Inszenierung seiner öffentlichen Persona kaum weniger Energie steckte als in seine Filme, hatte dafür mindestens zehn Jahre gebraucht und ebenso viele Meisterwerke. Polanski hatte das in weniger als der halben Zeit geschafft und mit gerade mal drei Langfilmen.

Mit *NÓZ W WODZIU*, *REINLISION* und *CUL-DE-SAC* war sein persönlicher Stil gesetzt und sein Kosmos an Themen abgesteckt: Die engen, abgeschlossenen Schauplätze. Die Spiele um Macht und Ohnmacht, Unterdrückung, Auflehnung, Resignation und Demütigung. Die Dreiecks-konstellationen voller Gewalt, Voyeurismus, verdrehter Sexualität, Dominanz und Unterwerfung. Ein Roman-Polanski-Film war so etwas wie ein Markenartikel geworden – wenn auch einer, bei dem man nie wusste, was genau einen erwartete. Auf jeden Fall aber galten spätestens ab Mitte der Sechziger Polanskis Filme als ein Versprechen an die Zuschauer.

Und das musste nun von Neuem erfüllt werden.

Ein paar Jahre zuvor in Paris hatten Polanski und Brach in preisgünstigen Nachtvorstellungen gegessen und sich alte Horrorfilme angeschaut – und dabei gemerkt, dass die Zuschauer sich über das, was einmal als echter Schauer konzipiert gewesen war, schrecklich amüsierten. Sie machten sich lustig, und zugleich war es Kult. Vor allem das ausgelutschte Genre des Vampirfilms schien bestenfalls noch als Parodie zu taugen. Daraus war die Idee entstanden, das, was nun unfreiwillig komisch wirkte, von Anfang an und mit Raffinesse in die Handlung einzubauen. Man sollte nicht über den Film lachen, sondern mit ihm. Und wenn dabei der eine oder andere blutleer gewordene Mythos wieder auf seine Ursprünge zurückgeführt oder in neuem Licht gesehen würde, umso besser.

Von drei Wünschen ließ Polanski sich nun, beim Rückgriff auf die alten Überlegungen, leiten: Er wollte wieder mit Jack MacGowan zusammenarbeiten, der als sterbender Gangster in *CUL-DE-SAC* eine viel zu kleine Rolle gehabt hatte und der ihn an seinen alten polnischen Kumpel Henryk Kluba erinnerte; die Handlung müsste – wie ihm bei einem kurzen Skiurlaub mitten in der Endfertigung eben dieses Films aufgegangen war – in einer weiten, schneebedeckten Landschaft spielen; und der Film sollte um keinen Preis etwas mit Compton zu tun haben.

Nach dem Erfolg mit *CUL-DE-SAC* war Polanski zu groß geworden für Compton Films und ihre im Grunde banausenhaften Inhaber Klinger und Tenser. Zwar hatten sie netterweise seine sämtlichen Filme im Westen finanziert – es waren ja auch nur zwei –, aber damit hatten sie ihre Schuldigkeit getan. Sie konnten gehen. Im selben Moment, wie er passender nicht hätte sein können, trat ein amerikanischer Film- und Fernsehproduzent namens Martin Ransohoff in London auf den Plan. Als Erstes kaufte er die amerikanischen Verleihrechte von *CUL-DE-SAC*, was ihm bei Polanski schon mal ein gutes Entree verschaffte. Inzwischen hatten dieser und Gene Gutowski ihre eigene, bescheidene Firma Cadre Films gegründet, die nun mit Ransohoffs ungleich größerer Filmways in Verbindung trat. Der amerikanische Produzent war von dem jungen Wilden ganz angetan und schloss mit ihm einen Vertrag gleich über drei Filme ab, die im Laufe der nächsten fünf Jahre entstehen sollten.

Für Polanski sah der Deal vielversprechend aus. Wie ein gewaltiger Schritt in Richtung Hollywood. Ransohoff arbeitete in den USA eng mit der Distributionsabteilung von Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) zusammen und hatte – neben viel B-Ware – beispielsweise gerade erst THE CINCINNATI KID (1965) herausgebracht, einen wunderbaren Film mit Steve McQueen und Edward G. Robinson übers Pokern. Von den ganzen Querelen zwischen dem Produzenten und fast allen anderen Beteiligten, an denen der Film beinahe gescheitert war, ahnte er nichts. Nach den unschönen Erfahrungen mit Klinger und Tenser sollte beim nächsten Film alles besser für Polanski werden. Es kam daraufhin – auch das so ein beständiges Muster in seiner Karriere – alles nur noch schlim-

mer. Ein, zwei Jahre zuvor hatte Polanski die amerikanische Schauspielerin Jill St. John, die von ihrer »Eislaufmutti« schon früh in eine Filmkarriere gedrängt worden war, kennengelernt und unterhielt mit ihr eine lockere Beziehung. Immer wenn man sich irgendwo über den Weg lief, mal in London, wo St. John gelegentlich drehte, mal in Los Angeles, wohin Polanski eine PR-Tour für REPULSION führte, verbrachten sie ein paar Tage zusammen.

Als er nun mit Gérard Brach am Drehbuch der geplanten Horrorkomödie mit dem Arbeitstitel *The Vampire Killers* saß, kristallisierte sich nach und nach die Besetzung der Hauptrollen heraus. Jack MacGowran, das war klar, würde den verschroben-professoralen Vampirjäger spielen, Polanski höchstselbst dessen bis über beide Ohren verliebten Assistenten. Und das obligate Objekt seiner Begierde, zugleich die weibliche Hauptrolle, schien geradezu eine ideale Rolle zu sein für die gut aussehende, rothaarige Jill St. John. Als Komödiendarstellerin hatte sie sich durchaus bewährt und war als Schauspielerin jedenfalls besser als zu dem Zeitpunkt die Titel ihrer gerade aktuellen Filme »Wenn mein Schlafzimmer sprechen könnte« und »Was hat in meinem Bett geschlafen?« vermuten ließen.

Produzent Ransohoff allerdings verfolgte andere Besetzungspläne. Er hatte viel Geld in den Karriereaufbau einer aschblonden Amerikanerin mit riesigen braunen Augen gesteckt, die schon im zarten Alter von sechs Monaten ihren ersten Schönheitswettbewerb gewonnen hatte.

Da konnte selbst ein so frühes Talent wie Polanski, der seinen ersten Preis mit vierzehn erhielt, nicht mithalten. Die also als »Miss Tiny Tot of Dallas« (etwa: Fräulein Dreikäsehoch von Dallas) früh Gekrönte hatte sich, eher gegen den Wunsch ihrer Eltern, als Teenager weiteren Aussehens-Vergleichen gestellt (alleine 1959 fünf Wettbewerbe), als Komparsin gearbeitet und war 1963 von Ransohoff mit einem klassischen Siebenjahresvertrag gebunden oder auch: gefesselt worden. Sie hieß Sharon Marie Tate, war am 24. Januar 1943 in Dallas zur Welt gekommen und zählte, als Polanski sie nun kennenlernte, zweiundzwanzig Jahre.

Sharon war die älteste der drei Töchter von Paul Tate und seiner Ehefrau Doris. Bedingt durch den Beruf ihres Vaters, der als Geheimdienstoffizier der US-Army regelmäßig an andere Standorte versetzt wurde, fühlte auch sie sich in ihrer Kindheit häufig entwurzelt. Zwar kannte sie mehr Länder als der amerikanische Durchschnittsteenager ihrer Generation, sprach auch Französisch und, dank eines zweijährigen Aufenthalts der Familie in Verona, ordentlich Italienisch. Aber sie bedauerte, kaum jemals dauerhafte Freundschaften hatte aufbauen können. Sie war ein eher schüchterner Mensch, was in Kombination mit ihrer außergewöhnlichen Schönheit oft dazu führte, dass man sie für hochnäsiger oder uninteressiert hielt.

Zum ersten Mal mit Film in Berührung war die 18-jährige Sharon Tate gekommen, als in Verona unter der Regie von Martin Ritt die Außen- aufnahmen zu HEMINGWAY'S ADVENTURES OF A YOUNG MAN (1962; Hemingways Abenteuer eines jungen Mannes) gedreht wurden. Paul Newman, Susan Strasberg und Richard Beymer waren die Hauptdarsteller des Films, und Sharon Tate hatte sich erfolgreich um eine kleine Komparsenrolle bemüht. Beymer ging ein paar Mal mit der anmutigen Blondine aus, ermutigte sie, Schauspielerin zu werden, und vermittelte sie an seinen Agenten in Hollywood. Der brachte dann Martin Ransohoff ins Spiel, der in der Ausnahmeschönheit Starpotenzial witterte und der vielversprechenden Aspirantin Sprach- wie auch Sprechunterricht verordnete.

Anschließend hatte Ransohoff seinen Schützling zwar in solch weltweit unvergessliche Fernsehserien wie *Mister Ed* (dem Sprechenden

Pferd) oder *The Beverly Hillbillies* untergebracht, dann jedoch ihr vor allem komödiantisches Talent geradezu leichtfertig in schwachen Kinofilmen verschleudert, bei denen sie nicht einmal namentlich erwähnt wurde. Erst in dem Horrorfilm *THE EYE OF THE DEVIL* (1966; Die schwarze 13), immerhin an der Seite von Deborah Kerr, David Niven und Donald Pleasence, bekam sie ihren ersten Screen Credit mit »Introducing ...«.

Der Film wurde ab Mitte 1965 in einem Château in der französischen Dordogne und anschließend in den britischen MGM-Studios unmittelbar nordwestlich von London gedreht. Ransohoff hatte für Tate ein Apartment am Eaton Place gemietet, wo sie mit ihrem Yorkshire-Welshen »Guinness« und einer Sprachlehrerin wohnte, die ihr breites Texasisch zu einem distinguierten britischen Akzent abschleifen sollte. Polanskis noch kaum eingerichtete Mews-Haus lag buchstäblich um die Ecke. Auf einer Party im Traditionshotel The Dorchester wurden der eigensinnige Regisseur und seine angedachte Hauptdarstellerin von Ransohoff miteinander bekannt gemacht, und es passierte – nichts. Zumindere nicht viel.

Eher desinteressiert tief er sie irgendwann einmal an. Man traf sich zum Essen, was, laut Polanskis eigenem Bekunden, zwar im direkten Anschluss zu *Sex & Drugs*, zu der Rolle aber nicht führte. Es war nicht so sehr, dass er Sharon für ungeeignet hielt oder sich übermäßig Jill St. John verpflichtet gefühlt hätte. Er konnte einfach nicht ertragen, dass jemand ihm in seine Besetzungsliste hineinregieren wollte. Ransohoff hatte schon versucht, Polanski die umfangreiche Rolle als Assistent Alfred auszuwerfen, und war auf Granit gestoßen. Bei *NOZ W WODZIE* konnte man ihm die eigene Hauptrolle noch wegnehmen, ein weiteres Mal würde er sich das nicht gefallen lassen.

Sharon Tate tat dann instinktiv das einzig Richtige. Sie machte sich rar – wie schon Polanskis erste Frau Barbara Kwiatkowska nach dem ersten Kennenlernen und später ähnlich auch Emmanuelle Béart. Ohnehin steckte Tate zu Hause in Amerika seit einem Jahr in einer Beziehung mit Jay Sebring. Der hieß eigentlich Thomas John Kummer, war ein paar Wochen jünger als Polanski und gelernter Friseur. Mit seinen kreativen Ideen hatte er sich in Hollywood rasch als Hairstylist und Typbe-

rater von Film- und Popstars wie Warren Beatty und Jim Morrison durchgesetzt.

Haare waren schließlich das, womit Sharon Tate dann doch noch an ihre Rolle im Film und im Leben Polanskis kommen würde. Auf Ransohoffs Drängen willigte dieser ein, wenigstens ein paar Probeaufnahmen seines Schützlings Sharon zu machen, im vorgesehenen Kostüm und mit ein paar Dialogen aus dem inzwischen ins Englische übersetzten Skript. Tate, die Jill St. Johns natürliche Haarfarbe kannte und von Polanskis Vorstellung von der Figur wusste, kreuzte vor der Kamera mit einer Langhaarperücke im verführerisch schimmerndem Rot auf. Damit war sie im Film Polanskis erstem Farbfilm, sieht man von ein paar Szenen in *WENN ENGEL FALLEN* ab.

Die Außenaufnahmen zu *DANCE OF THE VAMPIRES* (1967; Tanz der Vampire) sollten ab Februar 1966 in den österreichischen Alpen stattfinden. Dort hatte eine Gutowski nach langem Suchen das perfekte Bilderbuch-Schloss gefunden, das zudem in einer malerischen, sanft geschwungenen Schneelandschaft eingebettet lag. Wenn es eine kuriose, aber nicht komische Konstante in Polanskis Werk gibt, dann die, dass er bei Dreharbeiten grundsätzlich Pech mit dem Wetter zu haben scheint. Das mag auch mit einer der Gründe dafür sein, weshalb Polanski im Gegensatz zu vielen seiner europäischen Filmemacherkollegen am liebsten im Studio arbeitet. Bei *NOZ W WODZIE* hatte er mit wechselndem Wind und sich schnell verändernden Wolken zu kämpfen. Bei *CUL-DE-SAC* mit dem englischen Sommer und diesem alle Ehre machenden Regenschauern und Kälteeinbrüchen auf Holy Island. Und nun, da er Schnee und Kälte brauchte, warf ein völlig untypischer Wärmeeinbruch sämtliche Pläne über den Haufen.

Als das Team von London aus zu den Dreharbeiten aufbrechen wollte, kam die Nachricht, dass am vorgesehenen Drehort der Schnee zu schmelzen begann. Heftisch wurde alles nach Südtirol ins idyllische Santa Cristina Valgardena verlegt, das Wintersportlern auch als St. Christina in Gröden bekannt ist. Dort gab es jede Menge Schnee und schöne Hänge – und dazu ein romantisches Ambiente, in dem sich für das im Drehbuch konzipierte Liebespaar »die Grenze zwischen Fantasie und Wirklichkeit hoffnungslos verwischte« oder bes-

ser: einfach dahinschmolz. Was fehlte, war weit und breit ein brauchbares Dracula-Schloss. Das musste später im MGM-Studio bei London aufgebaut und mit Tonnen von Salz und Plastikkügelchen eingeschneit werden.

Durch diese Verzögerungen dehnten sich die ohnehin nicht einfachen Dreharbeiten – da Polanski zugleich Regie führte und eine der beiden Hauptrollen spielte – von den vorgesehenen drei Monaten auf sechs aus. Zwei Mal musste auch noch das Studio gewechselt werden, und erst im Sommer 1966 fiel endlich die Schlussklappe. Die Handlung beginnt, wieder einmal, mit einer Reise. Unter Aufwendung seiner letzten Geldmittel ist Professor Abronsius (Jack MacGowran) mit seinem ihm treu ergebenen Famulus Alfred (Polanski) nach Transsylvanien gekommen. Dort in den tief verschneiten Karpaten will er nach Vampiren forschen. Der Professor ist, wie ein kurzer Kommentar zu Beginn des Films erläutert, ein berühmter Fledermausspezialist. Bedauerlicherweise aber hat er kürzlich, nachdem er seltsame Theorien über die Existenz von Vampiren verbreitet hat, seinen Lehrstuhl an der Königsberger Universität verloren, wo er bei seinen Kollegen nur »der alte Spinner« hieß.

Mit einem Pferdeschlitten erreichen die beiden Wissenschaftler eine abseits in einem Tal gelegene Herberge, in der sie übernachten wollen. Die ungeheuren Mengen Knoblauch in der Kneipe und die ängstliche Reaktion des Wirtes Shagal auf die Frage, ob ein Schloss in der Nähe sei, lassen Professor Abronsius vermuten, dass er von seinem Ziel nicht mehr allzu weit entfernt ist. In der Nacht ertönen merkwürdige Geräusche im Haus, die aber, wie sich bald herausstellt, durchaus menschlicher Natur sind: Der Wirt schleicht sich in das Zimmer seiner jungen Magd Magda und wird von seiner eifersüchtigen, fetten Frau Rebekka (hebräisch für »die Wohlgenährte«) verfolgt. Dabei erhält der neugierige Professor Abronsius versehentlich mit einer großen Salami einen Schlag auf den Kopf, der eigentlich dem ungetreuen Shagal zugehört war.

Am nächsten Tag verliebt sich Alfred auf den ersten Blick in die hübsche Wirtstochter Sarah (Sharon Tate). Kein Wunder, dass er ihr bereitwillig gestattet, das den beiden Forschern reservierte Badezimmer zu benutzen – Sarah badet leidenschaftlich gerne, obwohl ihr Vater es aus gutem Grunde verboten hat. Alfred beobachtet sie durchs Schlüsselloch und kann gerade noch erkennen, wie sie von einem Vampir, der über ein Dachfenster hereingestiegen ist, gebissen und verschleppt wird. Darüber ist einzig der Professor entzückt: Endlich hält er die Bestätigung seiner Hypothesen in der Hand. Der unglückliche Shagal jedoch begibt sich noch in derselben Nacht auf die Suche nach seiner Tochter. Am nächsten Morgen wird er vor der Herberge völlig ausgesaugt und augenscheinlich tot aufgefunden. Bei Einbruch der Dunkelheit jedoch entpuppt er sich als Vampir. Bevor der Professor ihn unschädlich machen kann, ist Shagal entkommen. Auf Skiern verfolgen Abronsius und Alfred ihn und finden so den Weg zu dem geheimnisvollen Schloss.

In der Exposition seines Vampirfilms versucht Polanski, die Story genauso örtlich und zeitlich zu fixieren wie bei seinen »realistischeren« Filmen. Der Gasthof, Schauplatz der ersten Hälfte des Films, und die Dorfbewohner, die dort verkehren, entsprechen detailgenau – wenn auch stilisiert – dem Charakter der Landschaft Siebenbürgen in der Zeit des 19. Jahrhunderts. Die Interieurs der Herberge, die dinarischen Gesichter der einheimischen Gäste und die jüdischen Wirtsleute erinnern an Pastizzi von Marc Chagall und an Gemälde polnischer Maler des 19. Jahrhunderts.

Wie mehr oder weniger alle Vampirfilme geht auch DANCE OF THE VAMPIRES auf den 1897 erschienenen Roman *Dracula* des Iren Bram Stoker zurück. Geschickt verwebt er darin Mysterienerzählungen mit historischen Berichten über einen tatsächlich existierenden Schreckensherrscher, einem im 15. Jahrhundert in der Walachei herrschenden Fürsten Vlad, der den Beinamen »Drakula« trug. Polanski versuchte in seiner *Dracula*-Version, die Standardmotive des (vor allem durch die Filme der englischen Hammer Productions) in Routine erstarrten Vampirfilm-Genres wieder auf ihren Kern zurückzuführen und gleichzeitig streng im Sinne ihrer ursprünglichen Bedeutung zu erweitern. Dies gelingt ihm auf so originelle und zum Teil äußerst komische Weise, dass man hier völlig zu Recht von einer Renaissance des Vampirfilms sprechen kann.

Die beiden Forscher erreichen das unter Eis und Schnee wie erstarrt daliegende Schloss des Grafen Breda von Krolock originellerweise auf Skiern. Der Innenhof des Schlosses birgt einen riesigen Friedhof, auf dem die Ahnen des Grafen ruhen. Polanski stellt die üblichen furchterregenden Trophäen und magischen Requisiten im Innern des Schlosses einfach als einen vermodernden Haufen unbrauchbaren Gerümpels dar und verzichtet bewusst auf den beliebten Gruseffekt, der normalerweise beim ersten Zeigen des Interieurs aufkommt.

Auch der Graf, mit großer Souveränität von Fedy Mayne in der schönsten Rolle seiner Karriere dargeboten, ist ein wenig aus der Art geschlagen. Er erinnert kaum an das übliche lärmtonische Halbwesen, vielmehr zeichnet Polanski ihn als einen gealterten Lebemann und Privatgelehrten. Als er den Namen des Professors erfährt, horcht Graf Krolock interessiert auf. Natürlich hat er Abronsius' Standardwerk *Die Fledermaus und ihre Geheimnisse* aufmerksam studiert, was dem Professor sehr schmeichelt und ihn in gefährliche Plauderstimmung bringt. Beinahe verrät er sich und sein Vorhaben.

Als der Professor und sein Assistent später in ihre Zimmer geführt werden, treffen sie auf Herbert (dargestellt von Iain Quarrier, dem Sanddünen-Liebhaver von Teresa in *CUL-DE-SAC*), den Sohn des Grafen. Ohne Zweifel ist auch dieser ein wenig anders als üblich: Er ist schwul und wirt sofort ein Auge auf den schwächlichen Alfred. Die »Erfindung« eines homosexuellen Vampirs wird allgemein als der größte Gag des Films gelobt, ist jedoch eine unbedingte Voraussetzung für das Funktionieren der Fabel. Da Polanski die in den meisten anderen Vampirfilmen nur angedeutete sexuelle Bedeutung des Vampirbisses herausarbeitet, wäre ohne die homosexuelle Variante der Blutsauger überhaupt keine Bedrohung für Alfred und den Professor gegeben – wenigstens solange, wie keine weiblichen Vampire auf den Plan treten (deren Erscheinen Polanski sich für den Schluss aufhebt).

Als Alfred dem Sohn des Grafen begegnet, versucht dieser ihn zu verführen. Alfred zittert vor Angst. Dabei ist nicht ganz klar, ob er sich mehr vor Herberts homosexuellen Avancen fürchtet oder davor, dass dieser ein Vampir ist. Als Herbert genüsslich seine Zähne in Alfreds Hals schlagen will – die beiden sitzen dabei vor einem großen Spiegel,

der aber bloß Alfred reflektiert, da Vampire bekanntlich kein Spiegelbild haben –, rettet er sich, indem er dem Verführer geistesgegenwärtig ein Buch zwischen das Vampiregebiss schiebt.

In der Nacht entsteigen aus den Gräbern im Schlosshof immer mehr in prächtige Gewänder gehüllte Vampire – die Vorfahren und Verwandten des Grafen Krolock. Sie versammeln sich im großen Saal des Schlosses, wo ihnen der Graf nun Sarah als besonderen Leckerbissen präsentieren will. Auch Abronsius und Alfred mischen sich, in altertümliche Roben verkleidet, unter die Vampire-Gäste.

Beim feierlichen Menüett, dem Höhepunkt des Festes (wie auch des ganzen Films), versuchen sie Sarah zu warnen und ihr den Fluchtplan mitzuteilen. Doch unglücklicherweise geraten sie beim Tanzen vor einen großen Spiegel, in dem einzig ihr Abbild zu sehen ist. Damit sind sie als »Nicht-Vampire« entlarvt und werden von der gesamten Ballgesellschaft gejagt. Mit knapper Not können Abronsius, Alfred und Sarah entkommen. Dann greifen sie ruhig mit dem Pferdeschlitten durch die mondbeschiene Schneelandschaft. Der Professor triumphiert innerlich, und Alfred ist glücklich, seine Liebe erfüllt zu sehen.

Nur über Sarahs mangelnde Körperwärme wundert sich Alfred ein wenig. Dann ruft er ahnungsvoll nach dem Professor, der vor ihm auf dem Kutschbock sitzt. Doch der ist entweder in seine Theorien vertieft oder wieder einmal eingefroren, jedenfalls bemerkt er nicht, wie Sarah ihre Reißzähne in den Hals seines Adlatus schlägt. Über den letzten Bildern verkündet die Kommentirstimme: »In jener Nacht auf der Flucht aus den Südkarpaten 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.«

Obgleich Polanski auch in *DANCE OF THE VAMPIRES* seiner gewohnten Weitsicht treu bleibt, braucht er das Schema des Vampirfilms nicht zu verlassen. Er greift latente Elemente heraus, die seinen Obsessionen entsprechen, und betont sie, oder er spinnt den Mythos für seine Zwecke weiter. Die allererste Einstellung des Films illustriert seine Vorgehensweise. Nachdem Polanski bei den blutroten Vorspanntiteln, begleitet von dem seltsamen, wieder von Krzysztof Komeda komponierten

A-cappella-Gesang eines Frauenchores, auch den MGM-Löwen zum Vampir werden lässt, versichert eine Schrifttafel, dass die beschriebenen Ereignisse, Personen, sozialen Verhältnisse und Vampire fiktiv sind und dass jede Ähnlichkeit mit lebenden oder verstorbenen Personen oder tatsächlichen Ereignissen purer Zufall ist. Dann sehen wir bildfüllend die genarbte Oberfläche des (Trickfilm-)Mondes, der von vorbeiflatternden Fledermäusen verdunkelt wird und von dem die Kamera langsam aufzieht, bis die tief verschneite Karpatenlandschaft ins Bild kommt, durch die der Professor und Alfred mit ihrem Pferdeschlitten gleiten: Polanski holt das Genre vom Mond auf die Erde (zurück), er demystifiziert es.

Das Filetstück des Films, der »Tanz der Vampire« selbst, erinnert zum einen an eine makabre schwarze Messe, bei der sich die abstoßenden Monster über ein junges unschuldiges Mädchen hermachen. Zum anderen kontrastieren die Barockgewänder und das höfische Menuett, zu dem Herbert das Cembalo spielt, mit der burlesken Folklore der Dörfler in der Herberge. Unter den lemurenhafte Ballgästen erkennt man den bekanntlich besonders blutrünstigen König Richard III. und andere historische blaublütige Schreckensgestalten.

DIABOLISCH

Als im Frühling 1966 die Crew von DANCE OF THE VAMPIRES wieder zurück in London war und die Dreharbeiten im Studio fortgesetzt wurden, behielt Sharon Tate ihr Apartment am Eaton Place bei. Doch sie sickerte, nach einem nicht ganz unbekanntem Verhaltensmuster, fast unmerklich in Polanskis nahegelegenen Junggesellenhaushalt ein. Zuerst blieben ein paar Kleidungsstücke und Toilettenartikel liegen, dann hing der halbe Kleiderschrank voller Röcke und Blusen, die Möbel waren umgeräumt, und in der Küche befanden sich plötzlich bis dato nie vermisste Haushaltsgegenstände. Ganz offensichtlich wurde es ernst. Schließlich wurde auch noch der inzwischen verflossene Sebring eingeflogen, dem nicht viel anders übrig blieb, als gute Miene zum Spiel zu machen. Man traf sich zivilisiert zu dritt bei einem Essen und redete ausgiebig miteinander. Sebring wurde Roman so etwas wie ein Freund und blieb ein enger Vertrauter von Sharon. Bis in den Tod.

Nach der Fertigstellung von REPUSSION hatte Polanski Catherine Deneuve davon überzeugen können, dass es ihrer Popularität und auch dem Film nicht schaden würde, wenn sie sich für den *Playboy* fotografieren ließe. Im Oktoberheft 1965 erschienen dann, termingerecht zur USA-Premiere des Films Anfang November, ein paar an ihrer Rolle orientierte Halbnacktaufnahmen. In Anspielung an die französische Nouvelle Vague (auf Englisch: *French New Wave*) lautete der etwas gesuchte Titel der vergleichsweise dezenten Bilderstrecke »France's Deneuve Waves«. Angeblich soll die Deneuve diese Jugendsünde im Herrenmagazin ziemlich bald bereut haben. Von ihrer Schwester Françoise Dorléac jedenfalls gab es nach CUL-DE-SAC eine entsprechende PR-Kampagne nicht.

Gegen Ende der Dreharbeiten von DANCE OF THE VAMPIRES bot sich das Thema *Playboy* erneut an, zumal Polanski immer noch mit Victor Lowmes, dem Londoner Statthalter des Konzerns, eng befreundet war. Sharon Tate musste nicht lange überredet werden. Die Fotos zu »The Tate Gallery«, wie diesmal die Überschrift im Heft von März 1967 lau-

tete, schoss Polanski gleich selbst – und sparte bei Fotos wie dem berühmten im Badezuber des Films notfalls auch nicht an verhüllen dem Schaum. »1967 is the year that Sharon Tate happens«, prophezeite der Beginn des Textes.

Der Londoner Honeymoon war damit erst einmal vorbei. Tate wurde von Ransohoff in die USA zurückbeordert, um ihre vertraglichen Pflichten zu erfüllen. Auf sie wartete, vom Titel her nicht ganz unpassend, der nächste Film: *DON'T MAKE WAVES* (1967; Die nackten Tatsachen) mit Tony Curtis und Claudia Cardinale. Polanski blieb zurück in London, genoss wieder sein Junggesellenleben und arbeitete am Schnitt seiner Vampire.

Wie der Film am Ende aussehen sollte, davon hatte Ransohoff, was Polanski noch nicht ahnte, seine ganze eigene Vorstellung. Die uneingeschränkten Rechte für Nordamerika besaßen Ransohoff und die mit ihm verbundene MGM. Für den Rest der Welt wiederum hatte die von Polanski und Gene Gutowski gegründete Firma Cadre Films das Sagen. Zum Glück. Ransohoff, laut Polanski ein vermindelter Cutter, kürzte den fertigen Film eigenmächtig um zwanzig Minuten, synchronisierte einige Stimmen neu (so die von Polanski und Jack MacGowran), damit sie amerikanisch klangen, veränderte die Musik und stellte dem Film, der durch die Schnitte kaum noch verständlich war, einen kurzen Zeichentrickvorspann voran, der die Handlung erklären sollte.

Polanski war über die Verstümmelung seines Films entsetzt und versuchte zu erreichen, dass sein Name aus dem Vorspann entfernt und bei der Werbung nicht erwähnt würde. Aber Ransohoff und MGM ließen sich nicht darauf ein. Sie drohten Polanski im Gegenzug mit rechtlichen Schritten, falls er sich öffentlich gegen den Film aussprechen sollte. Die zusammengestoppelte Version wurde (in den USA und Kanada) unter dem Titel *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS OR: PARDON ME, BUT YOUR TEETH ARE IN MY NECK* Mitte November 1967 herausgebracht. Bei Kritik und Publikum war sie ein ziemlicher Flop und verschwand rasch wieder aus den Kinos.

Polanski wiederum gab seiner 108-minütigen Langfassung den Titel *DANCE OF THE VAMPIRES* und war damit, vor allem in Frankreich und in Italien, sehr erfolgreich. Polanski berichtete genüsslich, dass der Film

beispielsweise auf Formosa mehr eingespielt habe als in den USA und Kanada zusammen. Jahre später erlebte der Film in dieser Version eine Wiederaufführung in den USA. Nach der fast bis aufs Blut geführten Auseinandersetzung um das Recht des Final Cut wurde der Vertrag mit Ransohoff über die weiteren Filme von beiden Seiten nur noch als Altpapier betrachtet. Allerdings stand Polanski damit auch ohne neues Projekt da. Auch Tate, der Ransohoff zuletzt nur 750 Dollar die Woche zahlte, konnte sich aus ihrem Vertrag herauskaufen.

Polanski und Brach kramten in ihren Unterlagen herum und stießen tatsächlich auf ein fast vergessenes Skript, mit dem sie sich 1963 eine Zeitlang herumgeschlagen hatten. Die Komödie über den frustrierten amerikanischen Zahnarzt, der in Europa auf *Cherchez la Femme* geht. Tony Curtis wäre keine schlechte Besetzung gewesen, aber die Idee des »Amerikaners in Paris« (und London, Rom und Madrid) war für Polanskis Karrieren einfach noch nicht reif. Das würde in den 1980er und 90er Jahren Thema sein.

So als ob sie nach dem Erfolg von *DANCE OF THE VAMPIRES* nun ein Genre nach dem anderen auf die Schippe nehmen wollten, werkten Polanski und Brach unter dem Titel *Half Breed* (»Halbblut«) an einer Westernparodie herum, die aber nicht so richtig in Fahrt zu kommen schien. Wenigstens konnten Polanski und Brach ein älteres Drehbuch ihrer ersten Pariser Phase verkaufen, das der französische Nachwuchsregisseur Jean-Daniel Simon verfilmte: *LA FILLE D'EN FACE* (1968; Das Mädchen von drüben). »Von drüben« bedeutete in diesem Fall in einer Wohnung im Haus gegenüber, wo ein junger Mann regelmäßig eine nackte Frau beobachtet – und ging zurück auf ein eigenes voyeuristisches Erlebnis Polanskis in Paris.

Mitte 1967 lud der Ex-Schauspieler und einflussreiche Produzent Robert Evans, der zu diesem Zeitpunkt Studiodirektor bei Paramount war (und kurz darauf deren Vizepräsident wurde), Polanski nach Hollywood ein. Evans offerierte Polanski zwei Filmstoffe und einen Vertrag über gleich fünf Filme. Damit war Polanski der erste Regisseur aus einem Ostblockland, der einen Auftrag in Hollywood erhielt. Da Evans von Polanskis Skileidenschaft wusste, gab er ihm ein fertiges Drehbuch über einen ehrgeizigen Skifahrer, der bis zum Olympiasieger aufgebaut

wird, dann aber scheitert. Klang interessant, wenn auch kompliziert. Polanski wollte erst einmal das andere Angebot hören. Das war aus Evans' Sicht das heißere der beiden Eisen. Er zog einen Stapel Blätter aus seiner Tasche und überreichte sie Polanski: die Druckhüllen eines neuen Romans von Ira Levin mit dem Titel *Rosemary's Baby*. In verschiedenen Varianten hat Polanski immer wieder beschrieben, wie er von dem Buch so gefesselt war, dass er es trotz bleierner Müdigkeit noch in derselben Nacht zu Ende las und am nächsten Morgen Evans sein »Ich will!« auf den Anrufbeantworter sprach. Seine einzige Bedingung war, die Vorlage nicht allzu sehr verändern zu müssen. Der eigentliche Produzent, der recht erfolgreiche B-Picture-Regisseur William Castle, der die Filmrechte an dem Roman – die zuerst Hitchcock angekauft worden waren – erworben hatte, war mit Polanski und seinen Vorstellungen einverstanden. Polanski schrieb oder genau genommen diktierte einer Sekretärin dann in London das Drehbuch – zum ersten und auch zum letzten Male alle für einen eigenen Film. Nach seinen unangenehmen Erfahrungen mit Ransohoff war Polanski mit dem Produzenten Castle und mit Studiochef Evans höchst zufrieden. Auch später, als Polanski wieder einmal Drehzeit und Budget überzog und man ihm diesmal sogar die Regie abnehmen wollte, konnte er sich auf die beiden verlassen. Die Besetzung, die man Polanski gewährte, war erstklassig. Die 22-jährige Mia Farrow, an die Levin beim Schreiben des Romans auch gedacht haben will, und John Cassavetes erhielten die Hauptrollen. Für kleinere Parts holte Polanski sich bewährte Charakterdarsteller wie Elisha Cook Jr., Ralph Ballamy und Ruth Gordon. In höchste Gefahr gerieten die Dreharbeiten, als Mia Farrow's damaliger Ehemann Frank Sinatra seine Frau selber bei einem Film dabei haben wollte. Es war abgesprochen, dass Farrow bei Sinatras Hauptrolle in *THE DETECTIVE* (1968; Der Detektiv) in Los Angeles stets in seiner Nähe sein sollte – nicht als Schauspielerin, sondern als Begleitung. Da Polanski wieder einmal seine Drehzeit überzogen hatte, stand Farrow aber selber noch vor der Kamera. Sinatra verlangte auf der Stelle, dass seine Frau aus dem Film des »Polenzwergs« einfach aussteige. Mehr als alles andere war ihm ein Dorn im Auge, dass die damals noch kaum bekannte Anfängerin, die er 1966 geheiratet hatte, nun wie ein

Star behandelt wurde und danach auch einer wurde. Farrow weigerte sich, dem Wunsch des Gatten nachzukommen, der sich damit rächte, ihr ohne persönliches Gespräch aus heiterem Himmel einen Anwalt auf den Set zu schicken, der ihr die Scheidungspapiere aushändigte. Aber Farrow war, auch dank ihrer Regisseur- und Schauspielerin-Eltern, Profi genug, um eisern durchzuhalten – und wurde weltberühmt. In der Zwischenzeit hatte Sharon in Santa Monica eine alte Villa mit großem Grundstück und einem riesigen Pool angemietet, die einmal Cary Grant hatte errichten lassen. Das prächtige Anwesen war zwar nicht ganz billig, aber schließlich hatten Polanskis Drehbuchhonorar und seine Regiegage ebenfalls Hollywoodniveau erreicht. Sparsamkeit gehörte nie zu seinen Tugenden, was ihm reichlich Genießere von seinem Vater einbrachte, der mit Wanda gleich für ein paar Monate dort zu Besuch weilte. Er fand, dass sein Sohn zu viele Nasauer in seiner schnell anwachsenden Entourage mit durchschleppte, womit er sicherlich nicht unrecht hatte. Was er nicht verstand und ihm selbst völlig fremd war, dass Roman das alles brauchte – dass dies seiner Vorstellung von Kumpanei und Geselligkeit entsprach. Auch Krzysztof Komeda wurde von Polen aus eingeflogen und fand Aufnahme in der geräumigen Villa. Der Soundtrack, den er nun zu dem Film schrieb, übertraf wohl alles, was er bis dahin für Polanski und andere Regisseure komponiert hatte. Die Titelmelodie, das Wiegenlied, mit ihren gewagten Sprüngen und den von Mia Farrow selbst halb hingehauchten, halb wie gelallt wirkenden Vokalisieren, scheint jeden Moment in die Atonalität abzustürzen und löst, völlig unabhängig von der Filmstory, beim Anhören Schauer und Gänsehaut aus. In Los Angeles fühlte Komeda sich offenbar wohl, wollte sich dort dauerhaft niederlassen und ließ sich im Vorspann der Filme bereits »Christopher Komeda« nennen. Es sollte seine letzte Arbeit für Polanski bleiben und seine vorletzte Filmmusik überhaupt. *ROSEMARY'S BABY* (1968; Rosemaries Baby) wurde Polanskis größter Kassenerfolg. Der Film kostete 2,3 Millionen Dollar und spielte das 35- bis 40-Fache wieder ein. Auch die Romanvorlage rückte in den Bestsellerlisten nach oben, verkaufte sich innerhalb eines Jahres über zwei Millionen Mal und wurde später in rund zwanzig Sprachen über-

setzt. Levin hatte von Anfang an vorgehabt, einen Roman zu schreiben, der den breiten Publikumsgeschmack treffen und sich auch für eine Filmadaption gut eignen sollte. Ohne Skrupel vermischte er dazu bekannte literarische Motive mit einer reißerischen Story und versetzte das Ganze mit einer akribisch genauen Beschreibung des New Yorker Alltags im Jahre 1966. Polanski hielt sich exakt an die Vorlage, übernahm auch wortgetreu die Romandialoge. Ein riesiges Problem war nur, die Handlung auf eine brauchbare Filmlänge zu bringen. Das aneinandergehängte gedrehte Material hätte für die sagenhafte Dauer von fünf Stunden gereicht. In mühsamer Kleinarbeit und mit der gesamten Könnerschaft des Cutters Sam O'Steen musste alles auf eine Länge von 136 Minuten heruntergekürzt werden – und damit war der Film immer noch eine halbe Stunde länger als Polanskis bisherige Arbeiten.

Die Geschichte beginnt damit, dass der weniger erfolgreiche Schauspieler Guy Woodhouse und seine Frau Rosemary in ein Apartment eines alten New Yorker Hauses am Central Park West einziehen. Die etwas obskuren Warnungen von Hutch, einem väterlichen Freund Rosemarys, schlagen sie in den Wind. Das junge Ehepaar verwandelt die unheimlichen Räume, die vorher eine uralte Dame bis zu ihrem Tode bewohnt hatte, in eine moderne Wohnung. Sie lernen die Wohnungsnachbarn Minnie und Roman Castevet kennen – ein älteres Ehepaar, das Rosemary langweilig findet, das Guy aber nach kurzer Zeit sehr häufig besucht.

Durch die völlig unerwartete und unerklärliche Erblindung eines Konkurrenten erhält Guy eine Hauptrolle in einem Broadwaystück, nachdem er sich bislang mit Werbespots und kleinen Nebenrollen begnügen musste. Er schlägt seiner Frau vor, ein Kind zu haben. In der geplanten Liebesnacht ist Rosemary sehr benommen – von einer seltsamen Nachspeise, die Minnie Castevet bereitet hat, oder vom Alkohol, wie Guy meint. Beunruhigender aber ist, dass Rosemary in dieser Nacht einen Alptraum hat, in dem sie glaubt, vom Teufel verewaltigt zu werden. Tatsächlich findet sie am nächsten Morgen zahlreiche Kratzspuren auf ihrem Körper, von denen Guy behauptet, sie stammten von ihm.

Nach einigen Wochen merkt Rosemary, dass sie schwanger ist. Während der Schwangerschaft erleidet sie ungewöhnlich starke Schmerzen, und ihr Aussehen verschlechtert sich rapide. Rosemary wird ihren Nachbarn, später auch ihrem sich abweisend verhaltenden Mann gegenüber immer argwöhnischer. Ihr Freund Hutch stirbt unter ominösen Umständen, lässt ihr aber vor seinem Tod noch ein altes Hexenbuch zukommen, aus dem sie entschlüsseln kann, dass ihr freundlicher Nachbar Roman Castevet der Sohn eines berüchtigten Teufelsbeschwörers sein muss.

Doch ihr Mann glaubt ihr nicht. Rosemary fühlt sich als Opfer einer Verschwörung und verbarrikadiert sich in der Wohnung. Dann setzen ihr Wehen ein, und sie verliert das Bewusstsein. Später erklärt man ihr, das Baby sei tot. Rosemary jedoch hört das leise Weinen eines Säuglings aus der Wohnung der Castevets und schleicht sich mit einem Messer bewaffnet durch eine versteckte Verbindungstür nach nebenan. Dort findet sie ihr Kind in einer schwarzen Wiege wieder – inmitten einer Gruppe von Teufelsanbetern. Darunter auch ihr Mann und die Castevets, die den Säugling als »Sohn des Teufels« hienleben lassen. Rosemary betrachtet das Baby unschlüssig, schaukelt dann mit mütterlicher Fürsorge sanft die Wiege und nimmt es als ihr Kind an.

Auf den ersten Blick kn erschließt sich dem Zuschauer die ironische Verkehrung der katholischen Marienlegende: Rosemary (Rose-Mary) gebiert zur Zeit der Sommersonnenwende Satan einen Sohn, bei der Empfängnis ist sie keine Jungfrau mehr, ihr Ehemann sträubt sich nicht gegen das nicht von ihm stammende Kind, während Rosemary es erst nach der Geburt akzeptiert. Die Hexengemeinde bettet das Neugeborene in eine schwarze Wiege, über der ein umgedrehtes Kreuz hängt, preist es mit psalmenähnlichen Hymnen und beginnt mit seiner Geburt, die das Ende der Herrschaft Gottes einleiten soll, eine neue Jahreszählung. Ein fotografierender Japaner und ein dunkelhäutiger Grieche erinnern an die heiligen Könige aus dem Morgenland.

Auf geschickte Weise beutet der Stoff weitverbreitete Ängste aus, die Frauen während der Schwangerschaft nicht selten durchleben. Er spielt mit der Furcht, ein möglicherweise geistig oder körperlich behindertes Kind in die Welt zu setzen, und variiert ein vom Horrorfilm gern

benutztes Sujet: die Vorstellung vom Heranwachsen eines Parasiten im eigenen Leib.

So sehr diese verschiedenen Ängste in dem Film auch thematisiert werden, so lassen sich die Vorgänge doch nicht rein als bloße Verwirrung einer möglicherweise psychopathischen Frau, wie etwa in *REPULSION*, interpretieren. Polanski dreht die Thematik seines früheren Films um: Die neurotische Carol wurde mit einer »normalen« Welt konfrontiert (die jedenfalls gesellschaftlich als normal angesehen wurde), während Rosemary, psychisch intakt, in einer »verrückten« Welt leben muss. Zwar bleiben die Zuschauer einige Zeit im Unklaren, ob Rosemary sich verfolgt glaubt oder ob es den schwarzen Zirkel tatsächlich gibt – woraus ein wichtiges Spannungsmoment des Films entsteht –, aber die Anzeichen für die Existenz der Teufelsanbeter verdichten sich. Der Schluss macht es dann vollends deutlich: Sarah lebt und hat mit einer Irdischen einen Sohn gezeugt.

ROSEMARY'S BABY gilt als gelungenes Beispiel einer Romanverfilmung. Doch ist er, obwohl eine sehr getreue Adaption der Vorlage, durchaus als Polanski-Film zu bezeichnen. Polanski behauptete zwar, eine solche Geschichte »fiel mir nicht einmal im Traum ein«, aber der Stoff entsprach schon sehr seinen Vorlieben und Obsessionen. Levin gestand Polanski später, dass er beim Schreiben seines Romans unter anderem von *REPULSION* beeinflusst worden war. Tatsächlich findet sich im Roman wie in dessen Verfilmung viel von früheren Polanski-Filmen wieder: die einsame, isolierte Person, die mit ihrer Umwelt in Konflikt lebt, der klaustrophobisch enge (Haupt-)Schauplatz, das beunruhigende Klima der Verdächtigungen und des Misstrauens. Selbst solche polanskischen Standards wie die mit einem Schrank verstellte Tür, der Blick durch einen Türspion, das verzerrte Spiegelbild der Hauptfigur auf der polierten Metalloberfläche eines Ipsters oder die immer wieder zu hörenden Geräusche der Straße, eines tickenden Weckers, der Türglocken, tropfender Wasserhähne und entfernten Klaviervierspiels: alles ist vorhanden. Auch ist in *ROSEMARY'S BABY* wieder die Einsamkeit der Hauptfigur und ihre gestörte Beziehung zu ihrer sozialen Umwelt ein Hauptmotiv. Rosemary entstammt einer streng katholischen Familie aus dem Mittleren Westen. Seit ihrer Hochzeit hat sie

keinen Kontakt mehr zu ihrer Familie, die nicht akzeptieren mag, dass Rosemary mit einem Nichtkatholiken und nur zivil getraut ist. Ihr einziger Vertrauter, neben ihrem Ehemann, ist Hutch, ein beliebter, gütiger Engländer, der Abenteuerromane für Jugendliche schreibt. Hutch aber stirbt, und Guy entfernt sich zunehmend von ihr, angeblich, weil er mit seiner Rolle so sehr beschäftigt ist. Rosemary ist praktisch alleine. Ihr Gefühl der Verlorenheit verstärkt sich noch, als sie während der Schwangerschaft starke Schmerzen verspürt, die niemand ernst zu nehmen scheint, auch ihr Gynäkologe Dr. Sapirstein nicht. Die Castevets sind zwar freundlich und rührend um sie besorgt, aber die aufdringliche Geschwätzigkeit Minnies und die snobistische Welterfahrenheit Romans gehen Rosemary auf die Nerven. Als sie auch Guy und später obendrein Dr. Sapirstein zu dem Komplott zählen muss, entsteht aus ihrer Einsamkeit panische Angst.

Rosemary ist die einzige Person, die einer größeren, auch äußerlichen Veränderung unterworfen ist. Zu Beginn der Handlung macht sie einen gesunden, offenen Eindruck, im Laufe ihrer Schwangerschaft wird sie zunehmend blässer und magerer. Vor allem aber, nachdem sie sich – von Vidal Sassoon – eine Kurzhaarfrisur hat schneiden lassen, die ihr die Anmutung einer modernen Jeanne d'Arc verleiht, wirkt sie krank und zerbrechlich.

Wie schon in *REPULSION* hat die Wohnung Rosemarys fast den Charakter eines lebenden Organismus. Dort zeigte Polanski einmal in einer langen Einstellung die sich still erstreckende Wohnung in ihrem »Normalzustand«, von dem sie sich später so sehr entfernte. In *ROSEMARY'S BABY* dient die Wohnungsführung, die zu Beginn der Handlung der Hausverwalter mit den neuen Mietern unternimmt, demselben Zweck: Die Zuschauer werden mit dem Schauplatz vertraut gemacht, sie erfahren genau seine Atmosphäre, damit jede spätere Veränderung in Gestalt, Licht und Farbe um so beunruhigender erscheint.

Gleichzeitig beginnt mit der Führung durch die Wohnung schon sehr früh ein gigantischer Spannungsbogen, der sich bis zur Schlusszene spannt. In dem Apartment befindet sich neben den alten Möbeln der Vormieterin auch ein riesiger Kräutergarten, der irgendwie geheimnisvoll wirkt, und auf dem Schreibtisch findet Rosemary einen Zettel, auf

dem »Ich kann nicht länger mitmachen ...« geschrieben steht, worauf sich niemand einen Reim machen kann. Erst viel später versteht man die Bedeutung dieser Phrase – auch die alte Frau war Mitglied des Hexenzirkels, aus dem sie dann wieder aussteigen wollte. Der Hausverwalter entdeckt auch, dass ein schwerer Schrank den Zugang zu einem winzigen Nebenraum am Ende des Flurs versperrt. Unter Mithilfe von Guy und Rosemary rückt er das gewaltige Möbelstück zur Seite, doch sie entdecken bloß einen modernen Staubsauger und ein paar Handtücher in einem Regal. Polanski spielt hier meisterhaft mit der Erwartungshaltung des Zuschauers, der hinter dem Schrank mindestens eine Leiche oder etwas anderes Schreckliches vermutet. Trotz der kleinen Enttäuschung bleiben eine unbestimmte Irritation und der vage Verdacht zurück, dass dies etwas zu bedeuten habe. Erst viel später erfährt man, dass sich hinter dem Regal die geheime Verbindungstür zu den Castevets befindet, zu deren Wohnung das Apartment von Guy und Rosemary einmal gehörte.

In der Schlusssequenz enttäuscht Polanski diejenigen seiner Zuschauer, die einen Thriller erwartet haben: Nachdem alles darauf hindeutet, dass das Baby lebt und es sich in der Gewalt der Hexengemeinde befindet, befürchtet man, dass es bei einer schwarzen Messe geopfert werden soll. Statt dessen liegt es friedlich in seiner Wiege. Und Rosemary stürzt zwar mit einem großen Messer in der Hand – wovon sich seltsamerweise niemand bedroht fühlt – in den Kreis der Teufelsanbeter, aber dann spuckt sie Guy ins Gesicht. Gleich danach nimmt sie brav ihre Mutterrolle an und beginnt, liebevoll ihr Kind zu schaukeln.

TOD IN L.A.

1968 war noch keine drei Wochen alt, da stand für die britische Klatschpresse in seltener Einmütigkeit die nicht mehr zu toppende Trau- hochzeit des Jahres bereits fest. Am 20. Januar stürmten die Frischver- mählten und ihre Gäste die Treppe des Standesamts in hippen Chelsea hinab direkt auf die Kameras der sich drängelnden Film- und Foto- reporter zu. Die langbeinige Braut trug ein entzückendes cremefarbenes Minikleid aus Taft, der etwas kurz geratene Bräutigam wurde von dem Plastron (im Ascot-Stil) um seinen Hals fast erwürgt. Bei dem Rest sei- ner leicht ins Grünliche changierenden Kleidung mochte man sich nicht festlegen, ob der Edwardianischen oder der Regency-Periode zuzurechnend – sie mochte ebenso gut aus dem Kostümfundus von DANCE OF THE VAMPIRES stammen.

Ausgerechnet zu Beginn einer Ära, in der Heiraten bald als hoffnungs- los antiquiert gelten würde, gaben sich Roman Polanski und Sharon Tate, vier Tage vor dem fünfundzwanzigsten Geburtstag der Braut, das Jawort. Der ein bisschen uncoole Ehwunsch des »halben Hippies« Sharon wurde mit ihrer, zur anderen Hälfte, erzkatholischen Erziehung entschuldigt und von Polanski, trotz seiner Scheu vor Verantwortung und seiner Unfähigkeit zu ehelicher Treue, klaglos hingenommen. Trauzeugen waren Gene Gutowski und Barbara Parkins, eine Kollegin Sharon Tates aus VALLEY OF THE DOLLS. Beim anschließenden Empfang mit illustren Gästen in Victor Lownes Playboy Club hätte man mögli- cherweise Vater Ryszard Polanski im Gespräch mit Joan Collins sehen können und Wanda mit Warren Beatty oder auch umgekehrt. Jedenfalls waren sie ebenso da wie Candice Bergen, Michael Caine und viele andere.

Auch wenn Polanski sich mit Sharon Tate unter kalifornischer Sonne wohlgefühlt hatte, seine berufliche Basis lag nach wie vor in London. Da auch der Mietvertrag für die Cary-Grant-Villa am Pacific Coast Highway ausgelaufen war und die Ausweichquartiere nicht so recht mithalten konnten, lösten die beiden ihren gemeinsamen kaliforni- schen Hausstand vorübergehend auf. Wie wild pendelten beide eine

Zeitlang zwischen England und den USA hin und her oder trafen sich gelegentlich für ein Wochenende in Paris oder an der Côte d'Azur. In London zog Polanski gemeinsam mit Koautor Gérard Brach und dem Mitinhaber von Cadre Films Gene Gutowski einmal mehr Bilanz über sämtliche noch in der Schwebe befindlichen Projekte. Dafür, dass Polanski nun ein richtiger Hollywoodregisseur war – bis zur Premiere von ROSEMARY'S BABY sollte es allerdings noch mehr als ein halbes Jahr dauern –, sah es ziemlich dürftig aus. Die Westernparodie, in die vor allem Brach viel Herzblut eingebracht hatte, konnte man wohl endgültig abhaken.

Am aussichtsreichsten schien noch der Skifahrerfilm zu sein. Zwar gab es zu diesem bereits ein fertiges Drehbuch des Schriftstellers James Salter – das wiederum auf einem Roman noch eines anderen Autors basierte – aber Polanski ließ es sich nicht nehmen, seine ganz eigenen Vorstellungen in die Story einzubringen. Er hatte auch schon Kontakt mit Salter aufgenommen und mit ihm Änderungen abgestimmt. Zeitgleich war Gutowski, wie schon bei DANCE OF THE VAMPIRES, quer durch Europa gereist und hatte sich die spektakulärsten Skigebiete unter dem Aspekt der Drehmöglichkeiten angeschaut. Dann kam die Entscheidung von Paramount, dass das Ganze in den USA gedreht werden müsste. Kurz darauf, dass das Projekt gestorben sei. Und noch ein bisschen später, dass ein anderer den Film drehen würde, ein Kinodebutant namens Michael Ritchie. Für ihn wurde DOWNHILL RACER (1969; Schußfahrt) zur Sprungchance einer ganz ordentlichen Karriere. Auch dank seiner Stars: Robert Redford, Gene Hackman und jede Menge Atemberaubender Pisten.

Wie sehr Polanski nach ROSEMARY'S BABY europäischer Filmmacher geblieben war – und sein Leben lang bleiben sollte –, zeigte sich nicht zuletzt daran, dass er nach jedem seiner Filme einen völlig anderen machen wollte. Und nicht, wozu die serienweise eintrudelnden Angebote aus Hollywood ihn nun verführen wollten: den nächsten Horror-, Teufels- oder Mystikthriller und am besten noch einen und noch einen. Lieber machte er sich mit dem italienischen Drehbuch-Veteranen Ennio De Concini eine Zeitlang über die Lebensgeschichte des – immerhin – »Teufelsgeigers« Niccolò Paganini her. Als auch das nicht

nach *The next Roman Polanski Film* aussah, wechselte er erneut Land, Autor und Sujet.

Zusammen mit dem Briten Ivan Moffat beschäftigte er sich mit einer vielversprechenden Story, aus der ein echter (und nicht parodistischer) Polanski-Western hätte werden können – das einzige wichtige Genre, das in seinem abwechslungsreichen Œuvre fehlt und das nun, angesichts seines reifen Alters, auch nicht mehr von ihm zu erwarten ist. Den Ausgangspunkt lieferte eine wahre Begebenheit aus dem Jahre 1846/47, als eine Gruppe von siebenundachtzig amerikanischen Siedlern auf dem Weg nach Westen am (später danach benannten) Donner-Pass in der Sierra Nevada eingeschneit überwintern musste und nur die Wahl zwischen Verhungern und Kannibalismus bestand. Aber auch das kam über ein mehr oder weniger fertiges Drehbuch nicht hinaus. Während Polanski nun seine Fühler immer mehr in Richtung aller möglichen anderen Arten ausstreckte, musste sich Brach allmählich vorkommen wie ein verlassener Liebhaber. Und wie ein solcher versuchte auch er, sich von seinem Freund ein bisschen abzunabeln. Überraschenderweise sogar mit mehr Erfolg. Im Gegensatz zu Polanskis vielfältigen Bemühungen wurde Brachs Drehbuch zu WONDERWALL (Welt voller Wunder) von Joe Massot 1967 anstandslos verfilmt. Wie LA FILLE D'EN FACE war dies eine eher schlichte Voyeursgeschichte, diesmal jedoch in London angesiedelt. Dort beobachtet ein ällicher Professor, zunächst zufällig, dann wie besessen durch ein Loch in der Wand seine junge Nachbarin, perforiert bald sämtliche Mauern – und rettet am Ende die Schöne vor einem Selbstmord.

Der brachsche Seitensprung blieb dann sozusagen doch ganz *en famille*. Neben Jane Birkin spielte Jack MacGowran – nach DANCE OF THE VAMPIRES erneut als Professor – die Hauptrolle; Polanskis Freund Iain Quarrier war auch wieder mit dabei, und produziert wurde das Ganze von Cadre Films, in die inzwischen Andrew Braunsberg als Produzent mit eingestiegen war, ebenfalls ein Freund Polanskis. Das unbestrittene Highlight des Films allerdings war der dazugehörige Soundtrack von George Harrison. Die Uraufführung fand am 17. Mai 1968 auf dem turbulenten Festival in Cannes statt (außerhalb des Wettbewerbs) – wo dann auch noch Polanski in der sich fast die Köpfe einschlagenden Jury saß.

Seit 1930
jäh
me
me
Ein
Kra
lisc
reic
keh
nac
wo
wie
"Tat
kom
ten
Gol
Silbe
Sein
Stern
Shar
gen
hatte
flie
bür
All d
schw
der J
2002
leben
aner
Film
belo
"De
Erfol
im
sprü
Sein
biog
Ron
und
Pau
und
nier

Während in Polanskis Taubenschlag am Eaton Place Drehbuchautoren inzwischen ein und aus gingen wie früher die jungen Frauen, blieb Sharon Tate die verlässliche Größe in seinem Leben. Sie galt als eine der schönsten Frauen der Welt, war als Fotomodel gefragt und entwickelte sich schnell zur Stilikone der Swinging Sixties. Als eine Art verspäteter Hochzeitsreise verbrachten Polanski und seine Frau Anfang Mai ein paar stille Tage in Saint-Tropez, bevor es dann am 10. aus beruflichen Gründen weiter nach Cannes ging und laut wurde. Das Jahr, das so friedlich mit einer Traumphochzeit in London begonnen hatte, bescherte Paris brennende Barrikaden.

Für die Reise und insbesondere wohl für die aufsehenerregende Anfahrt über den Boulevard de la Croisette hatte Polanski eigens seinen standesgemäßen roten Ferrari mit kalifornischem Nummernschild von Los Angeles nach Europa bringen lassen. Er war eingeladen worden, bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes in der Jury zu sitzen. In Paris tobten zur gleichen Zeit die Studentenunruhen, und am Morgen des 18. Mai war auch in Cannes die Festivalstimmung vorbei. Im Februar hatte der Kulturminister André Malraux, selber Filmregisseur und Autor, den Leiter der Cinémathèque française Henri Langlois abgesetzt, was wie ein Funke in einem Pulverfass wirkte. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Claude Berri und viele Filmschaffende waren in Paris auf die Straße gegangen. Nun im Mai waren sie nach Cannes gereist, um dort einen Abbruch des Festivals durchzusetzen und die Teilnehmer zu einer Solidaritätsadresse mit Studenten und Arbeitern zu bewegen.

Angesichts der blutigen Straßenschlachten in Paris, bei denen die Polizei protestierende Studenten und aus Solidarität streikende Arbeiter niederknüppelte, mutete die unbeirrte Weiterführung des pompösen Festivals geradezu absurd an. Dennoch konnte sich Polanski für den Boykott des Festivals nicht recht erwärmen. Er erklärte, dass vor allem für die anwesenden Filmemacher aus dem Ostblock – die Tschechen Miloš Forman und Jiří Menzel waren mit Filmen im Wettbewerb, noch ein weiterer Tscheche, ein Pole, ein Russe, ein Jugoslawe und mehrere Ungarn – die Einladung eine ungeheure Bedeutung für ihre weitere Arbeit habe, geschweige denn ein Preis. Nach heftigen Debatten im

Palais du Festival, bei denen Polanski sich vor allem mit Jean-Luc Godard Schimpfkanonaden lieferte, gab er schließlich nach und trat wie auch Louis Malle und Monica Vitti von der Jury zurück. Alle Versuche der Veranstalter, das Festival irgendwie zu Ende zu bringen, waren zwecklos. Am 19. Mai wurde das Festival abgebrochen. Preise wurden in dem Jahr nicht vergeben.

Polanski, der seit seinen Anfängen in Paris mit der Nouvelle Vague auf Kriegsfuß stand und nichts so hasste wie deren vermeintlichen oder tatsächlichen Dilettantismus – auch wenn dieser hinreißende Filme hervorbrachte –, gab der Presse anschließend eine bruske Erklärung ab. Er sei aus Solidarität mit den Studenten zurückgetreten, habe sich damit aber nicht gegen das Festival richten wollen – und distanzierte sich ausdrücklich von seinen Pariser «Kollegen». «Truffaut und Godard sind wie kleine Kinder, die Revoluzzer spielen. Ich habe das hinter mir. Ich bin in einem Land aufgewachsen, wo solche Dinge wirklich ernsthaft passierten.» Nach dem vorzeitigen Ende des Festivals nutzten er und Sharon die unerwarteten freien Tage für einen längeren Abstecher an die italienische Riviera. Der Ferrari wurde anschließend nach Amerika zurückexpediert.

Während Polanski immer noch mit den Stoffen für seinen nächsten Film haderte – auch Herman Melvilles Seefahrerzählung *Benito Cereno* war kurzzeitig im Gespräch –, war Sharon Tate dabei, richtig durchzustarten. Befreit von den vertraglichen Fesseln Ransohoffs und mit dem Erfolg von *DANCE OF THE VAMPIRES* im Rücken hatte sie 1967 in dem melodramatischen *VALLEY OF THE DOLLS* (Im Tal der Puppen) zwar noch als schöne Staffage erhalten müssen. Immerhin brachte ihr die Jacqueline-Susann-Verfilmung über drei junge Aufsteigerinnen eine Golden-Globe-Nominierung als «Vielversprechendste Newcomerin» – den Preis allerdings bekam ihre sozusagen dunkelhaarige Antithese Katharine Ross für *THE GRADUATE* (Die Reifeprüfung). Nun aber drehte Polanskis Frau, wieder mit roten Haaren, neben Dean Martin und Elke Sommer eine weitere Agentenkomödie aus Martins *Matt-Helm*-Serie mit dem Titel *THE WRECKING CREW* (1968; Rollkommando). Und hatte gegen Ende des Jahres bereits einen neuen Vertrag in der Tasche.

So stolz Polanski auf seine Frau sein konnte – und auf deren wachsenden Verdienst: jetzt 125 000 Dollar für den Film statt der mickrigen 750 pro Woche bei Ransohoff, und das Vertragsangebot für den neuen lag noch einmal um 25 000 Dollar höher. Doch was nun gegen Ende des Jahrzehnts zwischen London und Los Angeles ablief, musste ihn fatal an den Anfang der 1960er mit Barbara Lass in Paris erinnern: er als Arbeit suchender Ehemann einer gut beschäftigten, erfolgreichen und begehrten Frau. Eine Rolle, für die er kein Talent besaß.

Ende Mai, Anfang Juni 1968 erschien ein dreiminütiger Trailer in den amerikanischen Kinos, der mit dem schattenrissartigen Bild eines schwarzen Kinderwagens auf einem dunklen Felsen endete und der Aufforderung „Pray for Rosemary's Baby“. Endlich fand am 12. Juni die Premiere in den USA statt, und sofort war der Film ein Hit. Die Leute standen vor den Kinos Schlange, Polanski wurde gefeiert. Auch die Kritiken waren sich selten einig. Ein Meisterwerk. Hatte Polanski auch mit der französischen Nouvelle Vague, obgleich ihr Zeitgenosse, nichts am Hut, mit ROSEMARY'S BABY gehörte er zu den frühen Wegbereitern der amerikanischen neuen Welle, dem New Hollywood – und würde später mit CHINATOWN eines seiner Highlights liefern.

Dennoch, so erfolgreich der Film auch war, Polanski tat sich seltsam schwer damit, einen neuen Auftrag an Land zu ziehen. Es war wie verhext, alles schien früher oder später zu scheitern. Um überhaupt wieder etwas zu bringen, produzierte er gemeinsam mit Gutowski erstmals einen Film eines anderen Regisseurs. Wenigstens aber stammte das Drehbuch von ihm und war damit sein zweites (und letztes), das er ohne Koautor schrieb. Wie das erste basierte es auf einer literarischen Vorlage: A DAY AT THE BEACH (1970; Zwölf Stunden am Strand) nach dem gleichnamigen Roman *Een dagje naar het strand* des niederländischen Schriftstellers Simon Heere Heeresma. Ein eher handlungsarmes Kammerstück über einen Mann und ein kleines Mädchen, die einen Regentag am Strand zu überstehen versuchen, wobei sich der Mann bis zum Zusammenbruch betrinkt. Statt selber zu inszenieren, überließ Polanski die Regie klugerweise einem seit Jahren zu seiner Entourage zählenden Marokkaner, der Simon Heesera hieß und damit einen verwirrend ähnlichen Namen wie der holländische Autor trug. Gedreht

wurde in Dänemark, und seinen größten Erfolg erfuhr der Film im September 1993 auf dem Filmfestival in Toronto – allein schon, indem er dort gezeigt wurde.

Zu Weihnachten 1968 stellte Sharon fest, dass sie schwanger war. Polanski schien zwischen überwältigender Freude und dem ihn überwältigenden Gefühl von Verantwortung hin und her gerissen. Ein Problem würde sein, dass Sharon bereits einen Vertrag für ihren nächsten Film unterschrieben hatte. Ende Februar sollte es in Italien losgehen und bis in den April hinein dauern. Die Schwangerschaft würde kaum zu verbergen sein. Aber Tate wollte den Film unbedingt machen. Krzysztof, nun Christopher Komeda, Polanskis Freund und Komponist aller seiner Filme seit ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK aus dem Jahre 1958 – mit der einzigen Ausnahme REPULSION, bei dem die englischen Gewerkschaften das verhinderten – hatte Geschmack am American way of life und obendrein eine neue Freundin gefunden. Ab Oktober 1966 hatte er sich in Los Angeles niedergelassen und bereits für den amerikanischen Regisseur Buzz Kulik eine Filmmusik komponiert. Bei einer ausgedehnten Kneipentour mit einem anderen Exilpolen, einem Schriftsteller, der auch zu Polanskis Freundeskreis zählte, hatte er sich im Dezember 1968 schwer verletzt. Der Vorfall wirkte wie eine Tragikomödie. Auf dem Weg zwischen zwei Bars war der stark alkoholisierte Komeda hingefallen und mit dem Kopf aufgeschlagen. Sein kräftiger Begleiter Marek Hlasko, mindestens so betrunken wie er, hatte den schwächlichen Komeda aufgehoben, um ihn nach Hause oder in die nächste Bar zu schleppen. Mitsamt seinem Freund war Hlasko dann selber gestürzt, wobei Komeda sich nur erst richtig am Kopf verletzt hatte.

Als studierter HNO-Arzt weigerte er sich, ein Krankenhaus aufzusuchen, sondern legte sich zu Hause ins Bett. Über Tage oder gar Wochen verschlimmerten sich seine Beschwerden, aber in ein Krankenhaus wollte er immer noch nicht. Schließlich fiel er ins Koma. In der Notaufnahme wurde ein Blutgerinnsel in seinem Kopf festgestellt. Er wurde notoperiert, aber es war zu spät. Das Koma dauerte an, die Ärzte gaben ihn auf. Seine Frau Zofia holte ihn nach Polen zurück, wo er in Warschau am 23. April 1969, vier Tage vor seinem achtunddreißigsten

Geburtstag, starb. Als Hlasko von Komedas Tod erfuhr, war er tief erschüttert und machte sich die heftigsten Vorwürfe. Anderthalb Monate später, am 14. Juni, wurde er mit einer Überdosis Schlaftabletten tot aufgefunden. Vermutlich hatte er sich nicht alleine wegen Komeda umgebracht, aber dessen Tod war Teil seiner Verzweiflung. Auch beruflich lief es schlecht für Hlasko, und seine Ehe mit Sonja Ziemann war kurz zuvor gescheitert.

Währenddessen brauchten Polanski und Sharon Tate als zukünftige Familie dringend wieder ein Haus in Los Angeles. Im Benedict Canyon in den Santa-Monica-Bergen oberhalb des Sunset Boulevard gab es ein wunderbares Anwesen, das Freunde von ihnen, die Schauspielerin Candice Bergen und ihr Gefährte Terry Melcher, aufgeben wollten. Ein Haus mit Charme und Tradition. 1942 war es für die französische Schauspielerin Michèle Morgan im französischen Landhausstil errichtet worden, mit weiß getünchten Wänden und offenen Dachbalken, mit Pool und einem wunderbaren Blick bis hinunter zum Pazifik. Lillian Gish hatte hier gewohnt, eine Zeitung auch Cary Grant – dem Polanski und Tate wohnungsmäßig dicht auf der Spur zu sein schienen – und später Henry Fonda. Es lag an einem in einer Sackgasse endenden, dramatisch geschlängelten Weg, 10050 Cielo Drive. Der Mietpreis war zwar mit 1200 Dollar pro Woche nicht unbedingt billig, aber tragbar.

Sharon war auf der Stelle in das Haus verliebt. Am 12. Februar 1969 wurde der Mietvertrag unterschrieben. Zwei Wochen später musste Tate in Rom sein, wo in der Cinecittà die Dreharbeiten zu ihrem neuen Film begannen. Regie führte Nicola Gessner, der noch nichts von der Schwangerschaft seiner Darstellerin wusste. Mit dabei waren Vittorio Gassman, Vittorio De Sica und Orson Welles, die Hauptrolle aber spielte Sharon Tate. Der Stoff war ein bisschen verschlissen, eine oft verfilmte, 1928 von zwei sowjetischen Autoren verfasste Satire über die Suche nach einem verborgenen Schatz. Der ist, wie der englische Titel *THE THIRTEEN CHAIRS* bereits verrät, in einem von dreizehn vererbten Stühlen verborgen, die aber bereits in alle Winde verstreut sind und nun einer nach dem anderen aufgespürt werden müssen. Für abergläubische Triskaideka- also 13er-Phobiker wurde der Originaltitel fürsorglich in *12 + 1* (1969; Zwölf plus eins) zerlegt. Dennoch, das war nach *DIE*

SCHWARZE 13 drei Jahre zuvor schon der zweite Film Tates mit dieser – für viele – Unglückszahl.

Während Sharon in Rom drehte, verbrachte Polanski seine Zeit in seinem Mews-Haus am Eaton Place, wieder einmal, mit einem neuen Filmprojekt. Damit jedoch offenbar unausgelastet, verfasste er nebenbei zwei Sketche für eine Revue. Eine avantgardistische Nacktrevue, um genau zu sein, die der britische Kritiker und Chefdramaturg des Royal National Theater, Kenneth Tynan, gerade vorbereitete. Direktor des Nationalen war zu der Zeit Laurence Olivier – der Hamlet, den Polanski Ende der 1940er Jahre in einem Krakówer Kino als Darsteller wie als Regisseur feierhaft bewundert hatte. Die Revue *Oh! Calcutta!* (eine ziemlich durchsichtige Verballhornung von *O quel cul t'as!* – Oh, was für einen Arsch du hast!) kam im Juni 1969 off-Broadway heraus und ein Jahr später im Londoner West End und war hier wie dort ein riesiger Erfolg. Polanski, dessen Beiträge bedauerlicherweise nicht verwendet wurden, befand sich in bester Autoren-Gesellschaft: John Lennon hatte unter vielen anderen beigesteuert, Sam Shepard und, ein weiteres Polanski-Idol, sogar Samuel Beckett. Um ein Haar hätte noch Harold Pinter die Inszenierung übernommen.

Auch schauspielerisch erwies Polanski Freunden und Bekannten kleiner Gefälligkeiten. In der mit Promis vollgepackten Popkomödie *THE MAGIC CHRISTIAN* (1969; Magic Christian) mit Peter Sellers in der Hauptrolle, der inzwischen auch zu Romans und Sharons Bekanntenkreis zählte: Als einsamer Trinker sitzt er an einer Bar und wird von einer Sängerin angemacht, die sich am Ende als Yul Brynner entpuppt. Alles willkommene Ablenkungen von seiner eigentlichen Arbeit, mit der Polanski sich seit Monaten herumplogte. Dazu hatte ihm der Produktionschef von United Artists die Druckfahnen der englischen Übersetzung eines Buches zugeschickt, dessen Rechte das Studio besaß. Der französische Schriftsteller Robert Merle hatte mit *Un animal doué de raison* (Ein vernunftbegabtes Tier) einen dystopischen Roman über Delfine geschrieben, denen Forscher in Florida das Sprechen beibringen sollen und die für militärische Zwecke missbraucht zu werden drohen. Sprechende Delfine, in einem Roman vielleicht kein Problem, aber Polanski haderte mit der Vorstellung, die Tiere in irgendeiner noch

auszudenkenden Mischung von Sprache und Gezwitscher miteinander kommunizieren zu lassen. Auch die Struktur des Romans behagte ihm nicht. Er schwankte beinahe täglich, den Film zu machen oder alles hinzuwerfen.

Genau im richtigen Moment tauchte der nächste Anlass auf, sich ablenken zu lassen und die Entscheidung für oder gegen das Projekt noch etwas hinauszuzögern. Der von Cadre Films produzierte und von Gérard Brach geschriebene WUNDERWALL war – vermutlich dank George Harrisons Soundtrack, zugleich das erste Soloalbum eines Beatle – zum zweiten Internationalen Filmfestival nach Rio de Janeiro eingeladen worden. Zwar war Cadre Films da bereits in Auflösung begriffen, und Gutowski zog sich, bis zu Polanskis THE PIANIST dreißig Jahre später, vollkommen vom Produzieren von Filmen zurück. Aber dennoch, Polanski ließ Delfine Delfine sein und flog mit Braunsberg, quasi als letzte Amtshandlung für Cadre Films, in der letzten Woche im März zum Festival nach Brasilien.

Nach den abwechslungsreichen Tagen wollte Polanski auf der Rückreise nach Europa noch kurz einen Abstecher zu seiner Ehefrau einlegen, die in Rom immer noch drehte. Irgendwie kam Polanskis Pass abhandeln. In Rio konnte er sich noch ins Flugzeug schmuggeln, in Rom jedoch verweigerte man ihm die Einreise. Einen halben Tag lang wurde Polanski in einem Büro der Grenzbehörde festgehalten und durfte Sharon, die gerade an dem Tag zufällig auf dem Flughafengelände drehte, nicht einmal sehen. Schließlich wurde er in eine Maschine nach London gesetzt.

Der ganz Papierkram, sich einen neuen polnischen Pass zu besorgen plus immer wieder Visa für etliche westliche Länder zu verlängern, wurde ihm allmählich lästig, und er überlegte, ob er nicht die britische Staatsangehörigkeit beantragen sollte. Seit einem halben Dutzend Jahren hielt er sich überwiegend in dem Land auf, besaß hier ein Haus, schaffte hier Arbeit für Einheimische. Dennoch erwies sich die Angelegenheit als unerwartet kompliziert. Ein Berater gab ihm den Tipp, lieber die französische Staatsbürgerschaft anzunehmen, schließlich sei er in Paris geboren. Polanski behielt den Gedanken im Hinterkopf, schob die Angelegenheit aber im Moment noch auf. Aber die Idee, Brite wer-

den zu wollen, war damit vom Tisch. Zu seinem Glück. Oder auch nicht, je nach Sichtweise.

Jedenfalls bestimmte diese Entscheidung Polanskis gesamtes weiteres Leben. So spannt sich ein weites, vier Jahrzehnte umfassender Bogen von diesem eher unbekanntem Vorfall, bei dem er auf dem Weg von einem Filmfestival einen halben Tag lang bei der Einreise in einem Land festgehalten wurde, zu dem Weiterereignis der Verhaftung bei der Einreise auf dem Weg hin zu einem anderen Filmfestival: vom Flughafen Roma-Fiumicino 1969 zu dem von Zürich im Jahre 2009.

Seit Unterzeichnung des Mietvertrages hatten Sharon und Roman ihr »love house« (so Tate) im Benedict Canyon nur wenige Tage benutzt. Auf dem Gelände lebte in einem kleinen Gästehaus zwar eine Art Hausmeister, der sich um das Anwesen kümmerte. Dennoch schien es besser, das Haus nicht unbewohnt zu lassen. Solange Sharon in Rom drehte und Polanski sich hauptsächlich in London mit dem Delfin-Problem herumschlug, konnte Wojciech Frykowski mitsamt seiner Lebensgefährtin dort wohnen. Frykowski war wohl einer dieser Freunde, gegen die Polanskis Vater bei seinem Besuch in Los Angeles gewettert hatte: einer von denen, die sich als Künstler bezeichneten, im Grunde aber nur seinem Sohn auf der Tasche lagen.

Wojtek, wie er von allen genannt wurde und der seinen Namen später im Westen in unterschiedlichster Schreibweise zu Voytek oder Voyteck vereinfachte, war drei Jahre jünger als Polanski. Die beiden hatten sich 1957 in Łódź kennengelernt, und später hatte Frykowski eigenes Geld in die Produktion von Polanskis letztem polnischen Kurzfilm SÄUGETIERE gesteckt. Da er sportlich aktiv war und hervorragend schwamm, hatte Polanski ihn bei den Dreharbeiten von NÓŻ W WODZIE als Rettungsschwimmer eingesetzt und überlegte nun auch in London, ob er ihn bei dem Delfin-Projekt irgendwie unterbringen könnte. Unter der Voraussetzung, dass er den Film tatsächlich machen würde.

Wojtek war seinem Freund Roman immer dicht auf den Fersen geblieben. Erst war er ihm nach Frankreich gefolgt, dann nach Kalifornien. Nun also zog er in das Haus am Cielo Drive ein. Nach zwei gescheiterten Ehen in Polen hatte Frykowski über Jerzy Kosiński, den inzwischen berühmten exilpolnischen Schriftsteller, in New York Abigail »Gibbie«

Folger kennengelernt. Diese entstammte einer seit 1850 bestehenden
Dynastie von Kaffeeröstern, bekannt als *Folgers Coffee*, und galt als rei-
che Erbin. Aber sie war mehr als das: sozial engagiert, ehrenamtlich in
der Wohlfahrt tätig, Wahlkampfhelferin von Robert Kennedy. Und sie
kümmerte sich nun verstärkt um ihren Lebensgefährten Frykowski,
finanziell sowieso, aber auch um sein zunächst nicht vorhandenes Eng-
lisch sowie um seine ebenfalls so gut wie nicht existierende Karriere als
Schauspieler und/oder Schriftsteller.

Ein paar Monate nach seinem Einzug in das Haus rief Wojtek in Lon-
don an und musste seinem Freund Roman beichten, dass er Sharon
Hund Dr. Sapirstein auf dem Grundstück überfahren hatte. Sharon
hing sehr an dem Tier, das ihre Mutter Doris ihr und Roman geschenkt
hatte, und Polanski beschloss, nichts von dem Verlust zu sagen. In Lon-
don besorgte er einen süßen Welpen als Ersatz, wieder einen Yorkshire-
terrier. Eine weitere Überraschung, als verspätetes Hochzeitsgeschenk
oder etwas vorzeitig für die Geburt des Kindes, wartete bereits in Los
Angeles auf Sharon: das aufpolierte Oldtimermodell eines weißen
Rolls-Royce Silver Dawn.

Den Hund erhielt sie, als sie Anfang Juli, nun unüberschbar schwanger,
nach London zurückkehrte. Die Dreharbeiten in Rom waren beendet,
in England musste sie lediglich noch einige Tonaufnahmen machen. Im
Anschluss daran würde sie in die USA fahren, wo das Kind zur Welt
kommen sollte. Fliegen ging nun nicht mehr, dazu war die Schwanger-
schaft zu weit fortgeschritten, und Polanski buchte für seine Frau eine
Kabine auf der Queen Elizabeth II. Samt Prudence, dem Welpen, fuhr
er Sharon nach Southampton und verbrachte noch ein paar Stunden
mit ihr an Bord, bis das Schiff ablegte. Es war das letzte Mal, dass er
seine Frau lebend sah. Bei seiner Rückkehr von dieser Fahrt fand er im
Londoner Haus neben ihrem Bett ein Buch, das sie gerade zu Ende
gelesen hatte und ihr als ein wunderbarer Filmstoff vorgekommen war:
Tess of the d'Urbervilles von Thomas Hardy.

In den folgenden drei Wochen telefonierten Polanski und Sharon Tate
mindestens einmal täglich. Frykowski und seine Freundin Folger wohn-
ten immer noch im Haus, sollten aber spätestens bei Polanskis Ankunft
in Los Angeles ausgezogen sein. Ein häufiger Gast in dieser Zeit war

auch Sharon's treuer Freund Jay Sebring, der sich einsam fühlte und
oftmals über Nacht blieb. Aus irgendeinem Grund konnte sich Polanski
nicht so richtig aufrufen, London zu verlassen. Für das widerspenstige
Drehbuch hatte er inzwischen einen englischen Autor hinzugezogen.
Mit ihm zusammen quälte er sich durch die wirre Struktur der Vorlage
und verlor allmählich komplett die Geduld.

Zur Geburt des Kindes, die für Mitte August, etwa um seinen eigenen
sechsendreißigsten Geburtstag herum, berechnet war, sollte und wollte
er auf jeden Fall in den USA sein. Am 8. August telefonierte Polanski
mit seiner Frau, entschloss sich dann noch während des Gesprächs, am
nächsten Tag zu ihr zu fliegen und sich dort um das unfertige Drehbuch
zu kümmern. Da er kein neues Visum für die USA hatte und am nächs-
ten Tag, einem Samstag, auch keines zu erhalten war, musste er die
Abreise noch einmal verschieben. Er würde erst Anfang der kommenden
Woche nach Los Angeles aufbrechen können.

Am folgenden Samstag, am frühen Abend, erhielt Polanski einen Anruf
seines völlig verstörten amerikanischen Agenten, der ihm weinend mit-
teilte, dass Sharon Tate, Wojtek Frykowski, Abigail Folger und Jay
Sebring in dem Haus ermordet worden seien. Die Parallelen zu dem
Tod seiner damals ebenfalls schwangeren Mutter ein Vierteljahrhundert
zuvor waren erdrückend. Mit einem von Freunden eilig besorgten Son-
dervisum flog Polanski, unter dem Einfluss starker Beruhigungsmittel,
am nächsten Tag nach Los Angeles. Begleitet wurde er von Gene
Gutowski, Victor Lowmes und Warren Beatty, der sich gerade in Lon-
don aufhielt.

Am Samstagmorgen hatte in Los Angeles die Haushälterin von Polanski
und Tate zwei Leichen vor dem Haus entdeckt, war zu den Nachbarn
gelaufen, und diese hatten die Polizei verständigt. Der Tatort bot ein
Bild des Grauens. Die beiden Toten im Garten waren Wojtek Fry-
kowski und Abigail Folger. Im Wohnzimmer fand man Sharon Tate,
die, wie man später feststellte, mit sechzehn Messerstichen getötet wor-
den war. Um ihren Hals befand sich ein langes Nylonseil, dessen ande-
res Ende um den Hals des erschossenen Jay Sebring geknotet war. Auch
sein Körper war mit Messerstichen übersät. Außen an die Haustür hatte
man das Wort »PIG« (Schwein) geschmiert – mit dem Blut von Sharon

Tate. Ein fünfter Toter saß auf dem Fahrersitz eines Autos in der Einfahrt: ein junger Mann, der den auf dem Gelände wohnenden Hausmeister, der von den schrecklichen Ereignissen nichts mitbekommen haben wollte, gerade besucht hatte und beim Wegfahren erschossen worden war.

Die Polizei von Los Angeles tappte völlig im Dunkeln. Angesichts der ungewöhnlich brutalen Tatverläufe glaubte man nicht an Zufallstäter, etwa überraschte Einbrecher oder an einen missglückten Raubüberfall. Man ging davon aus, dass es eine Verbindung zwischen Tätern und Opfern geben müsse. Möglicherweise sei Frykowski in irgendwelche Drogengeschäfte verwickelt gewesen, auf jeden Fall aber hatte er sich Drogen für den Eigengebrauch besorgt. Nicht ausgeschlossen wurde, dass es sich um einen Racheakt an Tate handeln könne. Oder auch an Polanski. Oder sonst irgendwie irgendwas.

Für Hinweise wurde eine Belohnung ausgesetzt, und nach und nach wurden alle möglichen Bekannten des Paares diskret überprüft. Nicht nur von der Polizei, sondern auch von Polanski selbst, der immer misstrauischer wurde und geradezu eine Paranoia entwickelte. Sharons Vater Paul Tate, der inzwischen pensionierte Geheimdienstoffizier, stellte ebenfalls verdeckte Ermittlungen an. Die Anwohner in der Gegend fühlten sich, so lange die Täter nicht gefunden worden waren, bedroht und verängstigt, zumal noch ein weiterer Mord an einem Ehepaar in der Nähe entdeckt wurde. Zu den Merkwürdigkeiten des Falls gehörte, dass das Los Angeles Police Department einen möglichen Zusammenhang dieser Taten mit noch weiteren Morden in der Umgebung kategorisch ausschloss.

Am 13. August, der bereits ein möglicher Geburtstermin des Kindes hätte sein können, wurde die nur sechsundzwanzig Jahre alt gewordene Sharon Tate beerdigt. In ihren Armen hielt sie ihren Sohn, der im Mutterleib zwar unverletzt geblieben, aber nicht mehr zu retten gewesen war, und der nach den Vornamen seiner beiden Großväter Paul Richard Polanski genannt wurde. In dem Grab auf dem römisch-katholischen Holy Cross Cemetery in Culver City liegen inzwischen auch Sharons Mutter Doris, die sich später für die Rechte von Gewaltopfern einsetzte, und Patricia, die jüngste ihrer beiden Schwestern.

In einem Akt der Verzweiflung oder Verwirrung erlaubte Polanski einem Reporter und einem Fotografen, ihn eine Woche nach der Tat bei seinem ersten Rundgang durch das Haus zu begleiten. Ein besonderes erschütterndes Foto der in *Life* (29.8.1969) erschienenen Reportage zeigt Polanski, wie er fassungslos auf einem Gartenstuhl neben der halb offenen weißen Haustür hockt, auf der das mit dem Blut seiner Frau geschriebene PIG zu erkennen ist. Die mit Blut bedeckte Fußmatte und Fliesen der Terrasse lassen das Ausmaß der Gewalttat erkennen. Ein anderes Foto zeigt Polanski im Wohnzimmer neben einem blutgetränkten Teppich.

Abgesehen von diesem eher sachlichen Bericht verstieg sich die Presse in aberwitzige Spekulationen. Weltweit. In Ermangelung belastbarer Fakten fielen die Gerüchte von Zeitungsartikel zu Zeitungsartikel immer wilder aus. »Eine Tat wie aus einem Polanski-Film« wurde rund um den Globus zur scheinbar alles, in Wirklichkeit überhaupt nichts erklärende Formel, mit der man den Schrecken irgendwie zu fassen versuchte. Die Wirklichkeit, lautete der Tenor, habe sich an denen gerächt, die sie fiktiv in ihre finsternen Schlupfwinkel auszuloten gewagt hatten.

In welcher Variante oder Sprache man das auch las, hörte oder sah, am Ende lief es immer darauf hinaus, dass Polanski und seine Frau im Grunde selber schuld waren: Wer solche Filme dreht – gemeint war vor allem der »blasphemische« *ROSEMARY'S BABY*, mit dem zwar Sharon Tate nichts zu tun hatte, worüber aber großzügig hinweggesehen wurde – und wer ein solches Leben führt in ungeklärten sexuellen Verhältnissen und mit Drogen, der darf sich am Ende nicht wundern, dass das Böse, der Teufel oder eben die »Wirklichkeit« zurückschlägt. Die Opfer wurden in den Medien zu Tätern gemacht – und nicht alleine deshalb, weil man die wirklichen nicht fand.

Nach wochenlangem Herumirren erst kam die Polizei den Mördern auf die Spur, per Zufall. Eine der Tatbeteiligten, Susan Atkins, die wegen eines anderen Delikts verhaftet worden war, hatte sich gegenüber Mitgefangenen der Morde im Haus von Tate gerühmt. Am 1. Dezember endlich stand die Identität auch der weiteren Tatbeteiligten fest, die in den folgenden Tagen aufgespürt und verhaftet werden konnten. Neben

Atkins handelte es sich um zwei weitere junge Frauen und um einen zur Tatzeit 23-jährigen Mann. Allesamt Mitglieder einer okkulten Hippiekommune um den sich selbst als »Satan« bezeichnenden Charles Manson, die sogenannte Manson Family.

Der 1934 als Sohn einer sechzehnjährigen Prostituierten geborene Charles Manson wuchs bei streng religiösen Verwandten auf. Bis zum Zeitpunkt der Tat hatte er siebzehn seiner fünfunddreißig Lebensjahre in Gefängnissen verbracht. Vergeblich versuchte er sich eine Zeitlang als Folkmusiker und gründete Ende der 1960er Jahre eine sektenähnliche Kommune, die als »The Family« bezeichnet wurde und einen wirren Mix aus unterschiedlichen Religionen, Scientology, Teufelsanbetung und rassistischem Gedankengut propagierte. Dank seiner rhetorischen Begabung und eines unbestrittenen Charismas war es dem kleinwüchsigen Manson gelungen, vor allem junge Frauen für seine Family zu begeistern, die seit April 1968 auf der Spahn Movie Ranch hauste, einem verfallenen ehemaligen Filmgelände für zahlreiche Western.

Nachdem die Täter endlich entdeckt worden waren, verlagerten sich die öffentlichen Spekulationen auf ein mögliches Motiv. Obwohl an der unmittelbaren Ausführung der Tat nicht beteiligt, galt Charles Manson sofort als treibende Kraft. Während seiner vielfältigen Bemühungen um eine Karriere als Musiker hatte er unter anderem 1968 längere Zeit in Kontakt mit Dennis Wilson von den Beach Boys gestanden. Wilson hatte sogar ein Demo mit Manson aufgenommen und dieses dem Plattenproduzenten Terry Melcher, dem Sohn von Doris Day, weitergereicht. Melcher hatte das Band als unbrauchbar zurückgewiesen. Mehrfach war Manson daraufhin in dem Haus oder zumindest auf dem Grundstück gewesen, als Melcher es mit Candice Bergen bewohnte. Offenbar war er auch danach noch, zu der Zeit, als Frykowski und Folger dort einhüteten, auf dem Anwesen erschienen. Man vermutete nun eine Verwechslung – dass also die Morde ursprünglich als Racheakt an Melcher geplant waren. Diese Theorie erwies sich als unhaltbar, da Manson vermutlich wusste, dass Melcher längst nicht mehr dort lebte. Erst nach und nach konnten die Geschehnisse in der Mordnacht rekonstruiert werden. Sharon Tate und ihre drei Mitbewohner hatten den

Abend in dem mexikanischen Restaurant El Coyote verbracht und waren anschließend ins Haus zurückgekehrt. Frykowski war auf der Wohnzimmercouch eingeschlafen; Tate lag im oberen Stockwerk auf ihrem Bett im Schlafzimmer, Jay Sebring saß bei ihr, und sie unterhielten sich. Folger befand sich in ihrem Schlafzimmer und las ein Buch. Einige Zeit zuvor waren dreißig Kilometer entfernt auf der Spahn Ranch vier Mitglieder der »Family« von Manson mit einem besonderen Auftrag losgeschickt worden, bei dem sie »ein Zeichen setzen« sollten. Bewaffnet waren sie mit einem langläufigen Revolver und dazu jeder mit einem Messer. Gegen Mitternacht am Cielo Drive angekommen, kappten sie als Erstes an einem Pfosten die Telefonleitung zum Haus. In der Einfahrt zu dem ausgedehnten Grundstück stießen sie auf einen 18-jährigen, der nach seinem Besuch bei dem Hausmeister gerade wegfahren wollte. Charles »Tex« Watson, der einzige Mann der Tätergruppe, erschoss ihn sofort.

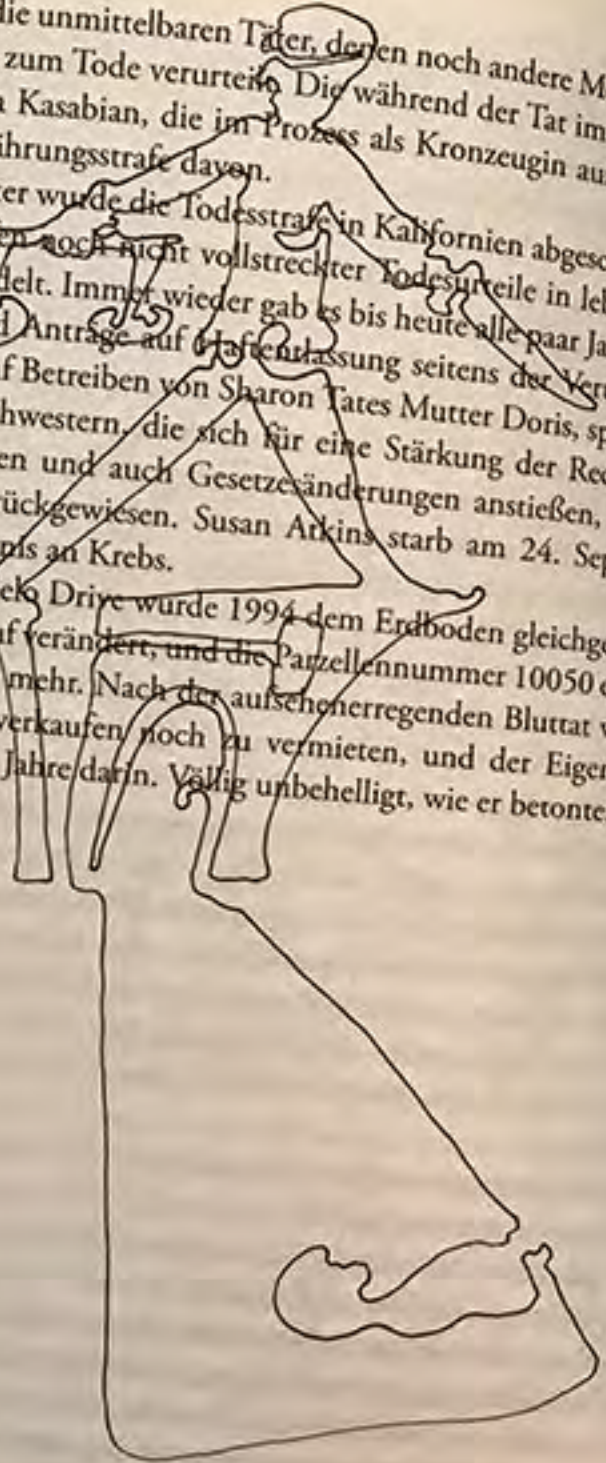
Linda Kasabian wartete dann im Wagen, während der 1,90 Meter große, durchtrainierte Watson und die beiden anderen Frauen, Susan Atkins und Patricia Krenwinkel, in das Haus eindrangten. Sie trieben die vier Bewohner im Wohnzimmer zusammen, befahlen ihnen, sich auf den Boden zu legen, und begannen sie zu fesseln. Als Sebring protestierte und darauf hinwies, dass Sharon hochschwanger war, wurde er von Watson in den Rücken geschossen und später mit Messerstichen getötet. Watson bezeichnete sich selber als der Teufel, der hier seine Arbeit erledigen müsse. Frykowski und Folger konnten sich befreien und in den Garten flüchten, wurden dort durch Messerstiche tödlich verletzt.

Vom Wohnzimmer aus hatte Sharon Tate den Tod aller ihrer Freunde mit ansehen müssen, und sie flehte nun um Gnade, man möge sie leben lassen, um ihres ungeborenen Babys willen. Susan Atkins erwiderte, ihr sei das völlig gleichgültig und Sharon Tate solle sich an den Gedanken gewöhnen, dass sie nun sterben werde. Mit sechzehn Messerstichen tötete sie die Hochschwangeren, suchte später ein Handtuch in Tates Blut und malte damit die Buchstaben P I G an die Außenseite der Haustür. In einem der spektakulärsten Prozesse der amerikanischen Rechtsgeschichte, der Mitte 1970 begann und acht Monate dauerte, wurden

Manson und die unmittelbaren Täter, denen noch andere Morde angelastet wurden, zum Tode verurteilt. Die während der Tat im Auto verbliebene Linda Kasabian, die im Prozess als Kronzeugin auftrat, kam mit einer Bewährungsstrafe davon.

Zwei Jahre später wurde die Todesstrafe in Kalifornien abgeschafft und sämtliche Strafen noch nicht vollstreckter Todesurteile in lebenslange Haft umgewandelt. Immer wieder gab es bis heute alle paar Jahre Gnadengesuche und Anträge auf Haftentlassung seitens der Verurteilten. Nicht zuletzt auf Betreiben von Sharon Tates Mutter Doris, später von den anderen Schwestern, die sich für eine Stärkung der Rechte von Opfern einsetzten und auch Gesetzesänderungen anstießen, wurden alle Anträge zurückgewiesen. Susan Atkins starb am 24. September 2009 im Gefängnis an Krebs.

Das Haus am Cielo Drive wurde 1994 dem Erdboden gleichgemacht, der Straßenverlauf verändert, und die Parzellenummer 10050 existiert heute auch nicht mehr. Nach der aufsehenerregenden Bluttat war das Haus weder zu verkaufen noch zu vermieten, und der Eigentümer wohnte selber 20 Jahre darin. Völlig unbehelligt, wie er betonte.



DAS SCHOTTISCHE STÜCK

Gemeinsam mit Frykowski hätte er vielleicht eine Chance gegen die Eindringlinge gehabt – wäre er doch nur früher nach Los Angeles gereist und an dem Abend im Haus gewesen. Diesen quälenden Gedanken wurde Polanski so schnell nicht los. Es waren die Schuldgefühle desjenigen, der unverdient überlebt hat, während andere sinnlos starben. Schuldgefühle, wie sie auch Polanskis Vater gezeigt hatte, als er von Mauthausen zurückkam und seine Frau ermordet worden war.

Andere wieder behaupteten, nur um ein Haar seien sie einem ähnlichen Schicksal entgangen wie die Mordopfer im Haus von Polanski. Jerzy Kosiński war so einer. Er war fest davon überzeugt, dass er bereits auf den Weg zum Cielo Drive gewesen sei und nur durch ein fehlgeleitetes Gepäckstück in New York seinen Flug nach Los Angeles verpasst hätte. Wieder andere schworen noch dreiunddreißig Jahre später, Polanski auf dem Weg zur Beerdigung in einem New Yorker In-Lokal beobachtet zu haben. Das war dann eine derart infame Geschichte, dass sie Polanski, der derartige Berichte möglichst ignoriert, zu einer Verleumdungsklage veranlasste.

In seinen Memoiren beschrieb Polanski, dass der Tod Sharons die tiefste Zäsur seines Lebens bedeutete. Danach war nichts mehr wie zuvor. Sein Optimismus war verschwunden und hatte einem »tiefen jüdischen Schuldempfinden« Platz gemacht »und der Überzeugung, dass alle Freude ihren Preis hat« (1984, S. 284). Er glaubte damals auch nicht, dass er je wieder mit einer Frau in einer engen Beziehung leben könnte. Es sollte tatsächlich lange dauern. Mehr als ein Dutzend Jahre.

Bei dem Versuch, sich mit Arbeit abzulenken und die Delfin-Sache, die ihn so lange in London aufgehalten hatte, weiter voranzubringen, suchte er mit einem Produzenten zusammen in den USA nach geeigneten Drehorten. Dann kehrte er, sobald die Täter gefasst worden waren, nach Europa zurück. Victor Lowmes lud ihn Weihnachten 1969 zum Skifahren nach Gstaad Sn, woraus ein monatelanger Aufenthalt wurde. Ein Rückzug, eine Flucht, ein Exil.

Noch in der Schweiz stieß Polanski auf ein Buch, das sein Interesse an einem neuen Film wieder erweckte. Ein französischer Sträfling hatte von der Île du Diable – der sagenumwobenen Teufelsinsel vor der Küste von Französisch-Guayana, auf die einst schon Alfred Dreyfus verbannt worden war – auf spektakuläre Weise die Flucht geschafft und anschließend zu einem Roman verarbeitet. Das Buch war ein weltweiter Bestseller, und Polanski nahm mit dem Autor Kontakt auf. Er hieß Henri Charrière, wurde wie sein Buch *Papillon* (Schmetterling) genannt und hielt sich derzeit in Caracas auf. Völlig begeistert von dem Stoff lud Polanski den Autor und seine Frau nach Gstaad ein und versuchte gleichzeitig, Warren Beatty für die Hauptrolle zu gewinnen. Die Delfine und der Schmetterling scheiterten fast synchron. Bei den beiden gelang es Polanski nicht, die Struktur in den Griff zu bekommen, vielleicht aber auch nicht, sich selber zu motivieren, wenn man bedenkt, was alles an dem Stoff hing. Bei den anderen bekam er kein ausreichendes Budget zusammen. Beide Romane wurden später verfilmt, von anderen. Die Delfin-Geschichte kam nach weiterem Hin und Her 1973 als *THE DAY OF THE DOLPHIN* (Der Tag des Delphins) unter der Regie von Mike Nichols heraus, und der Film hatte mit der Romanvorlage nur noch die Grundidee gemein. Aus dem anderen machte zur gleichen Zeit Franklin J. Schaffner mit dem überraschenden Stargespinn Steve McQueen und Dustin Hoffman einen prächtigen Abenteuerfilm. Die Delfine flopten, *PAPILLON* wurde ein Hit. Immerhin, mit seiner Einschätzung der Romane hatte Polanski von Anfang an richtig gelegen. Während er sonst stets darauf beharrt, dass er sich bei der Wahl seiner Filmstoffe einzig vom Lustprinzip leiten lasse, klang er in seinen Lebenserinnerungen ganz anders. In seinem Buch räumte er freimütig ein, dass er sich bei dem ersten Film nach Sharons Tod einer besonderen Beobachtung ausgesetzt fühlte, vor allem, was das Sujet betraf: »Eine Komödie, ein Horrorfilm oder auch eine Tragödie schieden von vornherein aus.« (1984, S. 291) Das Überraschende an dieser Aussage ist nicht so sehr, dass er sich dieser Erwartungen bewusst war. Dass er auch nur einen Gedanken daran verschwendete, das schon. Noch in Gstaad traf ihn eine Idee, die so überwältigend war, dass es ihn auf der Stelle zurück nach London zog. Wovon er schon Ende der

1940er Jahre geträumt haben mochte, als er Oliviers *HAMLET* zum ersten Mal im Kino begegnet war, sah er nun klar vor Augen: Er würde sich an den größten englischen Dichter, an das Nationalheiligtum heranwagen, er würde Shakespeare machen. Egal was.

Dazu war jedes Mittel recht und keine Strategie zu verwerfen. Natürlich müsste es eine der Tragödien sein, und er überlegte zunächst, von welchem der großen Stücke es noch keine kanonische Verfilmung gab. *Hamlet* fiel damit schon einmal flach, Laurence Olivier war nicht zu übertreffen, vor dessen Meisterwerk aus dem Jahre 1948 hatte Polanski immer noch Respekt. Außerdem war das Stück erst im Vorjahr von Tony Richardson in England neu verfilmt worden. An *King Lear* arbeitete gerade Peter Brook, und die Hauptrolle war ein alter Mann und er hatte auch noch, ausgerechnet, drei Töchter. *Romeo und Julia* passte thematisch ebenfalls nicht so gut, *Othello* hatte ebenfalls Laurence Olivier fünf Jahre zuvor glänzend verfilmt und obenrein Orson Welles im Jahre 1952.

Ohne weiteres Zaudern entschied Polanski sich für *The Tragedy of Macbeth*. Zwar hatte Orson Welles auch das verfilmt, 1948, zeitgleich mit *Officiers HAMLET*, aber der Film war wirklich nicht als mustergültig zu bezeichnen. Welles hatte die Pfortnerszene vermässelt, alles nach Haiti verlegt und eine neue Figur eingeführt – einen Priester als Gegengewicht zu den heidnischen Hexen. Reiner Voodoo. Nicht umsonst sprachen Theaterleute lieber von »dem schottischen Stück«, um seinen Namen nicht aussprechen zu müssen, auf dem ein Zauberbann zu liegen schien. Es gab noch eine wunderbare und zugleich wunderliche Verfilmung von Akira Kurosawa aus dem Jahre 1957 mit Toshiro Mifune, aber *KUMONOSU-JŌ* (Das Schloß im Spinnwebwald) war nach Japan verlegt und spielte unter Samurai.

So kühn das Unterfangen auch schien, der erste einer Reihe von Geniestreichen Polanskis lag darin, zwei Leute miteinander in Verbindung zu bringen, die sich perfekt ergänzten. So einfach zu erkennen war das auf den ersten Blick nicht. Der eine war der großzügige und spendable Polanski-Freund und *Playboy*-Statthalter in England Victor Lowmes. Der andere Britanniens gefürchtetster Theaterkritiker und Dramaturg am National Theatre unter Olivier: Kenneth Tynan. Es zahlte sich nun

aus, dass Polanski ihm zwei Sketche für seine überaus erfolgreiche, zugleich erotische und avantgardistische Revue *Oh! Calcutta!* geschrieben hatte, auch wenn sie nicht verwendet wurden. Beide Männer waren Paradiesvögel auf ihre Art -, und Tynan machte seinem zweiten Vornamen Peacock (Pfau oder auch Geck) alleine schon modemaäßig alle Ehre. Jetzt aber sollte der eine die Finanzierung besorgen, der andere beim Drehbuch helfen.

Die Wahl des Stückes hatte tatsächlich sämtliche Vorteile auf ihrer Seite. Der Held und seine Frau waren jung, Polanski würde sie noch jünger und hoch attraktiv besetzen, sie waren ehrgeizig wie ihr Regisseur, es gab die Möglichkeit, sehr viel physische Aktionen einzubauen, was einem Film nur guttun kann. Und es gab natürlich reichlich Bezüge, die man zwischen der Handlung und den Vorfällen in dem Haus von Los Angeles herstellen würde. Polanski musste das bewusst gewesen sein. Vielleicht kümmerte ihn das damals doch nicht so sehr, wie er es in seine Erinnerungen aus dem Abstand von anderthalb Jahrzehnten später hineininterpretierte. »Autobiografien sind Enthüllungen«, urteilte einmal Polanskis römischer Regiekollege Alessandro Blasetti, »über das schlechte Gedächtnis ihrer Verfasser.«

Die Rechnung mit den beiden Gehilfen ging auf. Tynan war alles andere als ein Kunktator wie Hamlet und sagte sofort zu, Lownes half mit einem kleinen Darlehen aus seiner Privatschatulle aus, um Polanskis Lebensunterhalt zu finanzieren. Dessen letzte richtig bezahlte Arbeit lag mehr als zwei verschwenderisch teure Jahre zurück. Auch hatte er sich nach dem Verlust seiner Frau von vielen seiner Besitztümer getrennt, so sie ihn an die glücklichen Zeiten mit Sharon Tate erinnerten. Der kalifornische Ferrari ging an Sharons Vater, der ihr geschenkte Rolls an die Frau seines amerikanischen Agenten.

Das Mews-Haus in London blieb ihm, und dahin kehrte er nun mit frischem Elan zurück und machte sich mit dem neuen Koautor Tynan ans Drehbuch. Sieben Wochen später hatten sie den gut dreihundertsechzig Jahre alten Fünfkaker in eine moderne Filmfassung transportiert. Sie musste nur noch gedreht werden.

Die großen amerikanischen Studios wollten sich von dem englischen Enthusiasmus nicht so recht infizieren lassen. Victor Lownes musste

helfen. Er fuhr nach Marbella, wo sein Boss Hugh Hefner gerade Ferien von seinen Dauerferien machte, und drückte das Projekt durch. Andert-halb Millionen machte der Playboy-Chef locker, Columbia Pictures wollte den Verleih übernehmen und beteiligte sich mit einer weiteren Million. Dass es wieder einmal etwas teurer werden könnte, war allen Beteiligten klar, ausgenommen den Geldgeber.

600 000 Dollar mussten am Ende nachgeschossen werden, weil Polanski statt der veranschlagten sechzehn Wochen Drehzeit das halbe Jahr von November 1970 bis April 1971 benötigte. Er hatte, man hätte darauf eine Wette abschließen können, wieder einmal Pech mit dem Wetter. Der Herbst und der Winter gaben als die stürmischsten und verregnetsten seit Beginn der Wetteraufzeichnungen. Gedreht wurde »das schottische Stück« zu einem Großteil im walisischen Snowdonia-Nationalpark und an der englischen Nordseeküste von Northumber-land. Dort unter anderem wieder auf der Insel Lindisfarne (Holy Island), wo schon CUL-DE-SAC angesiedelt war.

Andrew Braunsberg, der als Filmproduzent, seitdem Polanski ihn von der Juristerei weggelockt hatte, noch nie so richtig zum Zuge gekommen war, zeigte sich begeistert. Da Cadre Films aufgelöst worden war, gründeten sie eine neue Firma und nannten sie Caliban, selbstverständlich nach dem ungehobelten Kerl aus Shakespeares *Sturm*. Die erste Investition der jungen Firma war die Anschaffung eines Rolls-Royce als Dienstwagen – ein Phantom VI diesmal und aus zweiter Hand, dafür aber inklusive eines Fahrers mit geschliffenen Manieren.

Hefner, Tynan, Polanski, Shakespeare – für die englische Presse war damit der Skandal schon ausgemacht, bevor auch nur eine Zeile über das Konzept ihrer Filmadaption bekannt wurde. Polanski hatte noch nie eine Bühnenszenierung des Stückes gesehen und kannte von den Filmfassungen bis dahin nur die von Orson Welles. Gemeinsam sahen er und Tynan sich weitere Filme an, darunter auch den von Kurosawa, und lasen eine Unmenge Sekundärliteratur quer durch alle Jahrhunderte.

Vor allem aber ist in der polanskischen Version der Einfluss des polnischen Theater- und Literaturkritikers Jan Kott deutlich feststellbar, der in seinem seit Mitte der 1960er immer wieder neu aufgelegten Buch

Shakespeare heute eine Brücke von Shakespeare zu Brecht und dem Absurden Theater schlägt und mit zahlreichen verstaubten Aufführungskonventionen aufräumt.

Die Eröffnungssequenz von *MACBETH* (1971; *Macbeth*) ist bestechend. Ein Stück einsamer Strand, von dem sich die Flut gerade zurückgezogen hat. Eine Möwe fliegt laut kreischend in die aufgehende Sonne, drei Hexen kommen, einen quietschenden Karren ziehend, herbei. Das Erste, was man von ihnen sieht, ist ein knorriger, gekrümmter Stab, der seitlich ins Bild dringt. Später wird man immer wieder dafür visuelle Entsprechungen finden: die gegabelten Stützbalken der Burg, die gefällten Bäume, aus denen ein Hinterhalt für Banquo entsteht, der wandelnde Birnam Wood und die Schwerter und Fäuste, die bei dem Zweikampf zwischen Macbeth und Macduff von den Seiten ins Bild stoßen. Zwei der Hexen sind alt, eine ist überraschend jung und hübsch; außerdem ist sie stumm. Aus ihrem Karren nehmen die Zauberschwester die abgerissene Schlinge eines Galgenstricks und einen abgehackten Arm. Beides begraben sie im feuchten Sand und gießen Blut darüber. Sie murmeln ihre Beschwörungen, beschließen sich zu trennen und ziehen in verschiedene Richtungen weiter, bis sie im aufkommenden Nebel nicht mehr zu sehen sind. Der Nebel füllt das gesamte Bild und dient als Hintergrund für die Credits, während aus dem Off die Geräusche einer heftigen Schlacht zu hören sind. Dann lichtet sich der Dunst, und der Blick ist frei auf einen anderen Strandabschnitt, der ein blutiges Schlachtfeld darstellt. Die Schlacht ist geschlagen, und die Sieger töten einige der verstümmelten Überlebenden mit Axthieben.

Ein blutender Captain nähert sich zu Pferde und berichtet König Duncan stolz von Macbeths heldenhaftem Einsatz, dem der siegreiche Ausgang des Kampfes zu verdanken ist. Auch Banquos Tapferkeit wird gerühmt. Der Unterlegene ist der Thane of Cawdor (in der deutschen Synchronisation »Than von Cawdor«), der gegen Duncan rebelliert und sich auf die Seite des norwegischen Königs Sweno geschlagen hatte. Cawdor ist blutüberströmt auf ein Holzgestell gebunden und wird von Ross bewacht. Duncan verurteilt den Abtrünnigen zum Tode. Jedoch wird er nicht wie seine Anhänger auf der Stelle gehenkt.

Diese aus zwei Szenen bestehende Eröffnungssequenz enthält schon fast die gesamte Thematik des *Macbeth*-Stoffes und verdeutlicht darüber hinaus den Interpretationsansatz Polanskis. Die Hexen sind keine übernatürlichen Wesen, sondern gewöhnliche Zauberinnen und Trödlerinnen, deren – oft blutiges – Gewerbe die Magie und Prophetie ist. Die junge Hexe zeigt, dass Hexen nicht zeitlos, sondern der Alterung, also auch der Sterblichkeit unterworfen sind, dass sie andererseits aber ihre Kontinuität wahren können, indem sie junge Hexen rekrutieren und sie in ihre Geheimnisse einweihen.

Macbeth ist ein Stück über das Trügerische der Sprache. Über Prophezeiungen, die genau das verkünden, was ihr Empfänger hören möchte, und die sich nur im direkten Wortsinn, nicht aber dem Gehalt nach erfüllen. Das von den Hexen in der ersten Szene verwendete Paradoxon »Fair is foul, and foul is fair«, das sie zuerst und vordergründig nur auf das Wetter beziehen, ist die Schlüsselmetapher für das Stück. Der Zwiespalt von »fair« und »foul« ist allgegenwärtig. »Fair« ist die junge Hexe, doch »foul« sind ihre älteren Schwestern und das allen gemeinsame Gewerbe. Polanski betont das Paradoxe des Stücks, die Diskrepanz zwischen Erscheinung und Wesen, zwischen Beteuerung und Betrug, die sich auch in den ironischen Anspielungen und Wortwitzen, in der psychischen Verwirrung von Macbeth und Lady Macbeth, in ihren falschen Ambitionen und in ihrer Selbstüberschätzung manifestiert.

In *MACBETH* zeigen auch die beiden Hauptpersonen diesen Widerspruch zwischen ihrem Äußern und ihrem Innern: Polanski hat ein ungeschriebenes Gesetz gebrochen und die Rollen Macbeths und Lady Macbeths – und dies ist vielleicht der augenfälligste Unterschied zu anderen *Macbeth*-Verfilmungen und -Inszenierungen – mit ungewöhnlich jungen und gut aussehenden Darstellern besetzt.

Macbeth wird von dem 28-jährigen Jon Finch verkörpert, den Polanski 1970 zufällig bei einem Flug von Paris nach London kennenlernte. Lady Macbeth spielt die noch drei Jahre jüngere Francesca Annis, die Polanski nach langwieriger Suche und Probeaufnahmen aus einer Unzahl Bewerberinnen fand. Die beiden Schauspieler sind nicht nur ungewöhnlich jung, auch waren sie damals kaum bekannt und mit Shakespeare nicht »vorbelastet«. Finch hatte in ein paar Horrorstreifen

und einigen Fernsehserien mitgewirkt, Annis war zwar schon als Kind zum Film gekommen, aber ihre bisherigen Rollen waren eher undeutend.

Polanski betont die in dem Stück nur latente sexuelle Beziehung des Ehepaares. Lady Macbeth appelliert an Macbeths Manneskraft und an seine Liebe zu ihr, als er kurz vor dem Mord an Duncan noch einmal zögert. Ihr Charakter ist weniger ambivalent als Macbeths. Sie sieht nur ihr Ziel vor Augen, sie liefert den konkreten Mordplan und ist auch bereit, bei der Ausführung zu helfen. Ihre skrupellose Tatkraft verbirgt sich hinter ihrem freundlichen Umgang und ihrer zarten Erscheinung – »fair is foul«. Polanskis *Macbeth* hat bei der Ausführung der Tat weniger moralische Skrupel, er ist keineswegs »voll von Milch der Menschenliebe«, wie seine Gattin beklagt. Vielmehr hat er Angst davor, als Mörder entlarvt zu werden. Macbeth spürt aber auch, dass er mit dem Mord keine endgültige Tat vollbringt, dass er vielmehr in einer Welt lebt, in der Mord wieder Mord herausfordert und immer aufs Neue herausfordert wird. Macbeth tötet auch, um sich selbst und seiner Frau zu beweisen, dass er in der Lage ist zu töten. Er könnte sich nicht mehr selbst achten, wenn er Angst davor zeigte. Aber er kann sich, wie er erkennen muss, auch später nicht achten, eben weil er gemordet hat. Diese Paradoxie bildet das Dilemma, dem er nicht zu entweichen vermag: Also tötet er und gerät in einen Maelstrom (bei Polanski: politischer) Ereignisse, die ihn zwingen, immer weiter zu töten. Dieser Mechanismus, dem Macbeth nicht entfliehen kann, steht im Zentrum des Stückes, das weniger ein Stück über das Königtum als vielmehr über die Königsfolge ist. Der Entscheidungsvorgang und der Königsmord sind dementsprechend sehr früh angesiedelt, letzterer bildet gewissermaßen die vorgezogene *Katastrophe* des Stückes.

Macbeth ist zwar eins der kürzesten Stücke Shakespeares, es hat kaum Nebenhandlungen und ist fast monothematisch zu nennen. Aber es ist äußerst reich an Monologen, was bei der Verfilmung die Gefahr birgt, leicht ins Theatralische zu fallen. Polanski, der rund zwei Drittel des Textes sehr genau übernimmt – er ist tatsächlich gegenüber dem Text nicht weniger treu als manche konventionelle Theaterinszenierung –

wusste diese Gefahr zu vermeiden. Die berühmten Selbstgespräche shakespearescher Helden, die auch *Macbeth* auszeichnen, überträgt er in ihr filmisches Pendant: in den subjektiven erzählerischen Off-Kommentar mit der Stimme Macbeths.

Man warf Polanski vor, in seinem Film die Gewalt stark betont zu haben. Teilweise habe er Schlacht- oder Mordszene, die bei Shakespeare nur über Botenberichte mitgeteilt werden, ausführlich dargestellt. Dabei sei nicht mit Filmblood gespart worden, und gelegentlich habe der Regisseur sogar Gewaltszenen hinzuerfunden. Polanski nahm tatsächlich den polnischen Shakespeare-Theoretiker Jan Kott, der eine derartige Darstellungsweise geradezu fordert, sehr wörtlich: »Eine *Macbeth*-Inszenierung, die auf das Bild einer blutüberströmten Welt verzichtet, wird immer verfälscht sein. In *Macbeth* sind Tod, Verbrechen und Mordtaten konkret.«

Die Mordszene auf Fife, der Burg Macduffs, (IV,2) wurde häufig im Zusammenhang mit den Morden an Sharon Tate und ihren Freunden interpretiert. Einige Parallelen sind kaum zu übersehen. Macduff befindet sich nicht bei seiner Familie, sondern ist zur Tatzeit in England; die Mörder schleichen sich heimlich ein und bringen Macduffs Frau und seinen kleinen Sohn, der gerade ein Bad nimmt, was bei Polanski immer Unschuld symbolisiert, mit brutalen Messerstichen um und töten auch alle weiteren Anwesenden auf der Burg. In dieser Szene aber eine »Verarbeitung« der Ermordung Sharon Tates und ihres ungeborenen Sohnes sehen zu wollen, scheint reichlich hergeholt, zumal die Szene keine Erfindung Polanskis ist.

So überzeugend die beiden beschriebenen Szenen gestaltet sind, so einfalllos verfährt Polanski enttäuschenderweise gerade bei einem Handlungsteil, bei dem sich der Film der Bühne als weit überlegen zeigen könnte: bei der Annäherung des »Birnam Wood« an das Schloss Dunsinane (V,4/5/6). Polanski verschenkt in dieser Szene die mögliche Spannung und Dramatik, indem er die natürliche Erklärung des Phänomens zu früh liefert und nicht die überwältigenden Bilder findet, die man an dieser Stelle erwarten könnte. Er zeigt einfach Soldaten, die junge Bäume abhacken und sie vor sich hertragen, um ihre eigene Überzahl vor ihren Feinden zu verbergen.

Macbeths Reaktion auf die sich nun doch erfüllende Prophezeiung ist erdrückend: Er erkennt, dass er verloren hat, und ahnt, dass sich der letzte Teil der Weissagung – kein Mensch, der von einem Weib geboren, könne ihm je schaden – ebenfalls erfüllen wird. Auch wenn er sich nicht vorstellen kann wie – schließlich ist jeder Mensch geboren. Die Nachricht vom Selbstmord seiner Frau rührt ihn nicht weiter. Er schickt alle seine Getreuen weg, will sich noch einmal dem Kampf stellen und möglichst viele seiner Feinde mit in den Tod nehmen. Nur Macduff verweigert er den Zweikampf, bis dieser ihn dazu zwingt, sich zu verteidigen. Als er erfährt, dass Macduff aus dem Leib seiner Mutter geschnitten, also nicht geboren ist, da weicht alle Kraft von Macbeth, und er verliert den Kampf.

Der Schluss des Films zeigt in einem kurzen stummen Epilog eine der interessantesten Erweiterungen der Thematik des Shakespeare-Stücks. Polanski verzichtet auf den kathartischen Schluss der Vorlage. Die letzte Einstellung des Films zeigt, wie Donalbain, der Bruder des soeben gekrönten Königs, die Hexen aufsucht, um das Orakel zu befragen. Donalbain, den Polanski als einen hinkenden Krüppel zeichnet, neidet seinem Bruder die Königswürde. Er ist wohl der Nächste, der den Kampf um die Krone neu entfachen und das ewige Machtstreben fortsetzen wird.

DAS SÜSSE LEBEN

Wenn man im Vereinigten Königreich Großbritannien und Nordirland, so die korrekte Bezeichnung – kürzer auch UK genannt –, Shakespeare verfilmt, darf man mit einer gewissen Chance rechnen, dass das englische Königshaus die Premiere mit seiner Anwesenheit beehrt. Für den 9. Dezember 1971 war eine »Royal Film Performance« im Traditionsokino Odeon Leicester Square vorgesehen, bei der die Mutter der Königin zu erscheinen versprach. Sie wurde als »begeisterte Anhängerin der Filme Polanskis« beschrieben, wobei man sich fragen mochte, auf welchen Film genau sich das beziehen könnte. Auf jeden Fall hatte »Queen Mum« einen Großteil ihrer Kindheit auf dem schottischen Glamis Castle verbracht, dem Wohnsitz auch der shakespeare-schen Kunstfigur (nicht aber des historischen Königs) Macbeth.

Polanski hatte sich auch beeilt, seinen MACBETH bis dahin fertig zu schneiden und die aufwendigen Nachvertonungen abzuschließen, die aufgrund der stürmischen Wetterverhältnisse während des Drehs notwendig geworden waren. Die Royal Performance hätte dem Film vermutlich zu einem guten Start verholfen. Stattdessen aber bestand Hugh Hefner darauf, mit dem Film Anfang 1972 sein neues Playboy Theater in New York zu eröffnen. Nur wenige Kritiker waren von dem 140-Minuten-Werk angetan. Lieber suchten und fanden sie die Parallelen zwischen Kinowerk und den Vorfällen in dem Haus in Los Angeles und beschäftigten sich mit Polanskis offensichtlichem Exorzismus, als den sie den Film sahen. Die Tat werde im Licht seiner Filme gesehen und nun sein Film im Licht der Tat, beklagte sich Polanski. Es sei ausweglos.

Eine festliche Premiere in London fand dann am 2. Februar verspätet doch noch im Plaza Theatre am Piccadilly Circus statt. Sie wurde durch die Anwesenheit von Princess Anne geadelt, die sich beim anschließenden Smalltalk von den Reiterszenen und den Pferden begeistert zeigte. »Ich habe sie nur gehasst«, erklärte Polanski ihr trocken. »Ich werde nie wieder einen Film drehen, in dem ein Pferd auch nur zu sehen ist.«

Dann lieber hochgezüchtete Autos. Unmittelbar im Anschluss an die Dreharbeiten zu *MACBETH* nahm sich Polanski eine Auszeit in Südfrankreich. Die Postproduction seines Shakespeare-Films konnte warten. Zwar war er finanziell nicht gerade in der Pole Position, aber nach einem halben Jahr in Regen und Schlamm war die Frühlingssonne von Saint-Tropez ein Muss. Ganz untätig blieb er an der Côte d'Azur jedoch nicht. Im Mai lief auf den Filmfestspielen in Cannes *LE BATEAU SUR L'HERBE* (1971) im Wettbewerb. Das Drehbuch hatten Polanski und Gérard Brach wie so oft gemeinsam geschrieben, nur dass diesmal Polanskis Freund den Platz auf dem Regiestuhl eingenommen hatte. Der Film, der weder in Cannes eine Chance hatte noch in den Kinos, war eine versteckte poetische Hommage an die langjährige Verbindung der beiden. Es geht um zwei Männer, eine gemeinsame Vision – hier ein Schiff, das sie auf einer Wiese bauen und mit dem sie in See stechen wollen –, und eine skrupellose junge Frau, die ihre Freundschaft auf eine harte Probe stellt.

Mitten im Festival musste er vierzig Kilometer weiter zum 29. Grand Prix von Monaco. Ein ganzes Rennwochenende lang, von Donnerstag bis Sonntag, ließ Polanski seinen Besuch bei Formel-1-Weltmeister Jackie Stewart und seiner Frau Helen, mit denen er seit Jahren befreundet war, von einem Filmteam unter der Regie von Frank Simon beobachten. Der daraus entstandene Film *WEEKEND OF A CHAMPION* (1972; *Weekend eines Champions*), von Polanskis Caliban Films produziert, dokumentiert so anschaulich wie unterhaltsam die letzten Vorbereitungstage vor dem großen Rennen und das Rennen selbst. Anders als ein Fernsehfeature erhebt das Werk weder Anspruch auf umfassende noch auf »objektive« Darstellung. Vielmehr mischt sich sein eigentlicher Macher, zweifellos Polanski selbst, permanent in die Ereignisse ein. Das Ganze schien für Polanski ein ziemlicher Spaß zu sein, der ihn an seine unbeschwertten Anfänge an der Filmhochschule in Łódź erinnerten. Ein kleines Team, ein geringer Anspruch und so gut wie keine Verantwortung für das Ergebnis. Bei den riesigen Schlachtszenen von *MACBETH* hatte er bis zu hundertsiebenzig Menschen befehlen müssen, ein kleiner, schneller Spielfilm wäre da eine nette Abwechslung. Zuerst aber musste er nun nach London zurück, wo das abgedrehte

MACBETH-Material noch darauf wartete, zu einem fertigen Film montiert zu werden.

Für Playboy Productions erwies sich der Ausflug in die klassische englische Bühnenliteratur als schlimmer finanzieller Verlust, und ein möglicherweise erwarteter Gewinn an Prestige war nirgendwo zu erkennen. Polanski nahm das mit dem ihm eigenen Stoizismus hin, obwohl auch er hatte Federn lassen müssen. Er musste sich von einem Teil der vereinbarten Gage verabschieden, weit schmerzhafter aber war das Ende der mehr als siebenjährigen engen Freundschaft mit Victor Lowmes. Polanski war vielleicht ein bisschen zu salopp über das Finanzfiasco von Playboy hinweggegangen, für das Lowmes seinen Kopf hinhalten musste. Vielleicht war das Ganze auch ein großes Missverständnis, wie Polanski selbst meinte. Lowmes jedenfalls reagierte eingeschlappt und beendete jeglichen Kontakt. Sogar den lebensgroßen, aus Gold gefertigten Penis schickte er zurück, den Polanski in glücklicheren Zeiten für seinen Freund hatte anfertigen lassen.

Die eine Freundschaft war damit passé, dafür wurde einer anderen, etwas brachliegenden neues Leben eingehaucht. Im Anschluss an ihr kurzes Treffen in Cannes setzten sich Polanski und Brach in Paris zusammen und tauschten Ideen aus. Nach dem Schwergewicht Shakespeare sollte es zur Abwechslung nun eine leichte erotische Komödie sein. Für einen französischen Produzenten entwarfen sie eine etwas abgefahrene Geschichte über einen französischen Produzenten und dessen Besetzungscouch-Strategie. *The Magic Finger* hieß sowohl die Story als auch die Strategie. Da der wirkliche französische Produzent, ein gebürtiger Libanese namens Jean-Pierre Rassam, gerade mit Brachs anrührender, aber erfolgloser Regiearbeit schon Geld verloren hatte, reichte er das Ganze unbesehen an einen italienischen Kollegen weiter: Carlo Ponti. Der war nicht nur der Entdecker und Ehemann von Sophia Loren, sondern einer der Allergrößten des europäischen Kinos. Ponti zeigte sich von dem Skript auch nicht so wirklich angetan, sah in der Grundidee, so es denn eine gab, jedoch ein gewisses Potenzial und schlug vor, das alles an die italienische Riviera zu verlegen. Es gab also einen Auftrag, es flossen Spesen, und davon mieteten Polanski und sein Kompagnon Andrew Braunsberg sich ein großzügiges, mit uralten

Mandelbäumen umsäumtes Anwesen, die Villa I Mandorli, im Süden von Rom in der Via Erodo Attico. Braunsberg und Polanskis Dauerassistent Hercules Bellville zogen mit ein, während dessen Gebieter und Gérard Brach nach den ungefähren Vorgaben von Ponti ein von Grund auf neues Skript verfassten. Die Bedingungen des italienischen Großproduzenten lauteten: allerhöchstens ein Star, natürlich italienisch; nur ein Drehort, eine der zahlreichen, meist leer stehenden Villen des Moguls; nicht mehr als 1,2 Millionen Dollar Budget. Schon mit der ersten Bedingung war Jack Nicholson aus dem Spiel. Polanski während seiner Arbeit an ROSEMARY'S BABY in Los Angeles kennengelernt hatte und mit dem er unbedingt arbeiten wollte. Das war jedoch kein Unglück, da Nicholson von der Rolle ohnehin nicht begeistert war. Stattdessen Marcello Mastroianni, den Polanski schon in Federico Fellinis OTTO E MEZZO, seinem überlegenen Konkurrenten im Kampf um den Auslands-Oscar im April 1964, bewundert hatte.

Für die Darstellerin der weiblichen Hauptrolle nahm sich Polanski mehr Zeit. Er machte zahlreiche Probeaufnahmen und entdeckte endlich in Rom die praktisch um die Ecke lebende Amerikanerin Sydne Rome. Sie schien ihm die perfekte Verkörperung der – nicht mehr allzu – unschuldigen Naiven mit blauen Kulleraugen, langen Beinen und strammem Busen und Po zu sein, die ihm für diese Rolle vorschwebte. Die Besetzungsliste rundeten Schauspieler wie Hugh Griffith oder Romolo Valli (hauptberuflich Theaterregisseur) und – da inzwischen eine italienisch-französisch-deutsche Koproduktion – auch ein paar aus Deutschland ab. Gedreht wurde in der paradiesischen Ponti-Villa bei Amalfi, und als Titel für die Komödie ließ man sich nach langem Überlegen wirklich was einfallen. Und was? WAS? – beziehungsweise auf Italienisch: CHE? Erst ganz am Ende erschließt sich, wieso WAS? so heißt und nicht anders, und eigentlich dann auch nicht so recht.

In seiner episodenhaften, nur lose verknüpften Fantastik und in seiner absurden, formal stets korrekten Logik erinnert der filmische Spaß an die beiden Lewis-Carroll-Romane *Alice im Wunderland* und *Alice hinter den Spiegeln*. Wie Alice gerät auch die CHE?-Heldin Nancy in einen Strudel seltsamer Ereignisse, über die sie sich in ihrer kindlichen Nai-

vität kaum zu wundern vermag. Dafür staunt sie gelegentlich um so mehr über völlig Banales. Auch Nancy interessiert sich für alles und jedes und wird stets sofort in jedes und alles verwickelt. Der naive Held, der stellvertretend für die Leser eine ihnen wundersame Welt erkundet – ein bewährtes literarisches Prinzip, das Polanski in CHE? benutzt und zugleich persifliert. Nancy ist so ein bisschen das weibliche Gegenstück zu Voltaires *Candide* oder erinnert an de Sades *Justine*.

Nancy, eine junge Amerikanerin auf Europatrip, wird in Italien von drei Papagalli ein Stück im Auto mitgenommen. Als die drei zudringlich werden, stürzt Nancy Hals über Kopf aus dem Auto, allerdings unter Zurücklassung ihres gesamten Gepäcks. Nur mit Jeans und T-Shirt bekleidet und mit ihrem riesigen Tagebuch unter dem Arm rettet sie sich in eine nahegelegene malorische Villa mit Meerblick und Privatstrand. Der Hausdiener hält sie für einen Gast und bringt sie mit der größten Selbstverständlichkeit in einem gemütlichen Zimmer unter. Innerhalb der nächsten 48 Stunden erlebt sie hier einige höchst seltsame Abenteuer mit den Bewohnern des Hauses, deren Nachstellungen sie nahezu permanent ausgesetzt ist. Akribisch versucht Nancy ihre Abenteuer in ihrem Tagebuch festzuhalten – sofern sie dazu kommt. Bewohnt wird die Villa einmal von Alex (Marcello Mastroianni), einem müden Playboy und ehemaligem Zuhälter mit dem reizenden Spitznamen »Coco mit der weichen Birne«. Zum anderen leben dort der Romantiker Jimmy, der seinen sexuellen Frust mit exzellentem Kochen kompensiert; Tony, ein wahrer Satyr, und seine nymphomane Freundin Lollipop; ferner ein lesbisches Paar; der überaus aggressive Mosquito (Polanski wie üblich selbst) – ein Giftzwerg, der öfters mit seiner Harpune wild in der Gegend herumschießt. Zwar hatte Mosquito eine schwere Kindheit, aber für Alex ist das noch lange keine Entschuldigung für sein schlechtes Verhalten.

Dann sind da noch der klavierspielende Hausverwalter Giovanni und ein äußerst merkwürdiger Priester. Irgendwann auch lässt sich Noblart, der eigentliche Besitzer der Villa, blicken, nachdem man bislang von ihm nur lautes Gurren und Stöhnen mitbekommen hat. Dieser ist ein reicher alter Kunstsammler, der im Sterben liegt und sich gelegentlich von einer Nietzsche lesenden deutschen Krankenschwester (»Frau Ger-

trud«) herumfahren lässt. Schon in der ersten Nacht wird Nancy ihres T-Shirts beraubt. Sie verbirgt ihren üppigen Busen zunächst hinter ihrem Tagebuch und einer großen Serviette, die sie wie ein Lätzchen in ihrem Nacken verknötet. Später findet sie ein herrenloses Pyjamaober- teil, das dem Monogramm nach von Mr. Noblart stammt. An einer gewaltigen Frühstückstafel auf der Terrasse begegnet sie am Morgen Alex, der schon kurz nach ihrer Ankunft die Gelegenheit nutzte, ihre perfekten Brüste zu bewundern.

Die zweite Nacht bringt Nancy zur Hälfte am Strand zu und büßt dabei ihre Jeans ein. Auf der Suche danach gerät sie in eines der zahlreichen Wohnzimmer der Villa, kuschelt sich von Müdigkeit übermannt in einen großen Sessel in Form einer Hand und schläft ein. Sie erwacht mit angenehmen Empfindungen – sie stellt mit Entsetzen fest, dass sich ein ihr unbekannter Mann seit einiger Zeit mit seiner Zunge zwischen ihren Schenkeln zu schaffen macht. Der Mann ist der Hausverwalter Giovanni, mit dem Nancy kurze Zeit später vierhändig Mozarts *Sonate Nr. 2 F-Dur* spielt.

Die satirische, oft von burlesker Komik begleitete Darstellung der sexuellen Abenteuer, in die Nancy mit ihrer schier grenzenlosen »Blau- äugigkeit« hineingerät oder die sie gelegentlich auch nur beobachtet, bildet die eine thematische Ebene des Films. Immer tiefer wird Nancy in die Geschehnisse verstrickt und verliert mit jedem Kleidungsstück – am Schluss wird sie völlig nackt sein – ein Stück ihrer unschuldigen Naivität. Am Ende ist sie froh, die Villa wieder verlassen zu können – vergleichbar den zwei Männern mit dem Schrank, die lieber wieder in ihr Reich unter dem Meer zurückkehren, als noch länger in der korrupten Stadt zu verweilen.

Auf einer zweiten, weniger offensichtlichen Ebene spielt der Film ein absurdes Spiel mit dem Verhältnis von Realität und ihrer Abbildung in der Kunst. Und dieses ist in der Villa gerade einer dramatischen Veränderung unterworfen, wie Giovanni erklärt: »Nachdem Noblart sein ganzes Leben das Abbild dem Objekt vorgezogen hat, fand er kürzlich heraus, dass er das Objekt dem Abbild vorzieht. Er isst lieber einen Apfel, als dass er einen auf eine Leinwand gemalten anschaut – es befriedigt ihn mehr.« Eine kurze Begegnung Noblarts mit Nancy reicht als

Auslöser des Paradigmenwechsels und dieser erfolgt nicht nur kurz vor dem Tod des alten Sammlers, dessen Tod wird dadurch überhaupt erst ausgelöst.

Noblart bittet Nancy zu sich in sein Schlafzimmer, wo er sich in seinem großen Bett ausruht. Er klagt über sein Problem, Wirklichkeit und Einbildung auseinanderzuhalten. Er fürchtet, dass irgendein kompliziertes Komplott gegen ihn ausgebrütet wird, ist sich aber nicht sicher, ob er es sich vielleicht nur einbildet. Dann fällt Noblarts Blick auf Nancys blau angemaltes Bein, das einer der Anstreicher bei der Renovierung des Turmzimmers eifrig bepinselt hat. Noblart wünscht es zu berühren, da er seinen Augen nicht mehr zu trauen wagt.

An dieser Stelle fallen beide thematischen Ebenen des Films, sexuelles Erleben und die Frage von Realität und Abbildung, zusammen: Noblart möchte Nancys Brust sehen und, als sie nach einem schamhaften Zögern ihre Pyjamajacke geöffnet hat, auch noch einen Blick auf ihre Geschlechtsteile werfen. Nancy errötet, kann aber diesem freundlichen alten Herrn nichts abschlagen. Sie stellt sich mit gespreizten Beinen auf das Bett und hebt ihr Pyjamaoberteil etwas an, so dass Noblart einen guten Ausblick auf ihre geöffneten Schenkel hat. Noblart ist davon außerordentlich begeistert, er murmelt aufgeregt »ich erinnere mich«, fällt mit einem lauten »Hallelujah« in die Kissen zurück und ist tot. Dies war die letzte authentische Erfahrung seines Lebens.

Nach dem Tod von Mr. Noblart verlässt Nancy das Schlafzimmer und wird von den Hausbewohnern, die zwar ihre Verstörtheit, nicht aber deren Ursache kennen, ohne besonderen Grund verfolgt. Mit der Seilbahn flüchtet Nancy zur Straße, nachdem ein Wachhund ihr auch noch die Pyjamajacke entrissen hat und sie sich nur noch mit dem Tagebuch notdürftig bedecken kann. Oben auf der Straße, bei plötzlich einsetzendem Donner und Platzregen, springt sie auf die Ladefläche eines langsam vorbeifahrenden Lastwagens und findet sich in einer Menge fröhlich grunzender Schweine wieder.

Mit Alex, der ihr bis zur Straße gefolgt ist und sie zum Bleiben bewegen will, entwickelt sich ein absurder Schlussdialog: Alex: »Bleib doch.« – Nancy: »Ich kann nicht.« – »Warum nicht?« – »Sie werden dann niemals den Film zu Ende bringen.« – »Was für einen Film?« – »Den Film,

wir sind doch in einem Film, oder?« – »Was?« – »Ja, das stimmt.« – »Was für ein Film?« – »Was?« – »Ich sagte, was für ein Film?« – »Was?, das ist der Name des Films... Ich werde dir eine Postkarte schicken.«

Bei Zuschauern wie Kritikern löste der Schluss von *CHE?* Ratlosigkeit aus und sah für viele sehr nach einer Verlegenheitslösung aus. Er ergibt jedoch auf vertrackte Weise Sinn, wenn man ihn in Zusammenhang mit dem Spiel von Realität und Abbildung sieht. Während bislang die Erzählebene des Films als Realitätsebene angesehen wurde – eine stillschweigend vereinbarte Konvention zwischen Machern und Zuschauern, die allen Filmen zugrunde liegt –, so entlarvt Polanski am Schluss von *CHE?* die »Realitäts«-Ebene als bloße Abbildung einer (zumindest vorstellbaren) äußeren Wirklichkeit: Er macht transparent, dass es sich bei *CHE?* um einen Film handelt. Eigentlich ist dies eine Banalität, eine Selbstverständlichkeit. Aber dass sie im Film selbst ausgesprochen wird, verstört die Betrachter.

Polanski leistet sich am Ende seines Films auch einen Insidejoke, wenn er Nancy versprechen lässt, Alex eine Postkarte zu schicken. So wendet auch der Regisseur sich an seine Kritiker und droht ihnen, eine Postkarte mit der Erklärung des Films oder zumindest des Schlusses zuzusenden. Dies ist ein Verweis auf einen Lieblingssatz Polanskis, mit dem er, zu dieser Zeit zumindest, stets Fragen nach dem »Sinn« seiner Filme abzuweisen pflegte: »Wenn ich eine Botschaft hätte, würde ich sie mit der Post schicken.«

Die »Botschaft« des Films versteckt sich hinter einer augenzwinkernden Satire auf eine dekadente Bourgeoisie, die bei ihrem *Dolce far niente* immer denselben öden Tagesablauf vollzieht. Am Schluss scheint Nancy die Tristesse dieses Lebens erkannt zu haben. Nackt, in einem Lastwagen voller Schweine, kommt ihr die Erkenntnis: Lieber unter richtigen Schweinen als unter Menschen, die sich schweinisch verhalten.



DAS MESSER IM WASSER: Szene mit Jolanta Umecka und Leon Niemczyk, 1962.



EKEL: Catherine Deneuve und Yvonne Furneaux als Schwestern, 1964.



WENN KATELBACH KOMMT...: Szene mit den vier Hauptdarstellern,
u.a. Donald Pleasance, Françoise Dorléac, 1966.

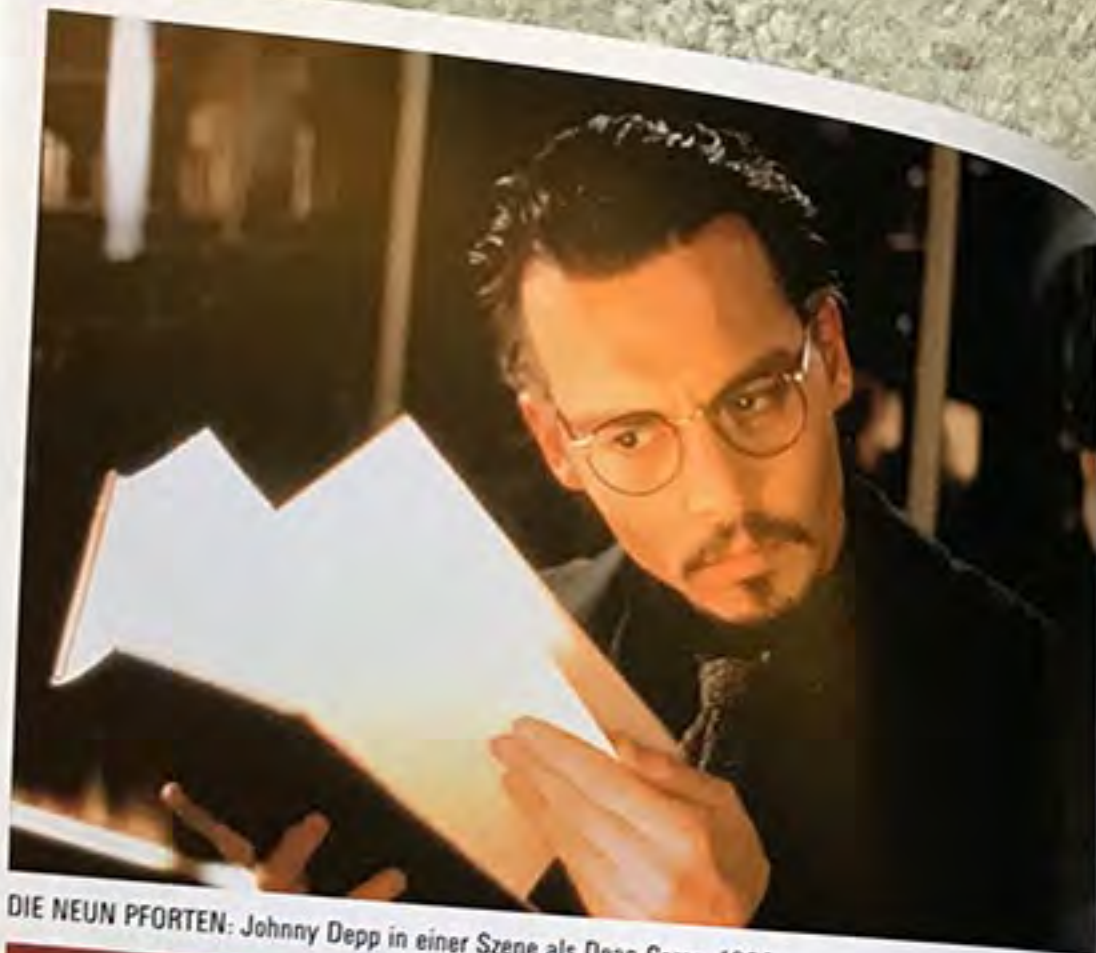


MACBETH: Francesca Annis als Lady Macbeth, 1971.



TESS: Zwei Szenen mit Peter Firth als Angel Clare und Nastassja Kinski als Tess, 1979.





DIE NEUN PFORTEN: Johnny Depp in einer Szene als Dean Corso, 1999.



Emmanuelle Seigner in der Rolle der geheimnisvollen Frau.



DER PIANIST: Roman Polanski mit Adrien Brody bei einer Regieanweisung, 2002.



Adrien Brody im Kreis seiner Filmfamilie.



DER GOTT DES GEMETZELS: Mit den vier Hauptdarstellern Jodie Foster, John C. Reilly, Christoph Waltz und Kate Winslet, 2011.



VENUS IM PELZ: Besprechung bei den Dreharbeiten – Roman Polanski, Emmanuelle Seigner als Vanda und Mathieu Amalric als Thomas, 2013.

DIE STADT, DAS WASSER UND DER TOD

Die Männer-WG in Rom erwies sich als überraschend stabil. Nachdem Polanski die Dreharbeiten zu CHEZ ausnahmsweise pünktlich und im Rahmen des vorgesehenen Budgets abgeschlossen hatte, gaben sich die vier Junggesellen im Alter zwischen Mitte 30 und Mitte 40 eine Aufwertung ihres Wohnstils. Aus der Villa I Mandorli zogen sie in eine noch luxuriösere an der schon seit der Römerzeit existierenden Via Appia Antica. Das von einer englischen Countess von Warwick gemietete Anwesen bot ausreichend Platz, damit die häufigen Gäste, Hausherr Polanski und die drei Mitbewohnern sich nicht in die Quere kamen. Gérard Brach war der älteste und aufgrund seiner sich bereits andeutenden Agoraphobie auch der hässlichste. Um Polanski herum schwirrte meist ein gebürtiger Amerikaner mit Namen Hercules Bellville, der als sein wie auch immer definierter Assistent galt. Polanski hatte ihn in London bei den Dreharbeiten zu KAPUTSTON kennen- und schätzen gelernt und mit den unterschiedlichsten Funktionen vom Lauburschen bis, später noch zum Produzenten betraut. Und schließlich Andrew Braunsberg, den Polanski vor dem Anwaltsberuf bewahrt hatte und der Mitinhaber von Caliban Films war – als deren Zweit-Firmensitz die römische Villa betrachtet wurde. Für nahezu vier Jahre blieb Rom Polanskis Hauptwohnsitz. Auch wenn die kommenden Dreharbeiten in den USA eine längere Abwesenheit mit sich brachten, zählte Romans römische Phase zu den friedlichsten und dauerhaftesten Wohnverhältnissen seines bisherigen Lebens. Das allerdings war nicht gerade billig. Die Villa kostete 3000 Dollar pro Monat an Miete; hinzu kamen die Kosten für eine Handvoll italienische Bedienstete, die nötig waren, um die Männerwirtschaft am Laufen zu halten. Keiner der vier verdiente wirklich Geld. Von Brach und Polanski hieß es, sie »arbeiten an verschiedenen Stoffen«, was bedeutete, dass es nichts Konkretes gab. Der Fleißigste der Hedonistentruppe war noch Andrew Braunsberg. Carlo Ponti hatte sich, anders als andere Produzenten, Polanski und seinen Leuten trotz der nach CHEZ eintretenden Ernüchterung weiter-

hin gewogen gezeigt. Erkennbare Kinocinnahmen hatte der Film, dank des dort populären Marcello Mastroianni, lediglich in Italien zu verzeichnen gehabt. Braunsberg war es nun gelungen, eine Verbindung zwischen Ponti und Andy Warhol herzustellen, und dieser kam nun in größerer Begleitung nach Rom. Mit dabei Paul Morrissey – Warhols Assistent, Hausmeister der New Yorker »Factory« und zugleich sein Hausregisseur.

Ponti finanzierte und Braunsberg produzierte zwei kultige, manche fälschlicherweise als unfreiwillig komische Horrorfilme, die von Rom aus überwiegend in Serbien gedreht wurden und Joe Dallesandro und Udo Kier in den Hauptrollen zeigten: FLESH FOR FRANKENSTEIN (1973) und BLOOD FOR DRACULA (1974). Wie um ein Lebenszeichen zu geben – und um seinem Mitbewohner Braunsberg und sich selbst einen Gefallen zu erweisen –, ließ sich Polanski in dem zweiten der beiden Filme zumindest kurz blicken. In einer Bauernkomödie, die ein wenig an die Taverne von DANCE OF THE VAMPIRES erinnert, gab er mit Schnauzbart und Schiebermütze einen schlitzohrigen Tölpel, der den Diener Draculas foppt.

So sehr war Polanski in sein römisches Dörfchen versunken, dass es gleich zweier Weckrufe bedurfte, um ihn aus seiner Lethargie zu holen. Der erste kam von seinem Freund Jack Nicholson, mit dem er schon seit Langem drehen wollte. Nicholson schwärmte von einem Skript, angeblich das beste, das er je gelesen hatte. Das war nicht einmal übertrieben – auch wenn der Verfasser Robert Towne ein guter Freund Nicholson war und in ärmeren Tagen Ende der 1950er mit ihm zusammengewohnt hatte. Towne hatte zudem das Drehbuch zu THE LAST DETAIL (1973; Das letzte Kommando) geschrieben, in dem Nicholson in der Hauptrolle zu sehen war. Der Film, der abgedreht, aber noch nicht in den Kinos war, galt bereits bei Insidern als Sensation. Für Nicholson wurde es ein wichtiger Schritt auf dem Weg zum Topstar und er brachte ihm und Towne jeweils eine Oscarnominierung ein. Im Dezember 1969 hatte Polanski, nachdem die Mörder seiner Frau und seiner Freunde endlich gefasst worden waren, Los Angeles fluchtartig verlassen. Auch jetzt, beinahe dreieinhalb Jahre später, war der Widerwille, in die Stadt zurückzukehren, in der ihn alles an Sharon Tate

erinnerte, kaum geringer geworden. Erst als Robert Evans, der Produzent von ROSEMARY'S BABY, sich ebenfalls bei ihm meldete und ihm das Towne-Buch dringend ans Herz legte, war Polanski bereit, von Rom nach Los Angeles zu fliegen. Evans war Vizepräsident von Paramount, konnte aber dennoch parallel dazu einzelne Filme selbst produzieren und betreuen. Er hielt dabei auch stets Ausschau nach einer schönen Hauptrolle für seine Frau Ali MacGraw, die er 1970 mit LOVE STORY berühmt gemacht hatte. Da MacGraw jedoch kurze Zeit später Evans gegen Steve McQueen austauschen sollte, wurde dieser Punkt der Besetzungsliste wieder offen – vermutlich ein Segen für den Film. Auch Polanski war von Townes Drehbuch angezogen, wenn vielleicht nicht in dem Maße wie Evans und Nicholson. Townes Gespür für Dialoge und Szenenaufbau fand er einzigartig. Und doch gab es an der Geschichte über einen Privatdetektiv in den späten 1930ern, der sich in den Fall einer Klientin tief hineinziehen lässt, als ihm guttut, einiges zu mäkeln. Das Buch war eine Stunde zu lang, die Story hielt Polanski für überfrachtet, der Plot schien sich in den einzelnen Episoden zu verlieren. Eine erstaunliche Aussage für einen Regisseur und Koautor, der gerade was gemacht hatte: als einen narrativen Gemischtwarenladen.

In einem längeren Gespräch erklärte Polanski, undiplomatisch wie eh und je, dem verdutzten Drehbuchautor, was an Veränderung er sich alles wünsche. Gleich danach entschwand er zurück nach Rom. Los Angeles war nicht seine Heimat und würde es auch nie wieder sein. Als Polanski einen Monat später dort erneut auftauchte, war die nächste Drehbuchfassung eher noch komplexer geworden, auf jeden Fall aber länger.

In seiner gesamten Karriere schien es Polanski stets undenkbar, ein Drehbuch zu verfilmen, das nicht von ihm mitgeschrieben oder zumindest mitbearbeitet war. Auch wenn er selber ein Originaldrehbuch zu einem Langfilm alleine nie zustande brachte – die beiden einzigen Skripte ohne Koautor waren Roman-Adaptionen –, so verstand er sich stets als Filmemacher, der die Kontrolle über jedes Detail für sich reklamierte. Und das Drehbuch war nicht bloß ein Detail, das war das Fundament. Zum ersten Mal sollte er nun nach einem fremden Skript drehen.

Sollte er, tat er aber nicht – nicht ganz.
Wieder mietete sich Polanski eine abgelegene Villa in den Santa Monica Mountains, nur wenige Kilometer östlich vom Haus am Cielo Drive, aber mit einer völlig anderen Zufahrt. Acht Wochen arbeitete er hier mit Robert Towne an einer neuen Fassung des Skripts. Zwischendurch, während Towne die jeweils besprochenen Szenen zu Papier brachte, fuhr Polanski nach Santa Monica und nahm Flugunterricht. Es waren vor allem drei Dinge, auf deren Änderung Polanski bestand: Die Handlung wurde vollkommen aus der subjektiven Perspektive des Detektivs erzählt, der Detektiv und seine Klientin gehen miteinander ins Bett – und dann noch der Schluss. Vor allem der Schluss.
Zwei Jahre lang hatte Towne, nach ausgiebigen Recherchen in die Vergangenheit und die Topografie seiner Heimatstadt Los Angeles, an seiner Idee herumgedokktert. Am Anfang bestand diese aus nicht viel mehr als einer vagen Vorstellung von einer Detektivgeschichte, dem Wunsch, als einer Jack Nicholson und dem Titel »Chinatown« – der als globale Metapher für Exotik und Geheimnis, für den zweifelhaften Charakter einer Femme fatale und dem wirtschaftlichen und politischen Wirrwarr der stürmischen Gründerjahre der Stadt dienen sollte.
Anders als Polanski es von dem sanften Gérard Brach gewohnt war, erwies sich Robert Towne als zäher Bursche, der sich dem kleinen Diktator nicht so einfach beugen mochte. Towne, gut ein Jahr jünger als der stramm auf die vierzig zugehende Polanski, wusste ziemlich genau, was er konnte, und dass er etwas nicht konnte, hatte er noch nicht entdeckt. Wie Nicholson war Towne bei dem Billigfilmer Roger Corman durch eine harte Schule gegangen. Lukrative Aufträge ließ er sausen, wenn sie ihm nicht passten, und zog später auch schon mal seinen Namen von einem misslungenen Film zurück und setzte dafür den seines Schäferhundes ein. Von seiner bedächtigen Sorgfalt und einem eher gemächlichen Arbeitstempo ließ sich der Pfeifenraucher auch von Polanski nicht abbringen.
Die Bettszene musste Polanski schließlich selber schreiben, und auch den Schluss des Films konnte er – gegen das von Towne favorisierte klassische Happy End – nur mit viel Chuzpe und ein paar Tricks durchboxen. Dennoch, zum ersten Mal wurde Polanski bei diesem Film ein

Screen Credit als Autor oder Koautor verwehrt. Es würde zwanzig Jahre dauern, bis er bei DEATH AND THE MAIDEN das nächste Mal auf seine auch offiziell gewürdigte Mitautorenschaft am Drehbuch verzichtete. Im Vergleich zu dem mühsamen Ringen mit Towne erwies sich die Besetzung der Figuren als unkompliziert. Nicholson stand ohnehin fest: den Oberbösewicht sollte der 67-jährige Regisseur John Huston verkörpern – ein wunderbarer irisch-schottisch-abstammender Charakterkopf, der in zahlreichen Rollen mühelos lauende Gefährlichkeit hinter seiner Maske aus Jovialität durchschimmern lassen konnte. Zugleich stellte Huston eine lebende Verbindung zu den Klassikern des amerikanischen Film noir der 1940er und 1950er Jahre her, von denen immerhin drei auf sein Konto gingen – darunter der (beinahe) erste. Schon Hustons Regiedebüt THE MALTESE FALCON (Die Spur des Falken) aus dem Jahre 1941, nach dem Roman von Hammett, brachte die einzigartige amerikanische Stilperiode ordentlich in Bewegung und zeigte Humphrey Bogart in einer seiner schönsten Rollen.
Auch wenn Townes Detektiv in CHINATOWN mehr von Chandlers Philip Marlowe hat, so nimmt die Grundkonstellation des Films Anleihen bei der von THE MALTESE FALCON: Nicholson in der Bogart-Rolle, der hünenhafte John Huston selbst erinnert ein wenig an die Verbrecherrolle des Fat Man Sydney Greenstreet, und dazu noch eine geheimnisvolle, undurchschaubare Lady, wie sie einst Mary Astor spielte.
Das war der ursprünglich für Ali MacGraw vorgesehene Part, der nun wieder offen war. Evans fragte Jane Fonda, die aber nicht wollte, und Polanski wünschte sich Faye Dunaway, die in Hollywood als »schwierig« galt, sogar als sehr schwierig. Jeder riet ihm davon ab. Polanski aber glaubte, sie in den Griff zu bekommen, zumal sie im Sommer zuvor in der Männerwirtschaft in Rom zu Gast gewesen war – nicht als seiner, sondern der von Braunsberg – der sich in Erinnerung gebracht hatte. Dort aber nicht durch übermäßige Extravaganz.
Selbst nach Polanskis Vereinfachungen ist der 130-Minuten-Plot von CHINATOWN (1974), genrekonform, noch höllisch kompliziert. Er bezieht sich auf einen 1905 in Los Angeles tatsächlich geschehenen Fall von Bodenspekulation und Umweltskandal, den Towne allerdings in die Dreißigerjahre transponierte: in die Zeit, da Los Angeles am hef-

tigsten boomte. Im Jahre 1937 also wird der Privatdetektiv J. J. Gittes, genannt »Jake«, von einer Mrs. Mulwray beauftragt, ihren Ehemann Hollis Mulwray, den Leiter des Wasser- und Elektrizitätsamtes, zu beobachten. Sie »fühle«, dass er sie mit einer anderen Frau betrügt. Gittes kann ein paar Fotos schießen, die Mulwray mit einer anderen Frau bei einer Kahnpartie zeigen. Er stellt die Schnappschüsse seiner Auftraggeberin zu und muss am folgenden Tag entdecken, dass die Zeitungsgeschichte verarbeitet haben.

Kurz darauf erscheint in seinem Büro noch eine Mrs. Mulwray (Faye Dunaway) – diesmal jedoch die wirkliche – und droht mit einer Verleumdungsklage. Gittes will den Schwindel mit der fingierten Auftraggeberin aufdecken und bemüht sich um ein Treffen mit Mulwray. Bevor es dazu kommt, wird diese schon einem der Wasserkanäle, nicht weit von ihrer Mündung in den Pazifik, ertrunken aufgefunden. Ein Unfall – behaupten zumindest die ermittelnden Polizisten Escobar und Loach, die Gittes von früher kennt.

Gittes jedoch findet heraus, dass irgendein geheimnisvoller Drahtzieher im Northwest Valley den Bau eines Staudamms plant. Dieser Unbekannte versucht, die öffentliche Meinung von der Notwendigkeit des Projekts zu überzeugen, indem er insgeheim die Wasservorräte der Stadt künstlich verknappt. Gittes vermutet, dass Mulwray ermordet wurde, weil er von den nächtlichen Wasserablassungen erfahren hatte und sich gegen den Bau des Staudammes stellte. Evelyn Mulwray setzt Gittes eine Belohnung für die Ergreifung der Mörder ihres Mannes aus und versucht obendrein, bei den Untersuchungen zu helfen. Die beiden kommen sich rasch näher, und Gittes verbringt mit ihr eine Liebesnacht. Er erzählt von seiner Vergangenheit in der Chinatown von Los Angeles, wo er einmal Polizist war und wo er unbeabsichtigt den Tod einer Frau verursachte.

Inzwischen haben die beiden mit dem Fall betrauten Polizisten herausgefunden, dass Mulwray Salzwasser in den Lungen hatte, und verdächtigen seine Frau dringend der Tat. Der Detektiv fährt zu dem Haus der Mulwrays. Dort trifft er jedoch nur den chinesischen Gärtner an und erfährt beiläufig, dass der Zierteich im Garten mit Salzwasser gefüllt ist.

Auch Gittes glaubt nun, Mrs. Mulwray habe ihren Mann aus Eifersucht in dem Teich ertränkt und halte seitdem seine Freundin, vermutlich auch Zeugin der Tat, in dem Haus gefangen.

Enttäuscht verrät er der Polizei die Adresse von Evelyn Mulwrays Versteck. Dann fährt er selbst dorthin, und Mrs. Mulwray erzählt nun endlich die Wahrheit: Das Mädchen Katherine ist ihre Schwester und ihre Tochter. Mit fünfzehn wurde Evelyn von ihrem Vater vergewaltigt; als sie merkte, dass sie schwanger war, flüchtete sie nach Ensenada in Mexiko. Dabei half ihr Mulwray, den sie später heiratete. Gemeinsam zogen sie Katherine auf und hielten sie vor Noah Cross verborgen. Gittes weiß nun, dass Noah Cross der Mörder Mulwrays ist, und hilft Evelyn und Katherine in die Chinatown zu entkommen und im Haus ihres chinesischen Händlers unterzuschlüpfen. In der Chinatown treffen wenige später alle zusammen: Evelyn Mulwray und ihre Tochter, die nach Ensenada fliehen wollen, die beiden Polizisten, Gittes mit seinen beiden Gehilfen – und auch Cross. Siegesicher legt Cross einen Arm um Katherine und will sie mitnehmen. Evelyn Mulwray schießt ihm eine Kugel in die Schulter und startet ihren Wagen, um mit Katherine zu fliehen. Verzweifelt versucht Gittes den Cops zu erklären, dass Cross hinter allem steckt und er der Mörder ist. Sie beachten ihn nicht. Der Film steuert auf sein Ende zu ...

Beginnen lässt Polanski CHINATOWN ganz im Stil der Filme der Vierzigerjahre: Zu romantischer Trompetenmusik von Jerry Goldsmith gleiten schwarz-weiße Titel schräg übers Bild. Auch die erste Einstellung des Films ist in Schwarz-Weiß. Im raschen Wechsel sieht man bildfüllende Fotos von einem Paar in eindeutiger Situation, dazu hört man ein Stöhnen. Erst danach öffnet sich die Leinwand zur vollen Breite des Panavisionformats, und die nun in warmes Braun und Beige getönte Szenerie stellt sich als das Büro eines Privatdetektivs heraus. Das Stöhnen stammt von einem betrogenen Ehemann – vor Entsetzen angesichts der von dem Schnüffler geschossenen Fotos seiner Ehefrau in flagranti.

Neben der amüsanten Irritation, die von den ersten beiden Einstellungen ausgeht, liefert der Filmanfang zwei wichtige Hinweise. Zum einen erklärt er die Perspektive, aus der die Macher den Film gedreht haben: CHINATOWN ist ein Film über die Dreißigerjahre, aber aus der Sicht von

heute. Er ist zwar in das Dekor dieser Jahre eingebettet, er imitiert aber nicht sklavisch die Technik der früheren Filme. Er verwendet weder Schwarz-Weiß noch Normalformat und, wie sich noch zeigen wird, auch nicht deren Dramaturgie. Vor allem aber vertauscht er die sterile Künstlichkeit des Studios, die den Exterieurs dieser Filme stets anhaftete, mit wirklich on Location gedrehten Außenaufnahmen. Zum anderen schildert die Anfangsszene drastisch die voyeuristischen Tiefen des Gewerbes, dem der Detektiv nachgeht. Auch sein prachtvolles Büro oder seine elegante Erscheinung können darüber nicht hinwegtäuschen. Sein Job sind weniger »Eheangelegenheiten«, wie Gittes es euphemistisch ausdrückt. Vielmehr besteht er darin, in der schmutzigen Wäsche anderer Leute zu wühlen. Gnadenlos entlarvt CHINATOWN den Mythos des Privatermittlers, und er zeigt auch die Grenzen auf des – nicht zuletzt in zahllosen Detektivfilmen – immer wieder beschworenen Einzelgängertums. Dieser Vorstellung von amerikanischem Pionier- und Unternehmertum zufolge hat sich ein Mann alleine gegen das »Übel« zu stellen und vernichtet es am Ende auch. Gittes dagegen muss am Schluss erkennen, dass er vor einem Scherbenhaufen steht. Damit unterscheidet er sich von seinen Vorläufern Sam Spade oder Philip Marlowe. Nicht wie diese ist er der Schamflücker im zerkrüppelten Trench, sondern ein eleganter Aufsteiger in der Zeit des rooseveltschen »New Deal«. Er schleppt keine Kanone mit sich herum, wohl weiß das seinen Maßanzug zu sehr ausbeulen würde. Dafür sind auch seine Blessuren, die ihm ein koboldhafter Killer zufügt (den Polanski mit biblischem Vergnügen selbst darstellt), mehr anis Außere bezogen als die eines Marlowe oder Spade. Deren Leiden waren eher seelischer Natur. Die Nasenwunde, die Gittes zwei Drittel des Films mit in klinischer Exaktheit immer kleiner werdenden Verbänden und Pflastern trägt, gemahnt konstant an seine Unzulänglichkeit. Der Auftritt Polanskis als Killer im weißen Anzug und mit weißem Hut ist die spektakulärste Selbstinszenierung des Regisseurs in seiner gesamten Karriere. Sie führt seine ersten Filmrollen als Jungschauspieler in Polen, in denen er häufig aufsässige Jugendliche spielte, Außenseiter und Rabauken, ins Extrem. »Mann mit Messer« heißt die Figur in den

Credits von CHINATOWN, und man muss in Gedanken nur den Filmtitel seines Erstlingswerks komplettieren: Man with (film about) *Knife in the Water*. Der Mann, der »das Messer im Wasser« gedreht hat. Nicholson mit dieser Nasenwunde herumlaufen zu lassen, ist eine großartige Idee Polanskis, die er nur mit Mühe gegen den Widerstand fast aller Beteiligten durchsetzen konnte. Es gibt in der Filmgeschichte kein vergleichbares Beispiel, dass ein Superstar die meiste Zeit eines Films mit einem geradezu lächerlichen Pflaster im Gesicht agiert, und Nicholson ist vielleicht einer der ganz wenigen Schauspieler, die dies mit Nonchalance und Würde tragen können. Polanski verglich dieses dramaturgische Element später mit den oft gemalten Entfällen Billy Wilders, in dessen Tradition er sich sieht: als Teil des belebenden Zustroms europäischer, insbesondere jüdischer Exilanten in ein Hollywood, das ohne diese längst in seinen Schemata und Erfolgsformeln erstarrt wäre. Der Kristallisationspunkt allen Übels ist Noah Cross, ein Erzschorke von tragischer Größe, der seinen wahren Charakter hinter dem Charme und der jovialen Bonhomie amerikanischer Geschäftsleute oder Politiker verbirgt. Er gilt als »honoriger Bürger« – was nichts anderes bedeutet, als dass er Einfluss und Vermögen besitzt –, und er ist Drahtzieher der Morde und der Bodenspekulation. Sein ungeheurer Reichtum basiert auf der Zusammenarbeit mit Hollis Mulwray, mit dem er einst die Wasserversorgung der Stadt Los Angeles gründete. Cross fühlt, dass er sich dem Tode rapide nähert, und möchte ein Stück Unsterblichkeit gewinnen, indem er noch einmal die Geschicke seiner Stadt bestimmt: »Wenn das Wasser nicht nach Los Angeles kommt«, lautet seine Devise, »muss Los Angeles zum Wasser kommen.« So wie Cross vor Jahren die Wasserversorgung in seiner Hand behalten wollte, so »behielt« er auch seine Tochter Evelyn für sich und will er nun seine zweite haben, und dafür versucht er obendrein Gittes einzuspannen. Evelyn Mulwray erscheint Gittes von Anfang an als undurchsichtig und geheimnisvoll. Er hält sie für eine notorische Lügnerin, für eine Kidnapperin, gelegentlich sogar für die eifersüchtige Mörderin ihres Mannes. Sie ist übernervös, manchmal geradezu neurotisch – nur wenn sie mit ihm im Bett liegt, ist sie gelöst und offen, scheint sie zu sich selbst zu finden. Auch Gittes legt hier sein professionelles Misstrauen ab und

erzählt mit einem Anflug von Romantik von seiner eigenen Vergangenheit. Er denkt an die tragischen Ereignisse in der Chinatown zurück und zugleich auch prophetisch voraus. In dieser Szene im Bett – die Drehbuchautor Towne nicht haben wollte – entdeckt Gittes in der Iris des linken Auges von Evelyn Mulwray einen kleinen schwarzen Fleck, den sie als »Geburtsfleck« bezeichnen. Diese kleine Unregelmäßigkeit entspricht der Besonderheit ihres Charakters, eine nicht fassbare, irritierende Abweichung, die Gittes stark anzieht. In der Schlusszene in der Chinatown, kurz bevor sie mit Katherine wegfährt, streicht Evelyn Mulwray sich einmal kurz über ihr linkes Auge, als ob sie sich den Blick freimachen wollte. Und die Kugel, wie der Polizist Loach hinter ihr her feuert, dringt durch ihren Hinterkopf ein, zerstört dieses Auge und tötet sie. Wie befürchtet, war es tatsächlich Faye Dunaway, die Polanski am Set die größten Schwierigkeiten bereitete. Es gibt wenige Dinge, die Polanski so hasst, wie Darsteller, die von ihm eine Erklärung über die Motivationen ihrer Figur verlangen – übertroffen nur von dem Hass auf Journalisten, die Polanski nach seinen Motiven fragen. Dunaway zeigte sich von den ruden Antworten Polanskis verletzt, entwickelte Starallüren, wohl aus einem Gefühl der Verunsicherung heraus. Der große Eklat kam, als bei einem Schuss über ihre Schulter auf Jack Nicholson ein einzelnes Haar im Scheinwerferlicht aufleuchtete und die Bildkomposition störte. Eine Maskenbildnerin mühte sich damit ab, das widerborstige Haar irgendwie mit Haargel zu bändigen, was aber nicht klappte. Polanski ging dann hin und riss das Haar eigenhändig aus. Der lang aufgestaute Frust von Wochen brach sich Bahn. Als habe Polanski sich einer schlimmen Körperverletzung schuldig gemacht, tobte Dunaway herum und drohte den ganzen Film zu schmeißen. Polanski nannte sie eine neurotische Zicke. Dabei hatte Polanski sich für Faye Dunaway entschieden, weil deren Aussehen schon in den 1970er Jahren etwas Altmodisches, Vergangenes anhaftete. Dunaways breitflächiges Gesicht mit den hohen Wangenknochen entsprach nicht so sehr den aktuellen Vorstellungen von Schönheit – denen wäre etwa Sharon Tate weit näher gekommen – als vielmehr einem Ideal aus den Dreißigern, dem von Hollywoodstars wie

Marlene Dietrich und Greta Garbo. Schon Dunaways etwas verzögert eintretender Riesenerfolg *BONNIE & CLYDE* (1967; Bonnie und Clyde) hatte viel der ikonischen Qualität ihres Gesichts zu verdanken, die in dem Film durch die geschwungenen Hüte oder Ballonmützen noch betont wurde.

In *CHINATOWN* waren es, wieder neben Hut und Schleier, insbesondere die schmal gezupften, in einem kühnen Bogen geschwungenen Augenbrauen und ihre ebenso verwegen übermalten Lippen, die ihr einen einzigartigen Look verliehen. In diesen hatte Polanski auch seine kindlichen Erinnerungen an seine Mutter, von der keine Bilder erhalten geblieben sind, mit einfließen lassen. Vor allem in den Pariser Jahren habe seine Mutter viel Wert auf eine elegante, moderne Erscheinung gelegt. In Faye Dunaways Gesicht verbinden sich der durch Make-up und Maske unterstrichene nostalgische Look und ihre naturgegebene außergewöhnliche Gesichtsform zu einem exotischen Touch.

In erster Linie ist »Chinatown« die Chiffre für diese geheimnisumwitterte Frau. Während Gittes, der alle Einzelheiten seines Falles ans Tageslicht zerren will, dem sonnenüberfluteten Los Angeles zugehört, entspricht Evelyn Mulwray, die über die vergangenen und die gegenwärtigen Ereignisse den Schleier des Geheimnisses zu bewahren versucht, der für Außenstehende undurchdringbaren Chinatown. Parallel zu der immer exotischer werdenden Realität baut Polanski die Chiffre »Chinatown« nach und nach auf. Gittes stößt auf chinesische Hausangestellte und Gärtner, er wird erneut mit Lieutenant Escobar konfrontiert, der ihn an die Tage in Chinatown erinnert. Am nachhaltigsten aber beeindruckt eine kurze Einstellung, in der, nachdem Gittes mit ihr geschlafen hat, das ungeschminkte Gesicht Faye Dunaways in vollem Licht zu sehen ist: Für einen magischen Moment lang wirkt sie mit hohen Wangenknochen und schrägen Augen nun tatsächlich wie eine wunderschöne Eurasierin.

Chinatown ist der Ort, an dem die herkömmlichen Regeln der Gesellschaft, die Gesetze, Law and Order, außer Kraft gesetzt sind. »Chinatown« ist auch Chiffre für die soziale Herkunft und unrühmliche Vergangenheit Gittes', die er nahezu vergessen und verdrängt hatte, die ihn aber in der realen Chinatown wieder einholt. Polanski ließ am Schluss

seines Films die reale und die allegorische Ebene zusammenfallen, indem er den Showdown wirklich nach Chinatown verlegte. Towne dagegen wollte den Begriff rein als Symbol benutzen, das heißt, »Chinatown« ausschließlich als Zustand und nicht gleichzeitig als Ort verstanden wissen.

Polanski erzählt den gesamten Film aus der Perspektive des Detektivs. Durch ihn erleben die Zuschauer die sich in immer neue Dimensionen erweiternde Story, nie wissen sie mehr und nie weniger als die Hauptfigur. Beinahe alle Einstellungen zeigen entweder Gittes oder das, was er gerade sieht. Die Kamera befindet sich fast immer in Augenhöhe und zeigt vorzugsweise halbnah bis große Einstellungen. Um so auffälliger ist die Gestaltung der Schlusszene, die radikal mit Polanskis bis dahin verwendetem visuellen Konzept bricht.

Der Schluss des Films ist die größte Veränderung, die Polanski an dem ursprünglichen Drehbuch durchsetzte. Towne wollte die Konfliktstränge lösen, indem am Ende Evelyn Mulwray ihren Vater Noah Cross erschießt und mit ihrer Tochter verschwinden kann, während Gittes die Polizisten an der Verfolgung der Flüchtenden hindert. Eine handwerklich solide Lösung, die den Konventionen des Detektivfilms weitgehend entspricht. Polanski jedoch wollte gerade mit diesem Film höher hinaus. Wenn Polanski den Ruf besitzt, ein Zauberer jeden Anfangs und der Meister aller Enden seiner Filme zu sein, dann liegt dies zu einem Großteil an CHINATOWN.

Noch in der Nacht von dem Dreh feilte er an dem spektakulärsten aller Polanski-Enden herum. Alles war natürlich vom Set-Designer Richard Sylbert vorbereitet. Aber wie es genau ablaufen sollte, das wusste der Regisseur allein. So wie er es schließlich drehte, feuert Loach der mit ihrer Tochter im Wagen fliehenden Evelyn Mulwray hinterher. So ist die Bullenlogik: Wer abhaut, hat unrecht und muss gestoppt werden, um jeden Preis. Der Wagen bleibt stehen, es wird still, und man hört als Einziges den Dauerton der Autohupe.

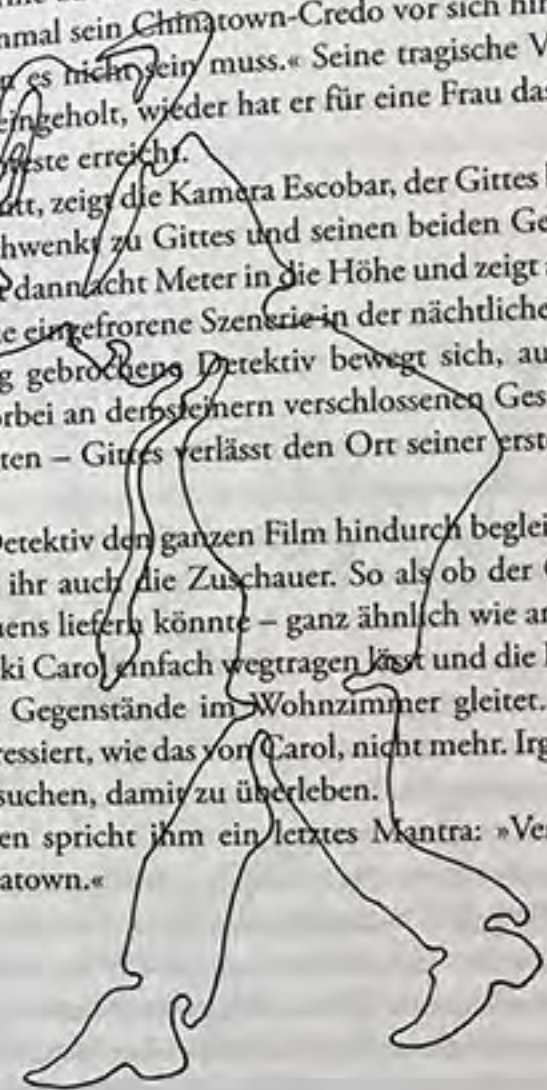
Die Kamera schwenkt über die wie gelähmt dastehenden Beteiligten. Sie zeigt die blutverschmierte leere linke Augenhöhle Evelyn Mulwrays, aus der die Kugel, die ihren Hinterkopf getroffen hat, wieder ausgetreten ist. Evelyns Kopf ist auf das Lenkrad gesunken und drückt auf den

Betätigungsring der Hupe. Die Kamera erfasst die schreiende Katherine, schwenkt zu Lieutenant Escobar, zu dem fassungslosen Gittes, zu Noah Cross, der Katherine zu beruhigen versucht, wieder zu Escobar und Gittes, der noch einmal sein Chinatown-Credo vor sich hin murmelt: »Nichts tun, wenn es nicht sein muss.« Seine tragische Vergangenheit hat ihn wieder eingeholt, wieder hat er für eine Frau das Beste gewollt und das Schlechteste erreicht.

Dann, nach einem Schnitt, zeigt die Kamera Escobar, der Gittes bedeutet zu verschwinden, schwenkt zu Gittes und seinen beiden Gehilfen, die ihn wegzerren, steigt dann nach Meter in die Höhe und zeigt aus der Vogelperspektive die wie eingefrorene Szenerie in der nächtlichen Chinatown. Nur der völlig gebrochene Detektiv bewegt sich, auf seine Assistenten gestützt, vorbei an dem steinern verschlossenen Gesichtern der zuschauenden Asiaten – Gittes verlässt den Ort seiner ersten und erneuten Niederlage.

Die Kamera, die den Detektiv den ganzen Film hindurch begleitet hat, bleibt zurück und mit ihr auch die Zuschauer. So als ob der Ort die Erklärung des Geschehens liefern könnte – ganz ähnlich wie am Ende von EKEL, wenn Polanski Carol einfach wegtragen lässt und die Kamera noch einmal über die Gegenstände im Wohnzimmer gleitet. Gittes' weiteres Schicksal interessiert, wie das von Carol, nicht mehr. Irgendwie muss der Detektiv versuchen, damit zu überleben.

Einer seiner Assistenten spricht ihm ein letztes Mantra: »Vergiss es, Jake, wir sind in Chinatown.«



DIE VERWANDLUNG

CHINATOWN so schnell wie möglich zu vergessen, zumindest aber hinter sich zu lassen, schien auch Polanskis Devise zu sein. Die Dreharbeiten mit den zahlreichen Außenaufnahmen in Los Angeles und Umgebung gingen drei Tage früher als geplant im November 1973 zu Ende. Schon das war eine kleine Sensation. Die Fertigstellung des Films zog Polanski mit für ihn ungewohntem Tempo durch. Den Jahreswechsel wollte er unbedingt in Gstaad mit Skilaufen verbringen. Der Schnittmeister Sam O'Steen, der schon bei ROSEMARY'S BABY Geburtshelfer spielen musste, hatte diesmal keine Probleme mit einem Berg zu viel gedrehten Materials.

Das größte Problem bereitete die gerade bei diesem Film ungeheuer wichtige Filmmusik. Wieder wurde Polanski sich des schmerzlichen Verlusts Krzysztof Komedas bewusst. Das erste in Auftrag gegebene Score erwies sich als unbrauchbar, und in höchster Not wurde Jerry Goldsmith herbeigeholt. Der war einerseits Routinier genug, in nur zehn Tagen eine neue Musik schreiben und einzuspielen zu können. Andererseits ging er dabei aber so frisch und innovativ ans Werk, dass das Score von CHINATOWN als Klassiker in die Geschichte der Filmmusik einging. Goldsmith bekam später ebenfalls eine Oscarnominierung, gewann die Trophäe jedoch nicht.

Auch nach seinem Skiurlaub in der Schweiz machte Polanski keine Anstalten, nach Los Angeles zurückzukehren und ein Anschlussprojekt zu akquirieren. Lieber stürzte er sich mit Verve auf eine ganz neue Aufgabe in Italien, sein Debüt als Opernregisseur in Spoleto. Polanski war zu dem traditionsreichen Festival dei due Mondi (Festival der zwei Welten) in der kleinen, mittelalterlich geprägten Stadt in Umbrien eingeladen worden, um dort im Rahmen der europäisch-amerikanischen Begegnung von Theater-, Opern- und Konzertveranstaltungen eine Oper zu inszenieren.

Zunächst hatte Polanski an Mozart oder Verdi gedacht, aber Festival-Präsident Gian Carlo Menotti und der künstlerische Leiter Romolo Valli (der klavierspielende Hausverwalter aus CHE?) überredeten ihn stattdes-

sen zu Alban Bergs *Lulu*. Wohl weil, wie Polanski ironisch bemerkte, die beiden glaubten, ihm würde ein solches Jack-the-Ripper-Sujet mit Sex, Gewalt und Blutaten mehr liegen. Nach fünf Wochen Probezeit fand die Premiere der Oper in Italien am 19. Juni 1974 statt, die von CHINATOWN in Los Angeles einen Tag später. Den stürmischen Beifall in Spoleto nahm Polanski persönlich in Empfang, aus den USA ließ er sich vom Triumph seines zweiten Hollywoodfilms berichten.

Der Erfolg von CHINATOWN war gigantisch. Er bekam hervorragende Kritiken, wurde mit Preisen überhäuft und machte Jack Nicholson endgültig zum Star. Dessen Lage stieg damit in derart astronomische Höhen, dass Polanski seinen Freund Jack nach CHINATOWN vergessen konnte. Was immer er auch versuchen würde, Polanski konnte ihn sich nie wieder leisten. Robert Towne erhielt, nicht zuletzt wegen des grandiosen Polanski-Endes, den Oscar für das Drehbuch (den einzigen seiner Karriere), der Film weitere zehn Nominierungen, auch in den Hauptkategorien. Aber gegen den Abräumer in der Oscarnacht, Francis Ford Coppolas *THE GODFATHER II* (1974; Der Pate II), gab es keine Chance.

Polanski musste sich gewundert haben, dass unter den Nominierten für den Regieoscar auch sein männlicher Hauptdarsteller aus ROSEMARY'S BABY, John Cassavetes, auftauchte – von dessen Independentfilmen er ebenso wenig hielt wie von den Anfänge(r)n der Nouvelle Vague. Bei den Golden Globes zuvor hatte die Bilanz noch besser ausgesehen und danach bei den britischen BAFTA-Awards ebenso: Neben zahlreichen Nominierungen purzelten hier auch die Preise für Drehbuch, bester Darsteller Nicholson und bester Regisseur Roman Polanski. Geld spülte der neo-noir Detektivfilm ebenfalls reichlich herein, wenn auch nicht ganz so sturflutartig wie sechs Jahre zuvor ROSEMARY'S BABY. Dessen Einnahmen lagen etwas höher, und er hatte zudem nur etwas mehr als ein Drittel gekostet.

Nach seinem Doppelerfolg in der Welt des Musiktheaters wie in der Filmwelt erhielt Polanski eine ganze Reihe von Angeboten. Zur nächsten Operninszenierung kam es schon zwei Jahre später in München, zu einem weiteren Hollywoodfilm nie wieder. Zunächst einmal kehrte Polanski im Sommer 1974 in seine Edel-Wohngemeinschaft in die

römische Via Appia Antica zurück. Mit Gérard Brach begann er an einem Drehbuch, zu dessen Verfilmung es erst viel später kam – es waren noch zwölf Jahre bis zur Premiere –, und zu der es vielleicht besser nie gekommen wäre: *PIRATES*.

Schaut man vom Sommer 1974 statt ein Dutzend Jahre in die Zukunft eine gleich lange Zeitspanne zurück, dann hatte Polanski inklusive seines polnischen Debütspielfilms von 1962 acht Langfilme gedreht. Dabei war ihm das Kunststück passiert – es war weniger Kalkül als Zufall und Instinkt –, dass keiner der Filme wie eine Fortsetzung oder Wiederholung eines anderen wirkte. Und dennoch war jeder einzelne ein echter Polanski, in dem die Themen, Motive und Obsessionen des Regisseurs vorhanden waren. Müheles konnte man sie wiedererkennen – und hatte sie dennoch zuvor noch nie so gesehen.

Die perfekte Balance zwischen diesen beiden Polen, die ein amerikanischer Forscher für populäre Kultur, John C. Caldwell, einmal mit *innovation* und *convention* bezeichnet hatte, machte den Reiz der Filme Polanskis aus. Die Mischung aus »Überraschung und Vertrautheit« (so die von vielen Übersetzungsmöglichkeiten tragfähigste) fand sich von Film zu Film in einem neuem Schauplatz, einer neuer Handlung und einer neuen Figurenkonstellation – und dem ganz individuellen, seiner biografischen Erfahrung entnommenen Umgang damit.

»Ich suche für meine Projekte nach Lust und Laune aus«, war die trotzig Standardantwort Polanskis auf die ihn irritierende Frage, wie er von einem Stoff auf den nächsten komme. Natürlich, der Magier mochte sich nicht in die Karten schauen lassen, aber er wusste es wahrscheinlich selber nicht und wollte es auch nicht wissen. Das war die instinktive Vorgehensweise des geborenen – und als 13-jähriger Pfadfinder am Lagerfeuer erweckten – Unterhalters: der immer nur von sich, von seinem Leben und seinen Erfahrungen berichten wollte, aber eben nicht direkt, sondern in dutzender, verschleierte Gestalt.

Das Piraten-Projekt brach damit. Polanski versuchte, sich vielleicht auch dessen nicht voll bewusst, einen Erfolg zu wiederholen, ein Erfolgskonzept zu kreieren. *DANCE OF THE VAMPIRES* war die originelle Idee, einem fast toten Genre durch Parodie und zugleich perfekter Erfüllung neues Leben einzuhauchen. 1967, noch unmittelbar nach

dem Erfolg des *Vampir*-Films, hatten er und Brach dies mit einer Westernparodie wiederholen wollen. Und waren gescheitert, das Projekt kam nicht zustande. Nun folgte der nächste Versuch mit dem Seeräuberfilm, und auch der brachte kein Glück. Dabei hätte es 1974 noch eher klappen können als zwölf Jahre darauf.

Das Drehbuch war schnell geschrieben, und ein italienischer Produzent interessierte sich überraschend dafür. Der allerdings war eher ein Zauderer, der sich, nach einer Reihe italienischer Klassiker wie *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (1960; Rocco und seine Brüder) bis *IL GATTOPARDO* (1963; Der Leopard), schon seit zehn Jahren nicht mehr zu einem Film durchgerungen hatte. Dennoch, Goffredo Lombardo machte etwas Geld locker, und Jean-Pierre Rassy stieg ebenfalls mit ein. In der römischen Cinecittà liefen die Vorbereitungen. Die Besetzung war ausgemacht: Jack Nicholson würde den Oberpiraten spielen, Polanski analog zu *DANCE OF THE VAMPIRES* dessen schwächlichen Assistenten geben. Und als Dritte im Bunde waren sie schnell auf die gerade neunzehn gewordene Isabelle Adjani gekommen, die in Theaterrollen und kleineren Filmen zu sehen war und in Paris als Geheimtipp galt.

Inzwischen gestaltete sich die Wohnsituation in der romanschen Villa in Italien längst nicht mehr so entspannt wie noch vor Polanskis Abreise zu *CHINATOWN*. Man verlor sich in Kleinigkeiten. Nicht die einzige WG in den 1970er Jahren, die an Sex und Drogen scheiterte. Ob nun auf dem Luxusanwesen eines international gefeierten Regisseurs oder in der Bude von ein paar Studenten: Irgendwann schleppt einer die falsche Frau an, die die anderen nicht ausstehen können, oder er nimmt die falschen Drogen. Und am Ende streitet man sich darum, wie man pünktlich die Miete zusammenbekommt. So ähnlich auch hier.

Gérard Brach zog sich in die vertraute Klausur einer Wohnung in Paris zurück, während Polanski mit Assistent Hercules sowie Andrew Braunsberg gen Westen aufbrach. Bei der Gelegenheit wurde auch mit der verwaisten Firmenzentrale von Caliban Films in London aufgeräumt. Der gebrauchte Rolls-Royce wurde verkauft, der Chauffeur gefeuert, die Firma gelöscht.

Inzwischen war Paramount, die beide US-Filme Polanskis produziert hatte, in das Piratenstück eingestiegen und hatte vorgeschlagen, alles in

den USA zu drehen. Zwischen den ursprünglichen italienischen und den hinzugekommenen amerikanischen Produzenten tauchten sprachliche oder mentalitätsbedingte Missverständnisse auf, und auf einmal zogen sich alle zurück. Polanski wechselte zu United Artists.

Nicholson konnte nach dem sensationellen Erfolg von CHINATOWN verlangen, was er wollte, und er verlangte es auch. Er dachte nicht daran, sich Roman gegenüber dankbar zu zeigen und ihm einen Freundschaftsdienst zu erweisen. Von 750 000 Dollar pro Film hatte er seine Ansprüche bereits verdoppelt, und auf die Frage, was er denn noch wollen geantwortet: »Vor allem mehr.« Mehr war aber viel zu viel, und UA beschloss, das ganze Projekt zu versenken.

Polanski klopfte wieder bei Paramount um Arbeit an und erfuhr, dass die Filmrechte an einem Roman besaß, der vielleicht etwas für ihn sein könnte. Die Geschichte spielte in Paris, der Autor war dort fünf Jahre nach Polanski geboren und lebte dort – und er war auch Sohn eines polnisch-jüdischen Einwanderers, der sich in der Stadt vergeblich als Künstler zu etablieren versuchte. Für dieses Projekt hätte Polanski eigentlich nicht in die USA reisen müssen, zumal er Roman und Autor seit Jahren kannte.

Dieser hieß Roland Topor und war ein Multitalent. Wie Polanski hatte er eine Kunstschule besucht, um die Einberufung zum Militär zu umgehen, die renommierte École des Beaux-Arts in Paris. Danach arbeitete er als Illustrator und Karikaturist, gestaltete Bühnenbilder, schrieb Stücke und Chansons, trat gelegentlich als Darsteller auf und hatte ein paar Filme initiiert. Vor allem aber hatte er 1964 seine eigenen Erfahrungen als polnisches Migrantenkind mit Pariser Hauseigentümern und der surrealistisch-grotesken Grundsatzfrage »Wer wir sind und warum« zu dem Roman verwoben: *Le Locataire chimérique*, was so viel heißt wie »Der schimärenhafte Mieter«.

Im Januar und Februar 1975 ging Polanski mit CHINATOWN auf eine lange Promotiontour durch Südamerika, Australien, Japan und andere fernöstliche Länder und merkte erneut, wie mühsam es war, mit einem polnischen Pass zu reisen. Visa mussten beantragt werden, die Einreise- und Aufenthaltsformalien waren zeitraubend, und selbst als VIP musste er in der Schlange stehen. Im Frühjahr 1975 folgte er dem Beispiel von

Gérard Brach und zog mit den beiden anderen Begleitern aus den römischen Zeiten zurück an die Seine. Von deren rechtem Ufer keinen halben Kilometer entfernt, im gediegenen achten Arrondissement, mietete er sich ein.

Vermutlich war die Wohnung in der Avenue Montaigne, einer hübschen, baumbestandenen Straße unweit der Champs-Élysées, als Übergang gedacht. Aber Polanski blieb dann irgendwie darin wohnen, bis heute; später kam noch eine zweite Wohnung als Büro hinzu, in einem hässlichen achtgeschossigen Bau aus Beton, der seltsam deplatziert wirkt in der Reihe der ansonsten wunderbar erhaltenen Bürgerhäuser aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit den edlen Modegeschäften und Juweliershops. Von dort bis zu seinem Geburtshaus in der Rue Saint-Hubert waren es nur fünf Kilometer genau nach Osten. Doch dazwischen lagen Welten.

Als hätte man die Zeit um mehr als ein Jahrzehnt zurückgedreht, saßen nun Roman und Gérard wieder in Paris und schrieben gemeinsam an einem Drehbuch. In altbewährter Manier Brach saß und schrieb, Polanski sprang herum, feuerte Ideen ab und probierte Szenen aus. Natürlich war alles deutlich komfortabler als in den frühen 1960ern. Polanski fühlte sich in seiner Geburtsstadt nicht mehr wie ein Auswärtiger behandelt – das fand jetzt nur noch in dem neuen Drehbuch statt –, und empfand Paris als seine Heimat, deutlicher als je zuvor. Da war es nur konsequent, endlich auch den Schritt zu tun, über den er schon Jahre früher in England nachgedacht hatte. Er beantragte die französische Staatsangehörigkeit, ohne die polnische aufzugeben. Und er drehte dort seinen ersten französischen Spielfilm – in englischer Sprache.

Andrew Braunsberg war nun endlich einmal der offizielle Produzent, erwies sich jedoch als stark abgelenkt, während Jean-Pierre Rassam, den Polanski mit dabei haben wollte, sich als Totalausfall erwies. Die Gründe waren dieselben, weswegen auch die Wohngemeinschaft in Rom auseinandergedriftet war. Alain Sarde war eigentlich nur als Koproduzent beteiligt, musste aber die komplette Produktionsarbeit übernehmen. In den Studios Éclair in Épinay-sur-Seine, ein paar Kilometer nördlich von Paris, wurde von dem Buñuel-Bühnenbildner Pierre Guffroy, von

da an für fast zwanzig Jahre ein treuer Wegbegleiter Polanskis, ein Solist eines typischen Pariser Mietshauses nachgebaut, insbesondere der Hinterhof. Für den bis zur Schimäre (angefassten Mieter kann nur einer infrage Polanski selbst. In seinem neunten Spielfilm konnte er endlich die Hauptrolle spielen. Isabelle Adjani wurde von dem Draten-Projekt mit in das neue übernommen, wobei ihre Rolle, gemessen an ihrem kurz vor Drehbeginn frisch erworbenen Ruhm, nun viel zu unbedeutend war. Als Tochter Victor Hugos in *L'HISTOIRE D'ADELE H.* (1975; Die Geschichte der Adèle H.) hatte sie einen sensationellen Erfolg gehabt. Dort unter der Regie von François Truffaut spielte sie eine geheimnisumwitterte, wunderschöne Frau, bei Polanski wurde sie nun mit einer überdimensionalen Brille und roter Schniefnase fast entstellt – was die französische Kritik ihm nie verzieh. Kleinere Rollen besetzte Polanski mit bewährten französischen Darstellern, konnte dazu eine prächtige Riege amerikanischer Altstars nach Paris locken, die alle mit Oscarweihen versehen waren: Shelley Winters, Melvyn Douglas, Jo Van Fleet und die russischstämmige Lila Kedrova. Den schwedischen Top-Kameramann Sven Nykvist lieh er sich bei Ingmar Bergman aus, und nach einem Komponisten musste er nicht lange suchen: Philippe Sarda, der große Bruder seines Koproduzenten Alain Sarda, einer der bekanntesten Filmkomponisten Frankreichs.

LE LOCATAIRE (1976; Der Mieter) fängt an, wie *CHINATOWN* aufgehört hatte: mit einer gigantischen Kranfahrt der Kamera. In einer einzigen Einstellung, die der Exposition von Hitchcocks *DAS FENSTER ZUM HOF* ähnelt und über der auch die Titel liegen, schraubt sich die Kamera an den Wänden des Mietshauses entlang, wirft aus einem beängstigend steilen Winkel einen Blick auf den Innenhof und schwenkt zu einem Fenster, hinter dem das Gesicht Trelkovskys zu sehen ist, das sich (durch Überblendung) in das Gesicht einer Frau und wieder zurück in sein eigenes verwandelt. Immer noch ohne Schnitt gleitet die Kamera mit kontinuierlicher Bewegung über weitere Fenster, über einen Kamin, fährt an einer Seite des Hauses hinauf und an der gegenüberliegenden wieder hinunter, kommt dann zur Eingangstür, durch die Trelkovsky in dem Moment zum ersten Mal das Haus betritt. In dieser einen Szene

ist in Kurzform bereits enthalten, was die Handlung in den kommenden zwei Stunden genauer erzählen wird. Wie sich in einem endlosen Kreislauf der Mieter in eine Frau verwandelt – bis wieder ein neuer auftaucht.

Der »Held« ist ein schüchterner, freundlicher Büroangestellter knapp über dreißig (dieses Alter nimmt man dem damals 42-jährigen Polanski durchaus ab) mit Namen Trelkovsky – einen Vornamen scheint er nicht zu besitzen. Dieser einsame Junggeselle sucht eine einfache, kleine Wohnung. Er hat auch schon von einem möglicherweise frei werdenden Appartement gehört. Die Vermieterin, ein Fräulein Simone Choule, hat sich ein paar Tage zuvor aus ihrem Fenster im zweiten Stock gestürzt, lebt jedoch noch und liegt schwerverletzt im Krankenhaus. Die unfreundliche Concierge (Shelley Winters) zeigt Trelkovsky das »Appartement«, das nur auf zwei ineinandergehenden Zimmerchen mit einem einzigen Fenster beschränkt, keine eigene Toilette und nur eine winzige Kochecke besitzt. Das Fenster führt überdies auf einen engen Hinterhof hinaus und liegt genau der im entgegengesetzten Flügel befindlichen Gemeinschaftstoilette gegenüber – die also nur durch einen langen gewinkelten Gang zu erreichen ist. Sensationslüstern zeigt die Concierge Trelkovsky die Stelle, an der die Vermieterin das Glasdach im Hof durchschlagen hat. Dann versichert sie ihm, ebenso wie kurz darauf der Hausbesitzer, er, Trelkovsky, könne ganz beruhigt sein: Simone Choule werde den Sturz gewiss nicht überleben. Der abweisende und unfreundliche Hauswirt, ein Monsieur Zy (Melvyn Douglas), ist von Trelkovsky nur wenig begeistert, unter anderem, weil der Name nicht eben französisch klingt. Dafür schraubt er die Miete in Wucherhöhe.

So weit trägt der Stoff offenbar autobiografische Züge, sowohl von Roland Topor als auch von Polanski, der in seinen Anfangsjahren in Paris zu viele solcher Wohnungen von innen gesehen haben dürfte. Trelkovsky jedoch ist, im Gegensatz zu Polanski, mit einer besonderen, nahezu unterwürfigen Bescheidenheit ausgestattet. Er versucht, es allen recht zu machen, am wenigsten noch sich selbst. Sogar vor dem kleinen Köter der Concierge zuckt er zurück, als der nach ihm schnappt, und vom Hauswirt lässt er sich geradezu übers Ohr hauen. Trelkovskys pri-

märer (und vielleicht einziger) Charakterzug ist sein Wille zur Anpassung, der dem eines Chamäleons nicht nachsteht.

Tags darauf erfährt Trelkovsky, dass Mlle Choule im Krankenhaus gestorben ist, und er kann in die Wohnung einziehen. Pflichtbewusst besucht er die Totenfeier für Simone Choule, auf der er ihrer Freundin Stella (Adjani) begegnet. In den neuen Räumen wird Trelkovsky seines Lebens nicht froh. Die empfindlichen Nachbarn beschwerten sich bei ihm, als es bei einer Einweihungsfete mit ein paar Arbeitskollegen hoch hergeht. Und auch in der folgenden Zeit klopfen sie bei dem kleinsten Geräusch von allen Seiten heftig an die Wände, Decke und Boden. Trelkovsky bemüht sich, möglichst leise zu sein, geht früh ins Bett und wagt kaum, sich in seiner eigenen Wohnung zu bewegen.

Doch dann beginnen sich bei Trelkovsky die Anzeichen einer wirklichen Identitätskrise zu mehren. Er lässt von seinen Gewohnheiten ab und nimmt allmählich die von Simone Choule an. Er interessiert sich sehr für ihre Vergangenheit, umgibt sich mit ihren Freunden. Im Café nimmt er ihren Platz ein und konsumiert, auf sanften Druck des Kellners und des Besitzers, die Dinge, die sie immer zu sich nahm: heiße Schokolade statt des gewünschten Kaffees, amerikanische Marlboro anstelle seiner bevorzugten Gauloises. Der Hauswirt fordert ihn auf, genau wie Simone abends Hausschuhe zu tragen. Als bei ihm eingebrochen wird, verschwinden seine Bücher, Bilder und Briefe – alles, was seine Vergangenheit belegt, und damit seine komplette Identität.

Der Mieter entdeckt, dass sich dafür über sämtliche persönlichen Dinge, Kleidung, Schminkutensilien und Briefe seiner Vormieterin noch in den Räumen befinden. Merkwürdige Dinge geschehen, und Trelkovsky bekommt immer mehr die Gewissheit, dass sich seine Nachbarn gegen ihn verschworen haben. Sie wollen ihn aus der Wohnung vertreiben. Bis zu diesem Punkt schildert der Film den kleinbürgerlichen Alltag eines ängstlichen und einsamen Durchschnittsmenschen, der in der entfremdeten Großstadt leben muss. Trelkovskys Anpassungsbereitschaft ist zwar manchmal extrem, aber sie bleibt nachvollziehbar – seine Situation ist höchstens die satirische Überspitzung weitverbreiteter und allzu gut bekannter Lebensumstände.

Irgendwann in der Nacht tritt er ans Fenster und sieht im Klo gegenüber eine von Kopf bis Fuß in weiße Verbände eingewickelte Frau: Simone Choule. Mit starrem Blick fixiert sie ihn, und ihr Mund, in dem ein Schneidezahn fehlt, verzerrt sich zu einem teuflischen Grinsen. Langsam beginnt sie sich aus ihren Verbänden zu wickeln.

Im Fieberwahn hastet Trelkovsky über den nun wie auf einem Schiff schwankenden Gang zum Klo. Als er ankommt, ist der Raum leer. Aber er bemerkt nun zum ersten Mal, dass die Wände statt mit den üblichen Graffiti von oben bis unten fein säuberlich mit Hieroglyphen bedeckt sind wie das Innere eines Sarkophags. Er blickt auf das Toilettenfenster und ist vor Schreck gelähmt – aus seinem Wohnzimmerfenster starrt eine Gestalt zu ihm herüber, setzt sogar ein Opernglas an die Augen: Zweifellos ist er das selbst, Trelkovsky, der dort gegenüber am Fenster steht und ihn beobachtet.

Die Entwicklung nimmt ihren erwartungsgemäßen Lauf: Trelkovsky wird Simone Choule. Mit ihren Schminksachen malt er sich Gesicht und Fingernägel an und provoziert so den Hohn der Arbeiter, die im Hof das Glasdach reparieren. Er legt sich eine Langhaarperücke zu, kauft sich hochhackige Schuhe und kleidet sich ganz in die zurückgelassenen Sachen von Simone. Ausgiebig betrachtet er sich in dem Schrankspiegel, flüstert sich zu: »Ich glaube, ich bin schwanger«, und ist von der erotischen Ausstrahlung der Frau, die ihm aus dem Spiegel entgegenblickt, völlig fasziniert.

Trelkovsky gibt seinen Widerstand auf. Er ist bereit, in den Tod zu gehen, um endlich Ruhe zu haben. Erneut legt er Frauenkleidung und die Perücke an, schminkt sich, geht zum Fenster und blickt in den Hof. Wie ein Theaterpublikum haben sich dort in allen Fenstern und sogar auf den Dachzinnen, die zu Logen geworden sind, die Hausbewohner und ihre Besucher versammelt. Alle starren den Mieter erwartungsvoll an. Als er sich über die Fensterbrüstung schwingt und zum Sprung ansetzt, beginnt das Publikum zu applaudieren. Trelkovsky lässt sich fallen, er kracht durch das Glasdach und bleibt schwer verletzt auf dem Pflaster des Hofes liegen.

Er schleppt sich mühsam nach oben in seine Wohnung und stürzt sich aus dem Fenster – aber er ist immer noch nicht tot. Im Krankenhaus

erwacht er aus seinem Koma. Er fühlt, dass er von Kopf bis Fuß einbandagiert ist, nur ein Auge und sein Mund sind frei. Trelkovsky merkt, dass Besuch für ihn gekommen ist: Stella und ein Mann, der ihm selbst bis aufs Haar gleicht. Vergeblich versucht er, sich den Besuchern verständlich zu machen. Doch aus seinem Mund, in dem ein Schneidezahn fehlt, dringt zuerst nur ein Röcheln, dann ein gellender Schrei. Vieles in *LE LOCATAIRE* erinnert an *REPULSION*, einiges obendrein an *ROSEMARY'S BABY*. Die Zuschauer folgen einer einsamen, hochsensiblen Person, die vor dem alltäglichen Horror der »normalen«, von ihr jedoch als feindlich empfundenen Umwelt in den Wahnsinn flüchtet. Während *EKEL* gewissermaßen die klinische Studie einer Neurose darstellt, *ROSEMARY'S BABY* eine rein fantastische Geschichte ist, vermischen sich in *DER MIETER* psychische und fantastische Elemente. Die Halluzinationen Trelkovskys erklären nicht alle Ereignisse. Durch die Verweise auf die altägyptische Mythologie kommt ein übernatürliches Moment in die Story hinein.

Bereits unter den Sachen von Simone Choule finden sich Hinweise darauf, dass sie sich ausgiebig mit der ägyptischen Religion beschäftigt hat: Es gibt ein Buch über Ägypten, eine altägyptische Büste; eine Postkarte zeigt die Abbildung eines Sarkophags aus dem Louvre, und einer ihrer Freunde hatte sich von ihr ein Buch von Théophile Gautier *Der Roman der Mumie*, ausgeliehen. Ferner sind Simone und später auch Trelkovsky in Verbände eingehüllt wie Mumien. Die Toilette ist mit Hieroglyphen verziert, und in ihr stehen die Nachbarn Trelkovskys starr und mit verschränkten Armen in der Haltung des ägyptischen Totengottes Osiris – der nach der Legende auch die erste Mumie war. Später erscheint dort auch die verstorbene Simone Choule und schält sich aus ihren Verbänden. Und schließlich verweist das eine nicht verhüllte, starr blickende Auge auf das Auge des Horus.

Mit der Ausnahme von *ROSEMARY'S BABY* haben alle Filme Polanskis mehr oder minder eine kreisförmige Struktur, in keinem jedoch so konsequent wie hier. Am Schluss steht wieder ein neuer »Mieter« am Krankenbett, und man kann sicher sein, auch er wird denselben Prozess durchlaufen wie Trelkovsky und Simone Choule vor ihm: ein ewiger *Circulus vitiosus*, ein Alptraum ohne Ende.

SCHULD UND SÜNDE

Gegen einen Vietnamveteranen mit einem Waffenarsenal wie Travis Bickle hätte im richtigen Leben der schüchterne Trelkovsky keine Chance gehabt. Und im Mai 1976 lief es in Cannes nicht anders. *LE LOCATAIRE* musste beim Festival unter anderem gegen *TAXI DRIVER* antreten – und verlor. Eigentlich sogar doppelt: Polanski als Regisseur gegen Martin Scorsese und als Darsteller gegen Robert De Niro in der besten Rolle seiner frühen Karriere. Während die beiden die Goldene Palme in Empfang nahmen, heimte Polanski schlechte Kritiken ein. Allein dass er Frankreichs schönste Jungschauspielerin Isabelle Adjani in seinem Film hatte hässlich aussehen lassen – was möglicherweise so einfach auch nicht war –, machte ihn zum Hassobjekt der französischen Presse.

Vor allem den mit nach Cannes gereisten Gérard Brach musste Polanski trösten und entführte ihn für ein paar Ferientage nach Saint-Tropez. Der Frust über den unerwarteten Misserfolg mit *LE LOCATAIRE* und die völlige Aussichtslosigkeit ihres *Quartan*-Projekts machten den beiden zu schaffen. Brach beschäftigte sich mit einem Drehbuch für den Regisseur Jean-Claude Tramont, und das Einzige, was Polanski im Frühling in Sichtweite hatte, war eine weitere Operninszenierung – für den Herbst.

Als passendes Geschenk zu seinem dreundvierzigsten Geburtstag erhielt Polanski die im Jahr zuvor beantragte französische Staatsbürgerschaft. Sein Rettungsanker für die nächsten Jahre, für viele Jahre. Bald darauf zog er in ein Zweizimmerapartment in München und bereutete sich, ohne groß Noten lesen zu können, mit einer Kassettenaufnahme auf seine zweite Oper vor. Die Bayerische Staatsoper hatte ihn, lange vor dem Festival in Spoleto, eingeladen, *Rigoletto* zu inszenieren. Wenigstens zählte Giuseppe Verdis Mädchendrama, mehr als Alban Bergs *Lulu*, zu seinen Lieblingsopern – neben Mozarts *Don Giovanni*, was nachvollziehbar ist.

Gilda, die begehrte, entführte und geschändete Tochter des Hofnarren *Rigoletto* ist jedenfalls eine Opferfigur, die nicht schlecht zu Carol aus *REPULSION* und zu Rosemary passt. Gemessen an den ungeheuren

Erwartungen und wilden Gerüchten, die die Proben begleiteten, empfanden viele Kritiker Polanskis Interpretation als reichlich konventionell. Dennoch konnte er bei der Premiere am 31. Oktober 1976 im Münchner Nationaltheater mit sichtlichem Vergnügen die stürmischen Ovationen des Publikums entgegennehmen.

Polanski hatte sich drei Monate in der bayerischen Landeshauptstadt aufgehalten und neben der Probenarbeit genügend Zeit gefunden, sich auf Oktoberfest und Modewoche umzuschauen. Bei dieser Gelegenheit lernte Polanski eine sehr junge Frau kennen und lieben, die sich Nasty nannte und Nastassja Aglaia Nakszynski hieß. Während sich Polanski 1984 rückbesinnend, in seinem *Roman* seitenweise über ein rasch einsetzendes und am Zeitgeist gemessen durchaus als dauerhaft anzusehendes Liebesverhältnis ausließ, möchte das die Mitbeteiligte heute anders gesehen haben. Die *die Welt* (12.08.2012) bewies die Folge nach einer angeblichen »Affäre«, beschied Nastassja Kinski mit einem entschiedenen »definitiv nicht«.

Möglicherweise empfand sie auch nur die Bezeichnung »Affäre« als unangemessen. Da Kinski obendrein jedoch versicherte »seine Frau und ich schreiben uns regelmäßig« und die nun 51-Jährige auch bei der Wiederaufführung von *TESS* am 21. Mai 2012 Seite an Seite mit Polanski über den roten Teppich von Cannes schritt, scheint die Sache zumindest friedlich zu Ende gegangen zu sein.

Zunächst aber ging es voran. In München entdeckte Polanski das Potenzial einer Schauspielerin in der jungen Schönen mit den vollen Lippen (»Erdbeermund« lautete damals die automatisch einfließende Journalistenfloskel nach dem Titel der heute erheblich kritischer gesehenen Autobiografie ihres Vaters Klaus Kinski). Was Polanski nicht ahnen konnte, dass sie das längst war, und was er erst später erfuhr, dass sie nur fünfzehn (und ein halb, um genau zu sein) Jahre zählte.

Ein ganz so unbeschriebenes Blatt, wie Polanski meinte, war sie nicht mehr. Bereits zwei Jahre zuvor hatte sie in *FALSCHER BEWEGUNG* von Wim Wenders noch unter ihrem Geburtsnamen eine kleine, stumme Rolle gehabt. Auch der *Tatort* »Reifezeugnis«, der bei seiner Erstaussstrahlung am 27. März des folgenden Jahres nunmehr Nastassja Kinski zumindest in Deutschland schlagartig bekannt machen sollte, war da bereits gerade

abgedreht. Die Dreharbeiten zu der viel diskutierten Schülerin-Lehrer-Geschichte mit ein paar freizügigen Einstellungen fanden unter der Regie von Wolfgang Petersen im August und September 1976 in Schleswig-Holstein statt. Und noch früher, schon am 4. März 1976 war in Großbritannien und kurz darauf im Mai in Deutschland mit der Kinski-Tochter *TO THE DEVIL A DAUGHTER* (1976; Die Braut des Satans) ins Kino gekommen, der demnach mit einiger Wahrscheinlichkeit 1975 gedreht worden sein musste.

Von der französischen *Vogue* hatte Polanski den ehrenvollen Auftrag bekommen, das Weihnachtsheft 1976 als Gastherausgeber mitzugestalten und auch eine Fotostrecke beizusteuern. Unmittelbar nach der Opernpremiere in München zog er mit ein paar Mitarbeitern auf die Seychellen, wo Kinski bereits mit dem Fotografen Harry Benson, einem Team von *Vogue* und einem Haufen Kleider wartete. Das Motiv sollte »Ein Mädchen unter Piraten« sein, womit Polanski seinen ewigen Wunschfilm noch einmal ins Gespräch zu bringen versuchte. Die Zeit während der Fotoarbeiten, die sich über mehrere Inseln zogen und auf Praslin ihren Höhepunkt fanden, liest sich bei Polanski wie die Beschreibung von Flitterwochen.

Im Frühjahr 1962 hatte Polanski Polen verlassen und war seitdem nicht mehr dort gewesen. Nur reiste er zum ersten Mal nach fast fünfzehn Jahren über Weihnachten in sein altes Heimatland. Die Feiertage verbrachte er mit seinem Vater und der Stiefmutter Wanda in Kraków, traf sich mit ein paar Freunden und Weggefährten von früher. Und begegnete auch Maria Bilizanka wieder, seiner Entdeckerin und damaligen Leiterin der *Radio-Schau*, die fast 77-jährig noch immer am Theater arbeitete. Zurück aus Polen fuhr Polanski gleich nach Gstaad zum Skifahren. Das musste sein, auch wenn die finanziellen Verhältnisse es kaum erlaubten.

Wenn es irgendetwas zu diesem Zeitpunkt gab, was Polanski dringend brauchte, dann war es Arbeit, die Geld brachte. Keine Oper, keine Modemagazine, keine Filmflops. Die letzten größeren Einnahmen lagen drei Jahre zurück: die Regiegage für *CHINATOWN*. Wenigstens war er an den Nettoeinnahmen des Films beteiligt, was ihm einen geringen, aber beständigen Zufluss an Mitteln garantierte.

Das Weihnachtsheft der *Vogue*, mit tiefblauem Cover und dem weißen Schriftzug »par Roman Polanski«, verkaufte sich rasend gut. Schön für den Verlag, brachte aber Polanski nichts ein, außer einem Anschlussauftrag, von dem er besser die Finger gelassen hätte. Die *Vogue Hommes* und Polanski kamen auf die nicht gerade originelle Idee, über mehrere Länder verteilt junge Mädchen von heute zu fotografieren. In einer Weise, die Polanski als »sexy, keck, überaus menschlich« definierte – wobei das Letztere bedeuten sollte, nicht mit einem kitschigen Weichzeichner wie der dafür bekannte Fotograf und *BILTTIS*-Regisseur David Hamilton. Diesmal wollte Polanski, anders auf den Seychellen, selber fotografieren, was er einst auf der Filmhochschule in Łódź gelernt und nie ganz aufgegeben hatte.

Dank einer neuen Agentin kam obendrein ein neuer Filmauftrag genau zur rechten Zeit. Die Columbia bot ihm eine Gesamtgage von 600 000 Dollar für Adaption und Regie bei der Verfilmung eines amerikanischen Kriminalromans. Der stammte von Lawrence Sanders, einem ehemaligen Journalisten und späteren Autor, der dann in rascher Schlagfolge ein Buch nach dem anderen ablieferte. Die meisten waren in »Serien« zusammengefasst mit jeweils einer durchgehenden Hauptfigur. *The First Deadly Sin* (Die erste Todsünde) aus dem Jahre 1972 wurde einer seiner Bestseller.

Der Held war ein New Yorker Polizeisergeant namens Edward X. Delainy, der unter seinen deprimierenden persönlichen Problemen beinahe zusammenbricht, während er eigentlich in einem Mordfall ermittelt. Das lag Welten entfernt von dem Charme und der Eleganz von *CHINATOWN* und besaß narrative und Charakterisierungs-Schwächen, die nur ein Skriptdoktor wie Robert Towne hätte heilen können. Für den Anfang schien es Polanski dringend geboten, sich wenigstens mit den Sitten und Gebräuchen am Arbeitsplatz seiner Hauptfigur vertraut zu machen, ein Polizeirevier in Manhattan. Da sich die polizeilichen Abläufe in den USA von Bundesstaat zu Bundesstaat erheblich unterscheiden, wollte Polanski nach New York, um hier eine Art Kurzpraktikum zu absolvieren. Dass er in allernächster Zeit zum unfreiwilligen Experten für Verhaftungs- und Verhörpraktiken zumindest an der Westküste werden würde, konnte er nicht ahnen.

Frühjahr 1977 flog Polanski mit dichtgedrängtem Programm nach Los Angeles. Über Columbia Pictures organisierte er den anstehenden Besuch des New Yorker Polizeireviere, parallel dazu besprach er mit einem darauf spezialisierten Anwalt, wie er, der frischgebackene Franzose, an eine Greencard käme, die ihm unbegrenzte Aufenthalts- und Arbeitsmöglichkeiten in den USA erlauben würde. Das amerikanische Trauma von 1969 schien allmählich schwächer zu werden, und der Gedanke, ganz in den USA zu leben, war nicht mehr so völlig ausgeschlossen wie noch drei, vier Jahre früher zur Zeit von *CHINATOWN*.

Während seines vierjährigen Exils in Rom hatte Polanski Ibrahim Moussa, einen jungen Ägypter, kennengelernt, der sich inzwischen in Los Angeles als Filmproduzent zu etablieren versuchte. Polanski war nicht der Einzige, der das Starpotenzial der inzwischen 16-jährigen Kinski erkannte. Als er Moussa das Weihnachtsheft der *Vogue* durchblättern ließ, war dieser von »Nasty« so angetan, dass er bereit war, sich mit Polanski die Kosten für ihre weitere Ausbildung zu teilen. Unabdingbar laut dem unbestechlichen Urteil Polanskis waren: Englischunterricht, Schauspielunterricht. Zusammen mit ihrer Mutter sollte Nastassja nach Los Angeles kommen und am Lee Strasberg Institut in West Hollywood in Darstellung unterrichtet werden und nebenbei in einem Crashkurs ihr schwaches Englisch verbessern.

Das hatte ungeahnte Folgen: Sieben Jahre später, am 10. September 1984, wurde Moussa Kinskis erster Ehemann und später auch Vater (mindestens) eines ihrer drei Kinder. Die Ehe hielt für Hollywoodverhältnisse lange, bis 1992.

Ein weiterer Bekannter aus der Rom-Zeit empfahl Polanski für sein Photoshoot, das *Vogue Hommes* in Auftrag gegeben hatte, ein hübsches junges Mädchen, die jüngere Schwester seiner Freundin. Einige Tage später fuhr Polanski ins Fernando Valley nördlich des Stadtgebiets von L.A., wo das Mädchen bei seiner Mutter lebte. Der Name ist mittlerweile allgemein bekannt – Samantha Gailey, heute verheiratete Geimer, Mutter von drei Söhnen und inzwischen unzählige Male in der Öffentlichkeit aufgetreten. Polanski zeigte wieder die – von einem anderen Fotografen – geschossenen, beeindruckenden Fotos der Kinski in dem *Vogue*-Heft herum. Wenige Tage darauf, am 20. Februar, holte er die

erst Dreizehnjährige, deren Alter er nun erfuhr, zu Hause ab, spazierte mit ihr einen unbebauten Hügel hinauf und schoss ein paar Fotos von ihr. Hierbei entstanden die ersten Oben-ohne-Aufnahmen. Danach flog Polanski, wie geplant, für zehn Tage nach New York, wo ihn zwei Polizeibeamte bei seinen Recherchen unterstützten und unzählige Fragen beantworteten. Die nächste Fotosession mit Samantha sollte am 10. März stattfinden. Polanski holte das Mädchen mit einigen Kleibern zum Wechseln zu Hause ab und fuhr zu dem Haus von Jacqueline Bisset nördlich des Mulholland Drive. Während der Fahrt erzählte, so Polanski, Samantha ihm, dass sie einen festen Freund habe, bereits mit acht zum ersten Mal Sex gehabt hatte, schon Drogen ausprobiert und Champagner gesunken hatte. Nach einer Reihe von Fotos auf dem Grundstück verschwand die Sonne hinter den Gipfeln. Polanski beschloss, auf die andere Seite der Berge zu wechseln, wo noch genug Licht sein musste.

Dort lag am 12850 Mulholland Drive das Anwesen von Jack Nicholson, gleich neben dem von Marlon Brando, mit dem er sich eine Zufahrt teilte. Nach dessen Tod kaufte Nicholson das Nachbargrundstück dazu und ließ das sanierungsbedürftige Brando-Haus abreißen. Nicholson befand sich zum Skifahren in Aspen, aber eine Vertraute und Nachbarin, die auch Polanski gut kannte, ließ ihn auf das Grundstück und ins Haus. Polanski machte weitere Fotos von Samantha, trank im Laufe der Session mit ihr ein oder zwei Gläser Champagner. Zwischen durch telefonierte Polanski mit der Mutter, reichte den Hörer auch an die Tochter weiter. Die Mutter hatte keine Einwände, dass ihre Tochter erst später als geplant nach Hause gebracht würde. Samantha stieg nackt in den Jacuzzi, Polanski zog sich auch aus und kletterte ebenfalls hinein. Nicht lange danach wechselten sie in ein Zimmer, in dem Polanski früher einmal eine Zeitlang gewohnt hatte und das jetzt als Fernsehzimmer diente. Hier schliefen die beiden miteinander – noch einmal kurz unterbrochen durch das Eintreffen Anjelica Hustons im Haus, der Tochter von John Huston und Dauerfreundin Nicholsons.

Danach lieferte Polanski das Mädchen zu Hause ab. Polanski zeigte der Mutter und deren Lebensgefährten einige Dias von dem ersten Shoot ein paar Wochen zuvor. Später am Abend rief der gemeinsame Bekannte,

der den Kontakt zur Familie hergestellt hatte, bei Polanski im Hotel an und teilte ihm mit, die Mutter sei entsetzt über die Bilder und furchtbar aufgebracht.

Am frühen Abend des nächsten Tages wollte Polanski gerade mit seiner damaligen Freundin Lisa Rome, der jüngeren Schwester von Sydne Rome, und weiteren Bekannten zu einem Kinobesuch aufbrechen, als in der Lobby des Promi-Hotels Beverly Wilshire (wo 1990 ein Großteil von *PRETTY WOMAN* entstand) ein Mann auf ihn zutrat und ihm einen Haftbefehl unter die Nase hielt. Der Vorwurf lautete auf Vergewaltigung.

Es war Freitag, der 11. März 1977, und danach war in Polanskis Leben nichts mehr wie zuvor.

Neben dem Haftbefehl hatte der Beamte noch ein paar Kollegen von der Polizei und der Staatsanwaltschaft im Hintergrund postiert und präsentierte obendrein zwei Durchsuchungsbeschlüsse. Der erste war ausgestellt für Polanskis Suite im Hotel. Die Durchsuchung der Räume war rasch vollzogen. Belichtete Filme, Dias und die Kamera wurden beschlagnahmt, und schnell fand man auch einen kleinen Vorrat an Quaaludes – eigentlich ein Schlafmittel, das von allem in Verbindung mit Alkohol jedoch euphorisierend und sexuell anregend wirkt und in fast allen westlichen Ländern nicht mehr vertrieben wird. Alles wurde eingepackt, und Polanski lernte nun aus allerhöchster Nähe die L.A.-Variante des polizeilichen Verhaftungsprozederes kennen.

Der zweite Durchsuchungsbeschluss war für das Haus von Jack Nicholson. In zwei Autos fuhren Beamte und Polanski dorthin – und stießen auf eine sichtlich geschockte Anjelica Huston. Obwohl sie mit dem Vorfall, um den es hier ging, nichts zu tun hatte, wurde auch sie durchsucht, und man wurde fündig: ein bisschen Kokain in der Handtasche, ein bisschen Marihuana in der Nachttischschublade. Keine große Sache, aber genug, um Ärger zu bekommen. Beide Tatverdächtigen, Polanski ebenso wie Huston, wurden aufs Revier gebracht, Personalien aufgenommen, Fingerabdrücke abgenommen. Anjelica war inzwischen wütend auf Polanski, dem sie das alles verdankte. Irgendwann erschien Polanskis Anwalt, die Kautions wurde auf 2500 Dollar festgelegt, hinterlegt, und Polanski war vorerst frei.

Zumindest was die Polizei betraf. Auf der Straße vor dem Hotel hatte sich schon eine Traube von Paparazzi versammelt, im Radio wurde das laufende Programm unterbrochen und von Polanskis Verhaftung berichtet, am nächsten Morgen würden die Zeitungen das als Schlagzeile bringen. Polanski schlüpfte bei einem Bekannten unter. Er war der Handlung des seit seiner frühesten Jugend bewunderten *ODD MAN OUT* so nah wie nie zuvor. Er selbst war nun der Ausgestoßene, der *Odd Man Out*.

Am 24. März trug der zuständige Staatsanwalt, der District Attorney Roger Gunson, einer Grand Jury die Anklage in der Strafsache A 334139 »Das Volk von Kalifornien gegen Roman Raymond Polanski« vor. Das Ziel war, die Geschworenen von der Stichhaltigkeit der Anklage zu überzeugen und die Zulassung eines Gerichtsverfahrens zu erwirken. Anwesend waren ferner Polanski und sein Anwalt Douglas Dalton sowie Samantha und ihr Anwalt Lawrence Silver sowie etliche weitere Zeugen aus dem Umfeld von Samanthas Familie. Anjelica Huston hatte inzwischen einen Deal mit der Staatsanwaltschaft geschlossen: Sie war bereit auszusagen, dafür wurde die Sache mit ihren Drogen fallen gelassen. Sie war die einzige Zeugin dafür, dass Samantha im Haus gewesen war. Die Anklage umfasste sechs Punkte: Vergewaltigung unter Anwendung von Drogen; Perversion; widernatürlicher sexueller Verkehr; lüsterner und lasziver Akt an einem Kind unter vierzehn; Zuführung einer verbotenen Substanz an eine Minderjährige; gesetzwidriger Sexualverkehr mit einer Minderjährigen.

Im Übrigen erfuhr Polanski, was an dem Abend nach der Tat im Haus der Gaileys abgelaufen war. Samantha hatte ihrem Freund am Telefon vom Sex mit Polanski erzählt, ihre Schwester bekam das mit und informierte die Mutter, die auf Rat eines Anwalts daraufhin am nächsten Morgen Anzeige erstattete.

Für Polanski wurde es nun auch finanziell eng. Columbia annullierte den 600 000-Dollar-Vertrag für *THE FIRST DEADLY SIN*. Der Film kam 1980 in die Kinos, ausgerechnet mit zwei von Polanskis Intimfeinden: der New Yorker Police Sergeant spielte Frank Sinatra, der seine damalige Noch-Ehefrau Mia Farrow zum Abbruch von *ROSEMARY'S BABY* zwingen wollte, und dessen kranke Frau Faye Dunaway, die »neuroti-

sche Zicke« von *CHINATOWN* mit dem widerspenstigen Haar. Polanskis Anwalt Dalton galt als versierter Strafverteidiger und hatte entsprechend hohe Stundensätze. Wie Polanski ihn bezahlen wollte, stand in den Sternen.

Der erste Verhandlungstermin am 15. April vor dem Los Angeles County Superior Court glich einem Spießrutenlauf. Eine wilde Meute von Reportern, Fotografen und Fernsehteams umlagerte das Gerichtsgebäude in Santa Monica. Im Gerichtssaal machte Polanski zum ersten Mal Bekanntschaft mit dem zuständigen Richter: Laurence J. Rittenband, eine Legende. Damals bereits einundsiebzig Jahre alt und aus dem Amt nicht wegzubekommen. Ritt mit ~~der~~ ^{dem} undachtzig ließ er sich pensionieren und lebte dann noch fünf Jahre. In den Anfangsjahren seiner Karriere galt er als brillant, später nur noch als eitel. Sein Spitzname lautete »the judge of the stars« und die öffentliche Meinung über ihn war ihm wichtiger, als es mit der richterlichen Unabhängigkeit zu vereinbaren war. Er war nicht wenig stolz darauf, Elvis' Scheidung durchgepaukt, Marlon Brandos Sorgerechtsstreit um ein Kind geklärt und eine Vaterschaftsklage gegen Cary Grant erledigt zu haben. Zu seinem legendären Ruf trug auch bei, dass er 1970 den widerspenstigen Charles Manson in seinem Gerichtssaal bezwang.

Polanski erklärte sich in allen sechs Anklagepunkten für nicht schuldig, die Kautions blieb unverändert. Das Gericht hatte auch keine Einwände, wenn Polanski das Land vorübergehend verlassen wollte. Er flog nach London, verzog sich in sein Haus, und versuchte, Kontakt zu der *Vogue Hommes* in Paris aufzunehmen. Er hatte keinen Vertrag mit ihnen unterzeichnet und wollte nun nachträglich die Bestätigung erhalten, dass er tatsächlich in ihrem Auftrag Fotoaufnahmen von jungen Frauen machen sollte. Er erfuhr, dass sie dies bereits bei einer Befragung durch Interpol bestritten hatten. Mit Polanski in Verbindung gebracht zu werden, war ihnen inzwischen unangenehm. Polanski galt in Paris wieder als Paria.

Zurück in den USA erhielt Polanski Unterstützung aus einer völlig unerwarteten Ecke. Dino De Laurentiis, der neben Carlo Ponti bedeutendste Filmproduzent Italiens und wie dieser auf der ganzen Welt im Filmgeschäft involviert, plante das Remake von *THE HURRICANE*

(... dann kam der Orkan), eines Filmklassikers von John Ford aus dem Jahre 1937. Er bot Polanski die Regie bei der Neuverfilmung an, verbunden mit einer Gage von einer Million Dollar, der höchsten, die er bisher erhalten hatte. Der angeschlagene Polanski konnte selbst kaum fassen, dass sein Kurs in der Krise stieg. Inzwischen war auch Nastassja Kinski mit Mutter in Los Angeles eingetroffen und nahm ihre Studien auf. Kein Problem für Polanski, nun seinen Anteil an ihren Auslagen zu begleichen.

Bei seiner nächsten Anhörung vor Gericht versuchten Polanski und sein Anwalt eine andere Strategie ~~zu schlagen~~ ^{inzwischen einen Deal zwischen den Prozessbeteiligten vor: Polanski erklärte sich in dem am wenigsten schwerwiegenden der sechs Anklagepunkte für schuldig, dafür wurden die anderen fünf fallen gelassen. Die Geschädigte und ihr Anwalt erklärten ihrer Zustimmung. Samantha brauchte keine langen Befragungen vor Gericht über sich ergehen zu lassen, und der Prozess konnte schnell zu Ende sein. Und damit auch das Ende der ausführlichen Berichterstattung über den Vorfall und die Ereignisse in ihrem Leben davor. Der Richter schien damit einverstanden zu sein. In den meisten ähnlich gelagerten Fällen waren geständige Täter damals zu einer Bewährungsstrafe verurteilt worden oder zu einem kurzen Aufenthalt in einem Gefängnis.}

Nach wie vor konnte Polanski frei reisen und er flog mit dem vorgesehenen Drehbuchautor für das *HURRICANS*-Remake, dem erfahrenen Amerikaner Lorenzo Semple Jr., nach Bora Bora, wo gedreht werden sollte. Dann ging es über London in eine gemietete Villa bei Saint-Tropez, wo die beiden gemeinsam am Drehbuch arbeiteten. Nach ein paar Wochen kamen sie zurück nach Los Angeles, um mit den Produktionsvorbereitungen zu beginnen. Zwischen Moussa und Polanski gab es den ersten Dissens über die nächsten Schritte des gemeinsamen Schützlings Nastassja. Polanski hätte sie gerne für die Hauptrolle des neuen *Hurricane*-Films gehabt, aber ihr Englisch reichte noch nicht. Währenddessen hatte Moussa sie für ein Schülerinnen-Sexfilmchen mit dem Titel *LETDENSCHAFTLICHE BLÜMCHEN* (1978) zu siebenwöchigen Dreharbeiten nach Oberösterreich geschickt. Polanski war wenig begeistert. Die entscheidende Verhandlung war für den Tag vor Sharon Tates achtem Todestag angesetzt. Noch einen Tag früher, am 7. August, besuchte

Polanski das Grab seiner verstorbenen Frau auf dem Holy Cross Cemetery in Culver City. Während er Blumen auf die Grabplatte legte und davor niederkniete, wurde er von einem deutschen Fotografen fotografiert. Polanski verlangte den Film, und da der Mann ihn nicht rausrücken wollte, riss er ihm die Kamera vom Hals, zerstörte den Film und gab die Kamera an der Eingangspforte ab. Der Fotograf erstattete Anzeige bei eben dem Staatsanwalt Gunson, der gegen Polanski in der Sache Gailey der Ankläger war. Gunson verweigerte die Aufnahme einer Strafanzeige und verwies den Fotografen darauf, er könne sein Glück auf dem zivilen Rechtsweg versuchen.

In der Anhörung zeichnete sich ein Sinneswandel bei Rittenband ab. Er machte sich offenbar Sorgen, wie ein Deal, bei dem die meisten Anklagepunkte fallen gelassen würden, in der Öffentlichkeit ankäme. Er fürchtete eine schlechte Presse und einen Schaden an seiner Reputation im örtlichen Countryclub. Er ordnete an, dass ein psychiatrisches Gutachten über den Beschuldigten angefertigt werden müsse. Da sein Opfer zur Tatzeit noch keine vierzehn war – es fehlten drei Wochen –, müsse untersucht werden, ob bei dem Täter eine sexuelle Störung vorliege. Das Gutachten fiel vorteilhaft für Polanski aus, obendrein empfahl ein gerichtlich bestellter Betreuer eine Bewährungsstrafe, verbunden mit einer Geldbuße.

Rittenband wollte sich damit aber nicht zufriedengeben. Er wollte Polanski für eine kurze Zeit zumindest im Gefängnis sehen, was auch in der Öffentlichkeit ein besseres Bild abgeben würde. Er ordnete eine weitere psychiatrische Untersuchung an, diesmal verbunden mit einem kurzen Aufenthalt im kalifornischen Männergefängnis in Chino, östlich von Los Angeles. Die gesetzliche Höchstdauer für einen derartigen Aufenthalt war neunzig Tage, der Durchschnitt lag bei fünfzig. Der Richter kam Polanski insoweit entgegen, als er nicht auf einem sofortigen Haftantritt bestand, sondern drei Monate Aufschub gewährte, damit Polanski seinen nächsten Film vorbereiten konnte. Spätestens am 19. Dezember sollte er sich in Chino einfinden. De Laurentiis zeigte sich ebenfalls großzügig. Er war mehrfach bereit, den Drehbeginn zu verschieben, von Herbst 1977 bis schließlich zum Frühjahr 1978.

Anstatt sich möglichst unauffällig zu verhalten, flog Polanski nach München, wohl um mit Sam Waynberg, früherer Mitproduzent von REPULSION und CUL-DE-SAC und inzwischen Chef des Scotia-Verleihes, Beteiligungs- oder Besetzungsfragen zu klären. Wie auch immer, er landete da, wo er im Jahr zuvor »Nasty« getroffen hatte, auf dem Münchner Oktoberfest – und als am 19. Oktober Richter Rittenband arglos den *Evening Outlook* von Santa Monica aufschlug, sah er auf einem in München aufgenommenen Schnappschuss Polanski mit einer üppigen Zigarre in der Hand und umringt von fünf Schönheiten fröhlich in die Kamera grinsen. Rittenband tobte, vor allem auch, weil die Presse ihn nun hart zusetzte, und verlangte Polanskis sofortiges Erscheinen vor Gericht.

Polanski erfuhr davon in London, flog nach Los Angeles. Rittenband machte klar, dass es bei dem Gefängnisternin kurz vor Weihnachten bleiben und er einen nochmaligen Aufschub nicht gewähren würde. Polanski flog noch einmal nach Bora Bora, bereitere den Film weiter vor und arbeitete mit Semple Jr. an Änderungen des Skripts. Pünktlich zurück in L.A. trat Polanski, nach einer Abschiedsparty unter Freunden, am 16. Dezember seinen Knastaufenthalt an. Er blieb dort zweiundvierzig Tage. Er verbrachte die Zeit in einer Art Sicherheitsverwahrung ohne Hofgänge oder Benutzung von Sporteinrichtungen. Auch der Kontakt zu anderen Häftlingen war stark eingeschränkt. Man befürchtete, dass Polanski Ziel eines Mitinsassen werden könnte, der sich mit einem Angriff auf ihn einen Namen machen wollte.

De Laurentiis immerhin hatte den Mut, Polanski persönlich im Gefängnis aufzusuchen, um ihm mitzuteilen, dass er die Rechte einem anderen geben müsse. Es sei nicht abzusehen, wann Polanski mit den Dreharbeiten auf Bora Bora, wo alles bereitstand, anfangen könnte. Der Film kam dann 1979 unter der Regie des Schweden Jan Troell heraus, die Hauptrolle erhielt statt Nastassja Kinski die mit Polanski immer noch befreundete Mia Farrow.

Am 29. Januar 1978 wurde Polanski aus Chino entlassen, am 30. fand eine weitere Anhörung statt, und der Verkündungstermin wurde für den übernächsten Tag angesetzt.

Am Mittwoch, dem 1. Februar 1978, betrat Polanskis Anwalt Douglas Dalton mit leichter Verspätung den Gerichtssaal und gab bekannt, sein Mandant habe ihn telefonisch verständigt, dass er nicht vor Gericht erscheinen werde. Er, Dalton, vermute, Polanski befände sich außerhalb der USA.

Tatsächlich hatte Polanski bei einer Besprechung am Vorabend im Büro seines Anwalts erfahren, dass Rittenband sich inzwischen völlig unberechenbar verhielt. Er hatte klare Absprachen mit den Prozessbeteiligten getroffen – Polanski solle die verbliebenen achtundvierzig Tage bis zur Maximaldauer von neunzig Tagen in Chino verbringen, dann werde das Gericht auf Antrag einer Entlassung zustimmen. Vor der Presse verkündete Rittenband kurz danach etwas völlig anderes. Polanski sollte seiner Ausweisung aus den USA zustimmen, dann könne er sofort auf freien Fuß gesetzt werden.

Während ihm das von seinem Anwalt erläutert wurde, spürte Polanski, wie ihn Panik erfasste. Der seit Kindertagen geschärfte Fluchtreflex setzte bei ihm ein, wurde übermächtig. Ohne eine Erklärung verließ Polanski das Büro. Er packte seine Koffer, holte sich bei De Laurentiis noch ein bisschen Bargeld ab und fuhr zum Internationalen Flughafen LAX. Eine Viertelstunde später ging eine DC 10 der British Airways nach London, und er kaufte den letzten noch freien Platz. Nach seiner Ankunft in London fuhr zu seinem Haus am Eaton Place. Das war der Ort, an dem sein Aufstieg zum international gefeierten Regisseur begonnen hatte. Hier hatte er die Swinging Sixties genossen, hier hatte er Sharon Tate verführt und mit ihr gelebt. Hier hatte sie ihm ihr Vermächtnis, Hardys Roman *Tess of the d'Urbervilles*, hinterlassen.

Doch auch hier, dem einzigen ruhenden Pol in seinem Leben seit fast dreizehn Jahren, auch hier fühlte er sich plötzlich nicht mehr sicher. Seine Instinkte irrten sich nie. Ein paar Stunden darauf saß er erneut in einem Flugzeug, auf dem Weg nach Paris.

Roman Polanski war wieder auf der Flucht.

VIKTORIANISCHES MELODRAM

Polanski stand vor den Trümmern seines Lebens. Zwei große oder zumindest gut bezahlte Filmprojekte hatte er verloren, es lag ein Haftbefehl gegen ihn vor, er war weltweit geächtet. Wieder war man hinter ihm her.

In Paris vor allem die Paparazzi. Um den Teleobjektiven der lauernden Fotografen zu entgehen, tarnte Polanski sich wochenlang mit dichtem Bart, Mütze und Sonnenbrille. Von seiner Wohnung aus fuhr er mit dem Fahrstuhl bis in die Tiefgarage des Hauses, kletterte in den Kofferraum eines Wagens und ließ sich von einem Freund hinausschleusen. Sein amerikanischer Strafverteidiger Douglas Dalton kam mit einem weiteren Anwalt nach Paris, und die beiden versuchten, ihren Mandanten zu einer Rückkehr in die USA und einem Erscheinen vor Gericht zu bewegen. Richter Rittenband hatte den Verkündungstermin für das Urteil verschoben. Doch die Anwälte mussten unverrichteter Dinge zurückfliegen, Polanski war nicht zu überzeugen. Er wollte sich nicht noch einmal in die Hände der amerikanischen Justiz und vor allem dieses Richters begeben. Damit allerdings vertat er seine letzte Chance, die Angelegenheit juristisch zu klären. Das Tor zu den USA war nun endgültig zugeschlagen.

In seinem Apartement in der Avenue Montaigne versammelte Polanski seine letzten Getreuen um sich und hielt Kriegsrat. Der Filmproduzent Jean-Pierre Rassam, den Polanski seit der Zeit in Rom kannte und der Brachs Freundschaftserinnerungen *LE BATEAU SUR L'HERBE* produziert hatte, gehörte unbedingt dazu. Er hatte seinen jüngeren Bruder Paul mitgebracht, wichtiger aber war, dass auch der Schwager der beiden Rassams mitgekommen war, Claude Berri. Mit neunzehn hatte dieser als Schauspieler begonnen, wurde dann Drehbuchautor und Regisseur. Einen Filmverleih besaß er obendrein und sammelte leidenschaftlich moderne Kunst. Seine größte Bedeutung aber erreichte Berri als Produzent und Strippenzieher hinter den Kulissen. Es gab keinen Bereich im französischen Film, bei dem er nicht mitmischte – was ihm gleich einen ganzen Strauß an respektvollen Spitznamen einbrachte.

Wahlweise wurde er als *le parrain* (der Pate), *le pilier* (der Pfeiler) oder einfach als *der l'empereur* (der Kaiser) des französischen Films bezeichnet. Verheiratet war er mit einer Schauspielerin, der Schwester der Rassams.

Anfang der 1960er war Polanski dem ein Jahr jüngeren Berri zum ersten Mal begegnet. Wie Polanskis war auch sein Vater aus Polen nach Paris gekommen, allerdings geblieben, und wie Polanski befasste er sich erst spät mit seiner jüdischen Herkunft. Im Nachhinein bedauerte er, als junger Schauspieler seinen richtigen Namen Claude Berel Langmann aufgegeben und angepasst zu haben.

Berri und der ältere Rassam hatten schon bei dem Piratenfilm ihre Bereitschaft zum Einsteigen signalisiert, aber für sie alleine, ohne weitere Finanziere, war das ein paar Nummern zu groß. Was Berri auch weit mehr interessierte, war ein ganz anderes Projekt, von dem Polanski gelegentlich gesprochen hatte: die Verfilmung von *Tess of the d'Urbervilles* – das Vermächtnis von Sharon Tate, der Polanski seinen Film auch widmete. Es würde nicht einfach sein, das erforderliche, vermutlich riesige Budget zusammenzubekommen, aber »der Pate« versprach, seine Verbindungen spielen lassen.

Für Polanski gab es kaum einen Zweifel, dass Nastassja Kinski seine Tess sein würde. Dass sie und Sharon am gleichen Tag Geburtstag hatten, am 24. Januar, mit achtzehn Jahren Unterschied, hielt Polanski zusätzlich für ein gutes Omen. Kinskis systematisch angelegte Ausbildung war so weit, allmählich in eine Karriere überzugehen. Nachdem sie ihr »Reifezeugnis« bereits mit dem *Tatort* erworben hatte, als »leidenschaftliches Blümchen« dann jedoch noch einmal zurück ins oberösterreichische Internat musste, durfte sie nun, als inzwischen römische Studentin, in *COSÌ COMME SEI* (1978; Bleib, wie du bist) Marcello Mastroianni den Kopf verdrehen. Es folgte ein von Polanski angeordnetes, viermonatiges Praktikum in England, um sich den erforderlichen Dorset-Akzent anzutrainieren. Und obendrein ein paar landwirtschaftliche Tätigkeiten zu erlernen, die sie im Film ausübt. Dann war sie reif für die Rolle ihres Lebens.

Die Finanzierung erwies sich, auch dank des Rummels um Polanskis Person, als schwierig. Zwar war der Brite Timothy Burrill als Koprodu-

wird. Sie erhält dort eine Anstellung als Magd, worüber sie zunächst froh ist. Doch Alec, der aufdringliche junge Herr des Landgutes, nutzt der schönen Tess bald nach, vergewaltigt sie schließlich und macht sie zu seiner Geliebten. Tess kehrt nach einiger Zeit nach Hause zurück und bringt ein schwächliches Kind zur Welt, das bald stirbt. Drei Jahre später verbringt sie den Sommer als Milchmagd in einer Meierei. Dort verliebt sie sich in den Pfarrerssohn Angel Clare, der dem Theologiestudium und dem Stadtleben den Rücken gekehrt hat und nun Landwirt werden will. Nach schwerem Gewissenskonflikt willigt Tess in die Ehe mit Angel ein. Als er von ihrer Vergangenheit erfährt, verlässt er sie noch in der Hochzeitsnacht und reist nach Brasilien, um dort sein Glück als Farmer zu versuchen. Tess geht in ihr Heimatdorf zurück. Dort arbeitet sie einen äußerst harten Winter hindurch auf einem ärmlichen Bauernhof, wo sie auch Alec wiedertrifft. Alec macht sie erneut zu seiner Geliebten. Als Angel Jahre später reumütig aus Brasilien zurückkehrt, findet er Tess an der Seite Alects in einem mondänen Seebad. Völlig verzweifelt tötet Tess Alec und flieht mit Angel. Die beiden erleben eine rastlose, dennoch glückliche Zeit, bis Tess von Polizisten gestellt und dem Galgen zugeführt wird.

Hardy bezeichnete seine Heldin demonstrativ als »Eine reine Frau«, wie der Untertitel des Romans lautet. »Rein«, das betonen Film wie Buch gleichermaßen, ist Tess deshalb, weil sie an ihrem Schicksal keine Verantwortung trägt. Diese tragen, neben dem herrschenden rigiden Moralkodex des viktorianischen Zeitalters, vor allem die beiden Männer, die in Tess' Leben eingreifen: Alec d'Urberville und Angel Clare.

Wie alle anderen Figuren akzeptiert auch Tess weitgehend den starken viktorianischen Moralkodex, zu dem der Stoff an keiner Stelle eine positive Alternative aufzuzeigen vermag – weder anhand einer Gegenfigur noch durch Verweise auf andere mögliche gesellschaftliche Formen. Für Tess jedenfalls gibt es keine Möglichkeit, sich über die sozialen Normen hinwegzusetzen. Ihr einziger Versuch, dies zu tun, entspringt einem Akt der Verzweiflung und äußert sich – vergleichbar mit Carol in *REPUTATION* – in Zerstörung: Sie tötet Alec, der ihr in diesem Augenblick als das einzige Hindernis zu ihrem Glück erscheint.

Aber Tess selbst kann ihre Tat nicht billigen. Sie weiß, dass das tragische Ende ihrer Flucht unausweichlich ist, und sie sehnt es sogar herbei. Dennoch vermag sie die wenigen glücklichen Tage an der Seite ihres geliebten Angel zu genießen. Doch erst als sie verhaftet wird und Gerechtigkeit wiederhergestellt ist, kommt sie wieder mit sich ins »Reine«. Damit erfüllt sich, bei aller Trauer, die in dem Ende Tess' liegt, ihr Schicksal doch ganz im Sinne der bis dahin kritisierten Moral – die Welt ist nun gewissermaßen wieder in Ordnung.

Die der Ermordung Alects folgende Szene erinnert an Polanskis frühere Vorliebe fürs Makabre: Eine neugierige Pensionswirtin, die vorher den Streit zwischen Alec und Tess belauscht hat, ist von der darauffolgenden Stille irritiert. Beiläufig schaut sie zur Blütenweißen Stuckdecke, auf der sich zu ihrem Entsetzen plötzlich ein Blutfleck herzförmig auszubreiten beginnt. Diese Verwandlung von Weiß in Rot findet sich auch in der Kleidung von Tess. Beim Maitanz zu Beginn des Films trägt sie ein weißes Kleid, das ihre Unschuld symbolisiert. Am Ende ihrer Flucht in Stonehenge liegt sie in ihrem roten Kleid wie ein Opferlamm auf einem der großen, umgestürzten Steinquader. Das Rot des Blutes kehrt sehr häufig wieder: In Tess' vollen roten Lippen, in der Erdbeere, die Alec ihr aufzwingt, bis hin zu Bibelziten, die mit roter Farbe an Mauern gepinselt sind.

Wenn in *TESS* auch gelegentlich die Sozialkritik der Romanvorlage wiederzufinden ist, das Hauptgewicht legte Polanski auf die Schilderung der tragischen Liebesbeziehung. In vielen Szenen wird der Film zum Melodram. Fast immer, wie auch schon in Hardys Roman, sind die Ausprägung der Landschaft, die Jahreszeit und das Wetter realistischer Hintergrund und symbolische Projektion innerer Vorgänge der Personen zugleich. Vor allem drückt sich darin der jeweilige seelische Zustand der Heldin aus.

So beginnt die Handlung im Frühling mit einem unbeschwerten Maitanz. Wenn Tess, von der Gesellschaft verstoßen, mit ihrem kranken Kind herumzieht, ist es Winter. Ihre glücklichste Zeit in der Meierei in Talbothays, in die auch die beginnende Liebe zu Angel fällt, verlebt sie in einer freundlichen sommerlichen Landschaft. Darauf folgt ein harter Winter auf dem ärmlichen Bauernhof in Flintcomb Ash, nachdem ihr

zent mit eingestiegen, aber Claude Berri musste sich persönlich hoch verschulden, um das geplante Budget von 40 Millionen Franc – aus denen dann nahezu 50 Millionen wurden – zusammenzubekommen. Der Film war die bis dahin teuerste unabhängige Produktion, die je in Europa gedreht wurde.

Für die Adaption des 550-seitigen Romans aus dem Jahre 1891 benötigten Polanski und Gérard Brach einen weiteren Bearbeiter, der mit den Sitten und Gebräuchen der Zeit vertraut war, vor allem aber mit der englischen Sprache und dem lokalen Dialekt. Einen geeigneteren als John Brownjohn hätten sie kaum finden können. Der renommierte englische Übersetzer deutscher und französischer Literatur war nicht nur ein ausgewiesener Kenner Hardys und seiner Zeit. Er lebte auch als »Marlott« verschleiert, der Geburtsort der Heldin ist.

Ein weiteres gutes Omen. Aber es gab auch ein schlechtes, und das sollte sich schließlich vollkommen erfüllen. Der erste Drehtag war der 7. August 1978. Als Polanski frühmorgens aus seinem Hotelfenster schaute, goss es in Strömen. So blieb es den ganzen Tag. Und die ganze Woche. Und praktisch hatten die Dreharbeiten den ganzen Film hindurch mit den Unbilden des Wetters zu kämpfen. In der Normandie regnete es, in der Bretagne regnete es. Bis es dann im November ungewöhnlich früh zu schneien anfing.

Außer Nastassja Kinski kamen die Darsteller überwiegend aus England, so auch die der beiden anderen wichtigen Rollen Peter Firth als Angel und Leigh Lawson als Alec. Beide noch relativ jungen Schauspieler hatten zwar schon Filmerfahrung, galten aber in erster Linie als kompetente Theaterdarsteller. Einige der kleineren Rollen wurden von Schauspielern aus Frankreich übernommen. Auch ein Großteil der technischen Crew kam von dort – mit Ausnahme des hervorragenden englischen Kameramanns Geoffrey Unsworth, der beispielsweise 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM von Stanley Kubrick oder Bob Fosses CABARET gefilmt hatte.

Im Oktober 1978 erlag der 1914 geborene Unsworth mitten in den neunmonatigen Dreharbeiten plötzlich einer Herzattacke. Polanski übernahm für ein paar Tage selbst die Kamera, bis der belgisch-franzö-

sische Kameramann Ghislain Cloquet einsprang. Drei Tage lang sah dieser sich die bisher gedrehten Muster an und schaffte es, den von Unsworth initiierten Stil nahtlos zu übernehmen. Auch Cloquet gilt als versierter Kameramann, er arbeitete mit Robert Bresson zusammen und hatte großen Anteil an den Filmen seines belgischen Landsmanns André Delvaux.

Am letzten Märztag 1981 wurden Unsworth (posthum) und Cloquet für ihre Arbeit an dem Film geehrt: Sie erhielten gemeinsam den Oscar für die beste Kameraarbeit. Auch für Kostüm und Ausstattung des Films wurde je ein Oscar vergeben, während Polanski und seinem Film, obwohl beide nominiert, die Auszeichnungen versagt blieben.

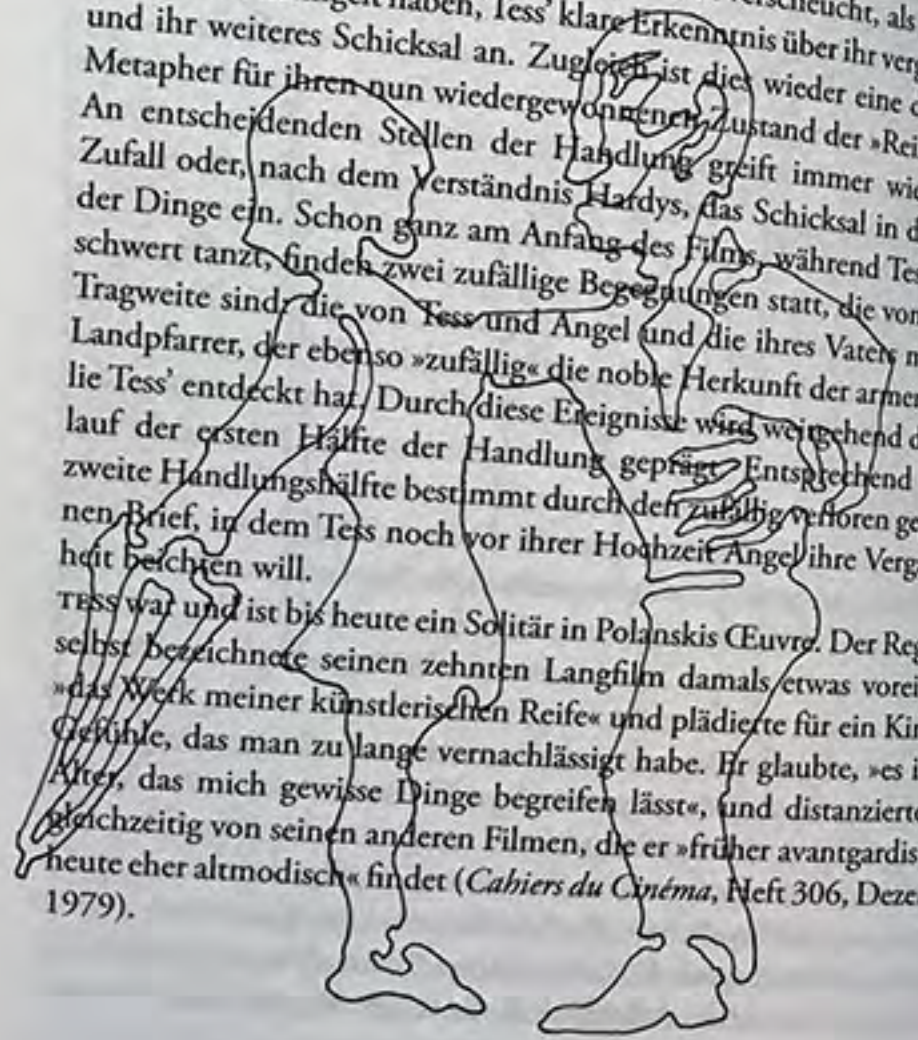
Die Außenaufnahmen zu TESS (1979: Tess) mussten in der Normandie und in der Bretagne gedreht werden, da sich die Originalschauplätze im englischen Dorset seit Ende des 19. Jahrhunderts extrem verändert hatten und die unberührten Wiesen nicht mehr zu finden sind. Allerdings sah man sich auch an den nordfranzösischen Drehorten gezwungen, gelegentlich Loerwege mit Erde zu überschütten, Straßenschilder und Strommaste abzumontieren und das charakteristische englische Vieh extra von Dorset einzufliegen. Außerdem fürchtete Polanski, in England verhaftet und in die USA ausgeliefert zu werden.

Thomas Hardy hatte das Manuskript seines 1888 begonnenen *Tess von den d'Urbervilles* zuerst verschiedenen Zeitschriften angeboten. Doch es wurde wegen angeblicher Anstößigkeiten abgelehnt und dann 1891 in einer stark revidierten Fassung in der Wochenzeitschrift *The Graphic* in Fortsetzungen abgedruckt. Als Hardy noch im selben Jahr den Roman ungekürzt in Buchform herausgeben konnte, sah er sich heftigster Kritik, aber auch begeisterter Zustimmung ausgesetzt. Für seine Zeitgenossen war die Schilderung der Erlebnisse der 16-jährigen Trödlerstochter Tess aus der englischen Grafschaft Dorset in erster Linie eine Provokation. Nicht nur, dass hier Reizthemen wie voreheliche und außereheliche Sexualität, uneheliche Geburten und Mord angeschnitten wurden – zu allem Überfluss ergriff der Autor auch noch Partei für die Frau, die hier so heftig gegen Moral und Recht verstößt.

Die Handlung beginnt damit, dass Tess von ihren Eltern zu einer nicht weit entfernt lebenden reichen Familie namens d'Urberville geschickt

Mann sie verlassen hat. Und die kurzen, aber glückerfüllten Tage der gemeinsamen Flucht mit Angel finden wieder in einem Frühjahr statt. In der Schlusszene in Stonehenge deutet die aufgehende Sonne, die den trüben Nebel gerade in dem Augenblick verscheucht, als die Polizisten Tess umzingelt haben, Tess' klare Erkenntnis über ihr vergangenes und ihr weiteres Schicksal an. Zugleich ist dies wieder eine deutliche Metapher für ihren nun wiedergewonnenen Zustand der »Reinheit«. An entscheidenden Stellen der Handlung greift immer wieder der Zufall oder, nach dem Verständnis Hardys, das Schicksal in den Lauf der Dinge ein. Schon ganz am Anfang des Films, während Tess unbeschwert tanzt, finden zwei zufällige Begegnungen statt, die von großer Tragweite sind: die von Tess und Angel und die ihres Vaters mit dem Landpfarrer, der ebenso »zufällig« die noble Herkunft der armen Familie Tess' entdeckt hat. Durch diese Ereignisse wird weitgehend der Verlauf der ersten Hälfte der Handlung geprägt. Entsprechend ist die zweite Handlungshälfte bestimmt durch den zufällig verloren gegangenen Brief, in dem Tess noch vor ihrer Hochzeit Angel ihre Vergangenheit beichten will.

Tess war und ist bis heute ein Solitär in Polanskis Œuvre. Der Regisseur selbst bezeichnete seinen zehnten Langfilm damals etwas voreilig als »das Werk meiner künstlerischen Reife« und plädierte für ein Kino der Gefühle, das man zu lange vernachlässigt habe. Er glaubte, »es ist das Alter, das mich gewisse Dinge begreifen lässt«, und distanzierte sich gleichzeitig von seinen anderen Filmen, die er »früher avantgardistisch, heute eher altmodisch« findet (*Cahiers du Cinéma*, Heft 306, Dezember 1979).



IM EXIL



SCHIFFBRUCH

Das emotionale Loch, in das Polanski in Anschluss an *TESS* stürzte, war tiefer und dunkler als nach jedem anderen seiner Filme bisher. *TESS* war langwierig gewesen, kompliziert, anstrengend. Polanski fragte sich nicht zum ersten Mal in seinem Leben, ob die Mühe solcher Großunternehmungen sich überhaupt lohne, ob er nicht lieber kleinere Filme machen sollte oder als Schauspieler arbeiten.

Die Dreharbeiten von *TESS* hatten sich von August 1978 bis in den März des folgenden Jahres geschleppt, und die Postproduktion wurde nun zum Alptraum. Die erste Schnittfassung war selbst für polanskische Verhältnisse lang. Claude Berri – Freund Polanskis, Regiekollege und Hauptproduzent des Films – zeigte sich angesichts einer Laufzeit von bald vier Stunden fassungslos. In dieser Form schien ihm das Mammutwerk unverleihbar. Der sonst so unerschrockene *parrain* (Pate) *du cinéma français* geriet in Panik, dass seine anteilige Investition in Höhe von 10 Millionen Dollar verloren sei und er selber wirtschaftlich ruiniert.

Allen Beteiligten war klar, dass um jeden Preis der finanziell wichtige US-Markt erobert werden musste. Spontan konnte sich keiner der großen amerikanischen Verleiher für einen Film dieser Länge über ein bukolisches Liebesdrama aus viktorianischer Zeit erwärmen. Schon gar nicht, wenn dessen Regisseur auf der Fahndungsliste des FBI stand und man selber Ärger mit der Justiz befürchten musste, wenn man ein Werk des Flüchtlings in die heimischen Kinos brachte.

Berri hatte im Mai 1979 Polanski mit seiner Hauptdarstellerin Nastassja Kinski nach Cannes zu den Filmfestspielen geschickt, um ein bisschen Vorab-Werbung für den noch nicht fertigen Film zu machen. Die Idee geriet zum PR-Fiasko. Statt kluge Fragen zu dem kommenden Meisterwerk zu stellen, hatte sich bereits bei ihrer Ankunft ein Pulk von Journalisten im Foyer des Hotel Carlton aufgebaut und wollte von Polanski vor allem Details zu den Vorgängen in Los Angeles und über sein Verhältnis zu der gerade achtzehn gewordenen Nastassja wissen. Erwartungsgemäß rastete Polanski aus, beschimpfte die Anwesenden und erhielt als Quittung eine hämische Presse.

Die Weltpremiere von *TESS* fand schließlich am 25. Oktober 1979 in Deutschland statt und startete anschließend mit siebzig Kopien. Angesichts einer immer noch üppigen Länge von 184 Minuten beklagten viele Rezensenten die ausschweifenden ländlichen Idyllen oder kritisierten, wie stellvertretend *Der Spiegel* (22. 10. 1979), dass es darin zugehe wie in einem »Lehrfilm über Ackerbau und Viehzucht im England des ausgehenden 19. Jahrhunderts«. Die Zuschauerzahlen waren deprimierend.

Doch nur eine Woche später, nach der Premiere in Frankreich, sah alles schon besser aus. Die Kritiken waren wohlwollender, die Zuschauer begeisterter, und im folgenden Februar wurden Film, Regisseur und der verstorbene Kameramann Cloquet mit den bedeutendsten französischen Filmpreisen, den Césars, gekrönt.

Nur in Großbritannien und USA fand sich nach wie vor kein Verleiher. Francis Ford Coppola erklärte sich schließlich bereit, den Film mit seiner Firma American Zoetrope in den USA in die Kinos zu bringen. Er und sein Team kamen nach Paris, eröffneten Polanski, dass das Werk von Grund auf neu montiert, dabei drastisch eingekürzt und mit einem durchgehenden Erzählkommentar versehen werden müsse. Alles in allem hätte das aufwühlende Melodram die harmlose »Es war einmal«-Anmutung eines Märchens erhalten. Polanski lehnte dankend ab. Das Coppola-Team rauschte wieder davon, und der Film blieb weiterhin ohne amerikanischen Verleih. Berri sah den Rückfluss seiner Investitionen in allergrößte Ferne rücken.

In höchster Not holte Polanski Sam O'Steen, den Cutter von *ROSEMARY'S BABY* und *CHINATOWN* nach Paris und überließ ihm die Kürzungsarbeiten an dem Film, an dem sich zuvor bereits zwei Cutter abgearbeitet hatten – während er selber auf eine dreiwöchige Bergwanderung in den Himalaja verschwand. Nach seiner Rückkehr kam ihm auch diese gekürzte Fassung wie eine Verstümmelung vor, und sie fand ebenfalls keine Verwendung.

In voller Pracht von 190 Minuten wurde *TESS* im Dezember 1980 dann doch noch in den USA aufgeführt und erst im April 1981, anderthalb Jahre nach seiner deutschen Uraufführung, auch in Großbritannien. Das Wunder, an das niemand mehr zu glauben gewagt hatte, geschah.

Der Film bekam in den USA hervorragende Kritiken, wurde, wie später auch in England, vom Publikum begeistert angenommen und für die Oscarverleihung 1981 gleich sechs Mal nominiert. Der für besten Film und der für beste Regie wurden Polanski am Ende zwar versagt, und auch der Komponist Philippe Sarde ging leer aus. Aber die beiden Kameraleute Unsworth und Cloquet erhielten tatsächlich die Trophäe, und auch Set sowie Kostüm wurden jeweils damit bedacht. Mit grimmigem Fatalismus begann sich Polanski ab dem Jahreswechsel 1979/1980 als ehemaliger Filmregisseur zu betrachten und immer häufiger so auch öffentlich zu bezeichnen. Was zunächst wie die kleine Koketterie eines sich von seinem Publikum ungeliebt fühlenden Künstlers anmutete, schien sich allmählich zu einer ernststen persönlichen Krise auszuwachsen. Polanski hörte nicht auf, sich darüber zu beklagen, dass Filmemachen inzwischen zu 90 Prozent hieß, sich mit Leuten herumzuschlagen, die nur ihren Profit im Auge hätten. Dazu habe er einfach keine Lust mehr. Zum ersten Mal seit fast zwei Jahrzehnten verfügte er auch nicht über den üblichen Reigen von Filmprojekten, an denen er, in welchem Stadium auch immer, gerade arbeitete, die er vorbereitete, für die er Geldgeber suchte, Drehorte oder Darsteller. Nicht ein einziges.

Polanski war nun in seinen späten Vierzigern. Er hatte zehn Langfilme in seiner Filmografie, befand sich ganz offensichtlich in einer heftigen Midlife-Crisis und war finanziell auch nicht gerade auf Rosen gebettet. Seine straffrechtlichen Probleme in den USA waren durch eine Schadensersatzforderung verschärft worden, die die Familie des jugendlichen Opfers geltend machte und sich 1988 zu einer Zivilklage auswuchs. Polanski, der nie sparsam gelebt hatte, kosteten die juristischen Scharmützel und die letztlich geleisteten Zahlungen vermutlich sein gesamtes Vermögen. Auch die Regiegage für *Tess* floss nur zögerlich, da Berri, seinen ökonomischen Untergang immer noch vor Augen, die Kasse fest verschlossen hielt.

Polanskis geliebtes Mews-Haus am Eaton Place im feinen Londoner Stadtteil Belgravia, wo er mit Sharon Tate glückliche Tage verbracht hatte, war aufgrund des Auslieferungsvertrags mit den USA unerreichbar geworden. Er trennte sich davon und legte sich stattdessen einen

Ferienwohnsitz auf Ibiza zu. Das mehrgeschossige, mäßig geschmackvolle Haus erinnerte in seiner Zweckarchitektur deutlich an Polanskis Hauptdomizil in Paris in der Avenue Montaigne.

Für den rastlosen Polanski, der immer eine Beschäftigung brauchte, gestaltete sich das Leben in Paris mit Nachtclubbesuchen und wechselnden Freundinnen eher unausgefüllt. Das einst prickelnde Gefühl im London der Swinging Sixties war stets auch durch den aufregenden Kampf um Aufstieg, Anerkennung und Erfolg befeuert gewesen. Nun aber, mit einer weiteren Zukunft als Filmemacher nicht in Sicht, war auch die Gegenwart nur noch halb so spannend. Der richtige Zeitpunkt also, wie Polanski erkannte, sich ausnahmsweise einmal mit der Vergangenheit zu beschäftigen.

Anfang der Achtzigerjahre erschienen in verschiedenen Ländern Monografien über Polanski, in denen nicht nur seine Filme, sondern auch sein Leben unzulässigerweise, wie er es empfand, auf die Couch des Psychiaters gezerrt wurden. Zwar war Polanski immer eine öffentliche Figur, aber keine offene. Das nicht auseinanderzuhalten, ist bis heute ein weitverbreiteter, fundamentaler Irrtum, der die schärfsten Kritiker Polanskis, seine treuesten Verteidiger und seine stummenden Bewunderer eint. Polanski ist der wahrscheinlich sichtbarste Filmregisseur aller Zeiten; eine Person des öffentlichen Lebens, von der fast jeder – ob er sich nun für Kino interessiert oder auch nicht – auf der Stelle ein Bild hat und sofort eine Meinung zu ihr.

Jeder Film ein Einblick in die Abgründe seiner Seele, jeder Skandal eine Bestätigung der eigenen Einschätzungen, jeder öffentliche Auftritt ein Mosaikstein eines vertrauten Gesamtbildes. Sollte man meinen. In Wirklichkeit bleibt der größte Teil seines Charakters verborgen, erweist sich als unzugänglich – wahrscheinlich sogar für Polanski selbst. Seine Weigerung etwa in Interviews und Pressekonferenzen, von seinem Innenleben zu berichten, ist legendär. Journalisten hatte er stets Rede und Antwort gestanden, um Aufmerksamkeit für seinen jeweils aktuellen Film zu generieren, hatte auch immer nette Anekdoten geliefert, und am auskunftsfreudigsten begegnete er stets Fragen nach dem Handwerk des Filmemachens. Aber schon über Fragen nach seiner Motivation für bestimmte Stoffe und Themen hatte er, je nach Lust und

Laune, sich mit witzigen Floskeln mokiert oder diese mit massiver Blockade abgewehrt.

Da aber auch er nicht verhindern konnte, dass man von außen versuchte, sein Leben mit all den offenen Brüchen und seine oft kontrollierten Filme in Beziehung zu setzen, trat er gewissermaßen die Flucht nach vorne an. Polanski wollte die Deutungshoheit über seine Vita zurückgewinnen, indem er eine eigene Darstellung seines Lebens verfasste. Nicht unbedingt wahrer als die der anderen, aber dank genauer Details und satter Anekdoten mit dem Siegel des Authentischen versehen. Eine zusätzliche Verlockung bestand darin, dass ihm sein amerikanischer Verleger alleine für den US-Markt Tantiemen in Höhe von einer halben Million Dollar garantierte – und für den Rest der Welt noch einmal knapp die Hälfte obendrauf zumindest in Aussicht stellte. Drei Jahre später, im Januar 1984, kam Polanskis Buch nahezu weltweit heraus. Es war unter Mithilfe von gleich drei Journalisten entstanden; einer davon der seit TESS zum Freund herangewachsene englische Autor und Übersetzer John Brownjohn. Der Originaltitel lautete mit hübscher Selbstironie *Roman by Polanski* – eher Programm als bloßer Gag – was bei vielen Übersetzungen (spanisch, französisch, polnisch, italienisch) auch entsprechend umgesetzt wurde, nur in der deutschen nicht. Das ist mehr als nur ein hübsches Wortspiel, es ist auch eine Warnung. Jedenfalls tut man gut daran, Polanskis Erinnerungen von 1984 nicht immer wörtlich zu nehmen. Das Buch wurde schnell ein Weltbestseller und stopfte das finanzielle Loch, das sich durch Polanskis Rückzug vom Filmemachen und durch die Schadensersatzforderungen aus Los Angeles aufgetan hatte.

»Das Leben ist ein Roman«, könnte man mit einem Filmtitel von Alain Resnais dazu sagen. Einmal in Hinblick auf Polanskis Vita mit all ihren grotesken Ereignissen, ironischen Wendungen und schicksalhaften Zufällen; zum anderen aber auch nach der Art und Weise, wie Polanski das alles darstellte oder darstellen ließ: anschaulich, szenisch, effektiv. Vieles ist erstaunlich ungeschönt berichtet, so manches Gerücht bestätigt, anderes geradegerückt. Was auffällt, ist ein erstaunlicher Mangel an Empathie für seine Figuren, auch für die Hauptfigur, sich selbst. Als wolle er jeden Anflug von Sentimentalität vermeiden, sich selber mit

der gleichen klinischen Objektivität betrachten wie die Figuren seiner Filme.

Zugleich liefert das Buch auch eine Erklärung dafür mit, warum dies so ist und nicht anders. Es gab für das Kind, das zu früh erwachsen werden musste und deshalb auch als Erwachsener immer ein Stück Kind blieb, immer nur eine Überlebensstrategie: zu sich selbst und seinem Schicksal eine gewisse Distanz zu wahren, um nicht von den absurden Wendungen des Lebens überwältigt und verschlungen zu werden. Zu Polanskis Vergangenheits-Beschäftigung – Bewältigung wäre das falsche Wort – gehörte auch ein ausgedehnter Aufenthalt in der alten Heimat Polen. In all den Jahren war er nur zwei oder drei Mal dort gewesen, hatte seinen Vater Ryszard und dessen Frau Wanda besucht. Im März 1981 kehrte er neben Papst Wojtyła berühmteste zeitgenössische Pole anlässlich der Warschauer Premiere von TESS zurück – neunzehn Jahre, nachdem er sich mit ein paar Koffern und Basias Mercedes aus dem Land davongemacht hatte. Wie einem verlorenen Sohn, der endlich wieder nach Hause findet, wurde ihm nun ein überschwänglicher Empfang bereitet.

Der gefeierte polnische Schauspieler und Theaterleiter Tadeusz Łomnicki, den Polanski als Jugendlicher bewundert und beneidet hatte, bot ihm auf der Stelle die Inszenierung eines Stückes seiner Wahl an. Polanski entschied sich für Peter Shaffers Erfolgsstück *Amadeus* aus dem Jahre 1979. Łomnicki übernahm die Rolle des Salieri, während sich Polanski selbst perfekt in die Rolle des Wunderkindes Wolfgang Amadeus Mozart einfühlte. Die Aufführung von *Amadeus* im Warschauer Teatr na Woli am 23. Juni 1981 war ein großer Erfolg und in den sechs Wochen seiner Spielzeit ausverkauft. Polanski nutzte die Zeit in Polen dazu, nach Kraków zu fahren und die Straßen und Plätze seiner Kindheit aufzusuchen, auch die, wo einst das Ghetto gewesen war. An diesem Ort und in diesem Moment wurde möglicherweise ein Keim gepflanzt, der erst zwanzig Jahre später aufgehen würde und Polanski zu einem der größten Triumphe seines Alterswerks führen sollte. Zunächst aber beendete er seinen Streifzug in die Vergangenheit mit der Suche nach den Bauern in Wysoka, bei denen er nach seiner Flucht aus dem Ghetto Unterschlupf gefunden hatte.

Was er davon noch aufspüren konnte, war ein verfallenes, leer stehendes Haus, kaum mehr als eine Hütte. In jedem Gespräch, bei jedem Besuch eines Restaurants und bei jedem Spaziergang hatte Polanski mit Freude und Genugtuung die Aufbruchstimmung in Polen gespürt. Im Dezember des Jahres schien dann alles wieder vorbei. Über Nacht wurde das Kriegsrecht ausgerufen und die Gewerkschaft Solidarność in die Illegalität gedrängt. In dieser finsternen Stunde war Polanski bereits wieder zurück in Paris und probte am Théâtre Marigny, wieder mit sich selbst in der Titelrolle, für die französische Erstaufführung von *Amadeus*. Zur Premiere am 22. Januar 1982 hatte Polanski seinen Vater Ryszard nach Paris eingeladen, aber die polnischen Militärbehörden weigerten sich, dem 78-jährigen und seiner Frau eine Ausreisegenehmigung zu erteilen. Eine junge polnische Nachwuchsschauspieler, die den Jahreswechsel zufällig in Paris verbracht hatte, wollte angesichts der schlechten Nachrichten gar nicht mehr in ihre Heimat zurück. Fünf Jahre zuvor hatte sie dort mit bereits ihrer ersten Rolle in *BARWY OCHRONNE* (1977, Tarnfarben) von Krzysztof Zanussi dank ihres Aussehens einen sensationellen Eindruck hinterlassen und ihren Namen Joanna Pacula halbwegs bekannt gemacht. Am zweiten Tag des neuen Jahres war sie fünfundzwanzig geworden, und es war fast unvermeidlich, dass sie Polanski in Paris früher oder später über den Weg laufen würde. Er verschaffte ihr schnell ein paar Jobs als Fotomodell für *Vogue*, *Cosmo* und *Harper's Bazaar* und bestärkte sie in dem Wunsch, eine Karriere im Westen zu versuchen. Und empfahl sie, als sich ihre kurze Affäre bereits dem Ende zuneigte, für die weibliche Hauptrolle in dem amerikanischen Kalterkrieg-Thriller *GORKY PARK* (1983; Gorky Park) weiter. Ohne Probleme bekam Pacula die Rolle und legte damit den Grundstein für ihre Karriere in den USA. Neben seiner Theaterarbeit, ob als Regisseur oder als Schauspieler, hatte Polanski immer schon auch Gefallen daran gefunden, in den Filmen anderer Regisseure mitzuwirken. Für ihn hatte das etwas Unbefangenes, Spielerisches. Überwiegend handelte es sich dabei um kleine Rollen von nur wenigen Drehtagen, bei denen nie so genau unterschieden werden konnte, ob er wirklich eine fiktive Figur darstellte oder seine eigene

öffentliche Persona und seine auffällige Erscheinung ausbeutete. Manchmal war es einfach nur ein Freundschaftsdienst innerhalb der Pariser »Scène culturelle«, dem er sich kaum entziehen konnte. So bei *CHASSÉ-CROISÉ* (1982), dem surrealistischen Regiedebüt der amerikanisch-französischen Schauspielerin (mit Minirolle in *TESS*), Sängerin und Model Arielle Dombasle – und nicht zuletzt dritten Ehefrau des Pariser Großintellektuellen Bernard-Henri Lévy. Immer noch schien Polanski unentschlossen, ob er sich bemühen sollte, seine Karriere als internationaler Filmregisseur wieder aufzunehmen, oder sie einfach sausen zu lassen. Während sein langjähriger Gefährte und Koautor Gérard Brach bereits munter Drehbücher für andere Regisseure schrieb, konnte sich Polanski kaum zu einem halbherzigen Versuch aufraffen, ein neues Filmprojekt auf die Beine zu stellen. Ihm fehlte der frühere Biss, aber auch das Gefühl für das richtige Timing. Mit der – eigentlich naheliegenden – Idee, aus dem erfolgreichen Stück *Amadeus* einen Film zu machen, kam er zu spät. Miloš Forman hatte sich längst die Rechte gesichert und arbeitete mit dem Autor des Stücks bereits am Drehbuch. Der Film kam 1984 in die Kinos und räumte im folgenden Frühjahr reihenweise Oscars ab, insbesondere in den wichtigsten Kategorien wie bester Film, Regie und Hauptdarsteller. Polanski ließ sich zu der Bemerkung hinreißen, er hätte es besser gekonnt. Wenn man dem zynischen Branchenspruch »Du bist immer nur so gut wie dein letzter Film« auch nur halbwegs Glauben schenken konnte, war Polanskis Marktwert tief im Keller. *LE LOCATAIRE* hatte sich als finanzielles Desaster erwiesen, und auch die Produktionskosten von *TESS*, des bis dahin teuersten französischen Films, brauchten lange, um wieder zurückzuffließen. Eines jedenfalls hatte sich Polanski nach *TESS* geschworen: solch chaotischen, nervenaufreibenden und durch Wetterkapriolen verzögerten Dreharbeiten wie in der Normandie und der Bretagne sich nie wieder auszusetzen. Als dann doch das nächste Filmabenteuer losging, wurde alles noch viel schlimmer. Polanski kam, buchstäblich, vom bretonischen Regen in die Traufe des Mittelmeers. Über Claude Berri lernte Polanski 1983 den aus Tunesien stammenden Filmfinanzier Tarak Ben Ammar kennen. Der hatte eine korsische Mutter, war ein großer Bewunderer Polanskis und ließ sich von dessen Lieb-

lingsidee schnell mitreißen: den ominösen Piratenfilm. Was Polanski damals wie ein unverhoffter Glücksfall erschien, wurde zum Albtraum seiner Karriere. Es gibt Träume, deren Tragik darin liegt, nie erfüllt zu werden, und solche, deren Tragik gerade in ihrer Erfüllung besteht. Dieser hier gehörte eindeutig zu den Letzteren. Obendrein hatte Polanski erneut Pech mit dem Timing. Das Seestück, dessen Grundidee ihn schon auf der Filmhochschule in Łódź bewegt hatte, kam nun zehn oder fünfzehn Jahre zu spät – und auf seltsame Weise zugleich zwanzig Jahre zu früh: gemessen zumindest an der 2008 gestarteten, höchst erfolgreichen, bislang vierteiligen Reihe der *PIRATES OF THE CARIBBEAN*. Ab Herbst 1983 machten sich Polanski und Brach in Paris über das angestaubte, neun Jahre alte Skript her und zogen wie schon bei *TESS* John Brownjohn hinzu, um den englischsprachigen Dialogen Schiff zu verleihen. Die Finanzierung war im Wesentlichen über Ammanys *Carthago Films* gesichert. Die Besetzung stellte sich erst als schwierig und langwierig heraus, zuletzt als eher unglücklich. Auf einer Theaterbühne konnte Polanski mit fünfzig den fünfzehn Jahre jüngeren Mozart noch ohne Weiteres verkörpern. Für die Rolle des »Frosch« genannten Gehilfen des Oberpiraten Captain Red – ursprünglich einmal gedacht als Neuaufgabe des Adlatus Alfred in *DANCE OF THE VAMPIRES* – war er nun einfach zu alt. Für den Captain Red hatte Polanski jahrelang immer auf Jack Nicholson gehofft und ihm damit schon zu Zeiten von *CHINATOWN* in den Ohren gelegen. Nicholson jedoch war als Star längst in andere Dimensionen geflogen. Er wiederum hätte Polanski liebend gerne als Regisseur für *THE TWO JAKES* (1990; Die Spur führt zurück) gehabt, die seit Langem geplante Fortsetzung des einstigen Meisterstücks der glorreichen Vier: Nicholson, Polanski, Drehbuchautor Robert Towne und Produzent Robert Evans. Aus dem einen wurde so wenig wie aus dem anderen. Eine nach der anderen der von Polanski angefragten Hollywood-Größen, darunter Sean Penn und Michael Caine, winkten entweder nach Lektüre des Drehbuchs oder von vornherein ab. Gut möglich, dass auch niemand einen Helden mit Holzbein spielen mochte. Schließlich sagte mit Walter Matthau ein Hollywood-Haudegen von vierundsechzig Jahren und drei Bypässen zu, der solche Bedenken nicht kannte, der

nicht mehr viel zu verlieren, aber eine ordentliche Gage zu erwarten hatte. Für zwei weitere wichtige Rollen nahm Polanski, den sein sonstiges Castinggeschick hier im Stich zu lassen schien, zwei absolute Anfänger mit an Bord: für den »Frosch« den hübschen, aber nichtssagenden französischen Musiker *Cris Champion* und für, wenn man so will, die weibliche Hauptfigur die in London geborene Charlotte Lewis. Letztere war eine völlig unverständliche Wahl, wenn man bedenkt, dass zehn Jahre zuvor *Isabelle Adjani* dafür einmal vorgesehen war. Während Polanski von Paris aus castete und die Dreharbeiten zu dem Piratenfilm vorbereitete, wurde bereits in Tunis an einer kompletten spanischen Galeone, die *Neptune* (oder *Neptuno*, wie die wirklichen Spanier sie wohl genannt hätten) mehr als ein Jahr gebaut. Als Polanski am 26. November 1984 bei seinem elften Kinofilm zum ersten Mal wieder Regie führte, lag der letzte Drehtag von *TESS* fünf Jahre und acht Monate zurück. Das war die bis heute längste Zeitspanne zwischen zwei Filmen in Polanskis fast 60-jähriger Karriere. Mag sein, dass Regiefahrten ein bisschen wie Fahrradfahren ist, das man angeblich auch die verlernt. Bei einem derartigen Mammutunternehmen mit zweihundert Keuten aus mehr als einem halben Dutzend Ländern am Set, einer Drehzeit von neun Monaten in Tunesien, Malta und den Seychellen gleicht *Neptuno* jedoch mehr einem Marathonlauf. Da ist es kaum möglich, nach langen trainingsfreien Zeiten aus dem Stand wieder an die früheren Höchstleistungen anzuknüpfen. Genau das aber war immer das Ziel von Polanski und Brach: Wie einst mit *DANCE OF THE VAMPIRES* einem abgenutzten Genre neues Leben einzuhauchen; es zu bedienen, weiterzuentwickeln und zugleich einfallreich zu parodieren. Auf dem Papier des Drehbuchs hätte dies auch gelingen können. *PIRATES* (1986; Piraten) spinnt eine klassische, im 17. Jahrhundert angesiedelte Seeräuberpistole um Captain Red und seine Freibeuter mit allem, was dazugehört: prächtigen Kostümen, raselnden Säbeln, einem Goldschatz, einem hübschen Mädchen und einer Seeschlacht mit donnernden Kanonen und Pulverdampf. Zu Beginn finden sich Captain Red und sein junger Gehilfe Jean-Baptist, genannt »der Frosch«, auf einem Floß auf hoher See und kurz vor dem Verhungern. Heimlich gelangen die beiden an Bord einer vorbeiz-

kreuzenden spanischen Galeone und bekommen diese durch eine trickreich angezettelte Meuterei in ihre Hand. Doch nur, um sie dann wieder zu verlieren, noch einmal zu erobern und doch am Ende wieder auf einem kleinen Boot zu zweit auf hoher See zu treiben. Polanski und Brach setzen auf ihre ~~Wahrheit~~ Dramaturgie: eine Zweiteilung der Schauplätze, eine durchgängige Verdoppelung narrativer Elemente und eine Kreisform, bei der Anfangs- und Schlusszene sich gleichen. Mit dem kleinen Unterschied, dass Red und Frosch am Ende einen massiven goldenen Azteken-Thron an Bord haben, der aber nichts als unnützer Ballast ist.

Was bei DANCE OF THE VAMPIRES so glänzend funktionierte, geht hier mit Mann und Maus unter. Wo eine Steigerung der Spannung hingehörte, beschleicht einen das Gefühl, alles doppelt erzählt zu bekommen: das Entern der Galeone, die Festnahme der Seeräuber durch die Spanier, der drohende Tod, ein kranker alter Mann in einem Bett. All das geschieht zwei Mal und ohne dass eine erhellende Variation zwischen den Wiederholungen deutlich wird. Gewiss ist es ein nettes formales Spielchen, wenn der Film mit einem Blick auf die leeren Augenhöhlen der Totenkopfflagge beginnt und mit einer Kreisblende abschließt, die wie ein letzter Blick durch ein Fernrohr wirkt. Bedeutung wird hier suggeriert, aber nicht eingelöst. So hilflos scheint Polanski in der Struktur seines Films verfranzt, dass er nach zwei Dritteln des Zweistundenwerks zu einer Schrifteinblendung greift, um wieder auf Kurs zu gelangen.

Auch die angedachte Liebesgeschichte zwischen Jean-Baptiste und der Gouverneursnichte María Dolores, die einem adeligen Spanier versprochen ist, nimmt nie Fahrt auf. Zum einen springt zwischen den hölzernen agierenden Debütanten nicht der geringste Funke über, zum anderen wurden einfach die romantischen Szenen, um so etwas gedeihen zu lassen, nicht geschrieben, nicht gedreht oder landeten später auf dem Fußboden des Schneideraums. Vergessen wurden auch ein Machtkampf oder zumindest ein ansatzweiser Konflikt zwischen Captain Red und seinem treuen Gehilfen sowie der Aufbau eines starken Gegenspielers, an dem die Piraten sich hätten abarbeiten müssen. Der blutleere Schiffskommandant Don Alfonso de la Torre, von dem britischen TV-Dar-

steller Damien Thomas gespielt, jedenfalls ist für Walter Matthaus Seeräuberhauptling kein Gegner, weder als Figur noch als Schauspieler. Wie schon bei TESS wurden die Dreharbeiten vom Wetter-Pech geradezu verfolgt. Bereits bei ihrem ersten Auslaufen aus dem Hafen in Tunis geriet die über 60 Meter lange und 16 Meter breite, als seetüchtig gerühmte Galeone in einen heftigen Orkan, musste mit schweren Schädern zurückgeschleppt und mühsam repariert werden. Die Crew verzweifelte fast daran, Tag für Tag auf eine Pause im Dauerregen zu warten und wenigstens einmal eine Einstellung drehen zu können. Selten klappten die Kampfszenen wie vorher einstudiert, das selbige Matthau Alter und nachlassender Enthusiasmus kaum noch verleugnen ließen. Polanski, der irgendwann während der Dreharbeiten gähnt haben musste, dass seine Kaperfahrt nicht mit einer ordentlichen Prise heimkehren würde, verzettelte sich immer mehr in kleinste technische oder ausstattungsmaßige Details und fiel in seine alte, fast autistische Gewohnheit zurück, endlos Take um Take zu wiederholen, ohne dass sonst jemand irgendeinen Unterschied festzustellen vermochte. Rückblickend versicherte er, jede Einstellung des Films hätte den Elementen abgerungen werden müssen.

Inzwischen waren der Drehplan und die Kosten völlig aus dem Ruder gelaufen. Der italienische Produzent Dino De Laurentiis, der Polanski 1977 bereits das später abgesetzte »Hurricane«-Remake anvertraut hatte, sprang mit gut 15 Millionen Dollar bei. Zugleich erhöhte er den Druck auf seinen Regisseur, wenigstens einigermaßen in dem ohnehin schon mehrfach gestreckten Zeitrahmen fertig zu werden.

Bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes im Mai 1986 war es dann so weit. Die *Neptune* lag spektakulär im Hafen von Cannes vertäut, Polanski erschien gut gelaunt mit seinen Leichtmatrosen Charlotte Lewis und Cris Campion, und *PIRATES* wurde, außerhalb des Wettbewerbs, am 8. Mai der Weltöffentlichkeit vorgeführt. Ganze sieben Jahre war es her, seitdem Polanski hier Nastassja Kinski präsentiert und für den kommenden TESS die Werbetrommel gerührt hatte. Doch im Gegensatz zu dem wohlwollenden Interesse an dem Film damals wurde das Piraten-Stück fast augenblicklich von der Presse über die Planke geschickt. Die Festivalberichte noch aus Cannes und die Kriti-

ken anlässlich der dicht folgenden Kinoproduktionen waren unisono vernichtend, die Zuschauerzahlen blieben noch unterhalb der bereits eingedampften Erwartungen. Der Film gilt unumstritten bei Fan und Feind als der schlechteste Polanski-Film aller Zeiten und ist einer seiner größten Geldversenker.

Die *Neptune* wurde später nach Genua geschleppt und liegt heute an einer Pier im Porto Antico, wo sie als Museumsschiff und Touristenattraktion dient. Für derzeit fünf Euro kann man nach Herzenslust darauf herumklettern und sich als Pirat oder auch als Regisseur fühlen. »Das verdamnte Schiff«, soll Polanski später einmal gestöhnt haben, »hat mehr Geld gemacht als der ganze Film.«



AMERIKANER IN PARIS

Noch vor Beginn der Dreharbeiten von *PIRATES* hatte Polanski in Paris eine junge Frau kennengelernt, und alles schien wie immer. Ein unbekanntes junges Mädchen mit schauspielerischen Ambitionen und bestenfalls Anfangserfolgen wird dem berühmten Regisseur vorgestellt und kann ihr Glück kaum fassen. Er lädt zum Casting in sein Apartment, führt sie in seine Stammdisco *Les Bains-Douches* und in angesagte Nachtclubs aus. Er verspricht ihr eine Rolle, ganz eine Karriere als Filmstar und fängt eine Affäre an. Das geht ein paar Monate, ein Jahr vielleicht oder anderthalb, eventuell trübt sie in einem seiner Filme auf oder auch nicht. Irgendwann ist die Sache vorbei, und man hört nie wieder von ihr – oder höchstens in einem unschönen Zusammenhang. Bei dieser Frau war alles anders.

Während er bei der Erwähnung ihres Familiennamens sofort hellhörig wurde, hatte sie nicht den geringsten Schimmer, wer Polanski war. Sie hatte noch nie von ihm gehört, kannte keinen einzigen seiner Filme, wusste nichts von dem Mord an Sharon Tate, nichts von dem Sex-Skandal, nichts von seiner Flucht und nicht, dass er auf der Fahndungsliste des FBI stand. Überhaupt schien ihr Interesse an Film, aber auch an Theater, Literatur, Musik und Malerei altersbedingt eher begrenzt zu sein.

Dafür trug sie einen berühmten Namen: Seigner. Ihr Großvater Louis galt als Urgestein des französischen Theaters, war Doyen der Comédie-Française; ein massiger, etwas grob wirkender Mann, der sich als Molière-Schauspieler hervorgetan hatte sowie als Filmdarsteller mit einer gigantischen Zahl von 150 meist kleineren Charakterrollen. Ihre Tante Françoise, ebenfalls Mitglied der Comédie-Française, war eine feste Größe der Pariser Theaterwelt. Sie selbst hieß Emmanuelle Seigner, geboren am 22. Juni 1966 – zu der Zeit, als Polanski gerade mit den Dreharbeiten von *DANCE OF THE VAMPIRES* beschäftigt war und frisch verliebt in Sharon Tate.

Wie Sharon war auch Emmanuelle die älteste von drei Schwestern. Ihr Vater Jean-Louis Seigner hatte sich als halbwegs erfolgreicher Fotograf

durchgesetzt, ihre Mutter arbeite als Journalistin und als Innenarchitektin. Emmanuelle und die anderthalb Jahre jüngere Mathilde besuchten zeitweise ein katholisches Internat. Das Nesthäkchen war Marie-Amélie, und alle lebten zusammen mit der Tante und den Großeltern im fünften Arrondissement unter einem Dach: in mehreren Wohnungen eines Hauses in der 12 Rue Pierre-et-Marie-Curie, wo 1991 der Großvater Louis, 87-jährig, bei einem Brand ums Leben kam. Schon als Kind hatte Emmanuelle ein bisschen gemodelt und konnte, als sie Polanski begegnete, immerhin drei winzige Filmrollen aufweisen. Darunter die einer »Prinzessin der Bahamas« in DÉTECTIVE (1985) von Polanskis Lieblingsfeind Jean-Luc Godard, der bereits abgedreht, aber noch nicht in den Kinos war.

Als Emmanuelle schließlich zu einem vage als »Casting-Gespräch« deklarierten Treffen in Polanskis Wohnung in der Avenue Montaigne aufkreuzte, hatte sie sich gründlich informiert und war gewarnt. Nicht ganz zu Unrecht ging sie davon aus, »dass Roman mich flachlegen wollte«, wie sie später einmal erzählte. Sie trank nicht einen Schluck des angebotenen Champagners und rührte auch die Kekse nicht an, für den Fall, dass irgendwelche Drogen darin sein sollten. Alles in allem, wie Vertraute aus dem Umfeld Polanskis kolportierten, musste dieses erste Date eine reichlich verkrampfte Angelegenheit gewesen sein.

Verbürgt jedoch ist, dass Polanski von der 18-Jährigen mit schlanker, sportlicher Figur, irritierend grünen Augen und blonden Haaren höchst angetan war. Ihre hohen Wangenknochen und, wie Polanskis polnische Freunde meinten, »leicht slawischen Gesichtszüge« entsprachen seinem Schönheitsideal, und dass sie mit ihren 1,73 Meter immerhin acht Zentimeter größer war als er selbst, störte ihn nicht im Geringsten. Im Gegenteil. Unbestritten war – und ist – Seigner eine attraktive Erscheinung, wenn auch nicht eine so hinreißende Schönheit wie etwa Sharon Tate.

Der 51-jährige Polanski bemühte sich wie seit Langem nicht mehr um diese junge Frau, und noch etwas war neu: Während er sonst immer recht unbekümmert und freimütig mit seiner gerade neuesten Eroberung in der Öffentlichkeit aufkreuzte, bemühte er sich diesmal um Discretion. Schnell zog Emmanuelle in sein Apartment, man verbrachte

die Abende oft zu Hause oder ging auf verschlungenen, getrennten Wegen in Restaurants oder Clubs. Während der Arbeit von PIRATES wurde so gut wie nichts über die neue Liaison des Regisseurs bekannt, obwohl Emmanuelle ihn mehrfach beim Dreh in Tunesien besuchte. Freunde und Mitarbeiter wurden auf Verschwiegenheit eingeschworen und waren gut beraten, sich daran zu halten.

Wenn PIRATES der Befreiungsschlag für Polanskis dahindümpelnde Karriere sein sollte, so war dieser gründlich misslungen. Polanski befand sich nach dem Comebackversuch in einer eher noch misslicheren Lage als zuvor. Kam der Erfolg von TESS langsamer als erwartet, aber auf lange Sicht eben doch, so zeichnete sich schon bei der Premiere von PIRATES in Cannes das folgende Fiasko ab. Von dem letztlich auf 40 Millionen Dollar angeschwollenen Budget kam auch nach Jahren weniger als ein Sechstel wieder herein.

Zumindest war nun nicht mehr die Rede davon, den Regiejob an den Nagel zu hängen. Polanski befand sich, wieder einmal, auf der Suche nach seinem nächsten Film. Der aber sollte, mit den erschöpfenden Erfahrungen von TESS und PIRATES hinter sich, möglichst keine Kostüme, Kühe oder Kanonen aufweisen, nicht auf dem Land oder in fernen Ländern gedreht werden, sondern am besten mitten in Paris. Und eine Rolle für die inzwischen zur Dauerfreundin gewordene Emmanuelle Seigner sollte auch mit drin sein.

Im Alter von nur achtundzwanzig Jahren wurde Thom Mount 1976 zum Präsidenten der Universal Pictures ernannt, woraufhin ihm das Time Magazin den Spitznamen »Baby Mogul« verpasste. Ende 1983 war er überraschend von seinem einflussreichen Posten geschasst worden und hatte sich mit seiner eigenen The Mount Company selbstständig gemacht. Bei PIRATES hatte er noch als Executive Producer fungiert, nun aber, anderthalb Jahre später, begann seine langjährige Zusammenarbeit mit Warner Brothers, und urplötzlich stand ein Menge Geld für einen Polanski-Film zur Verfügung. Nur, dass es dafür noch nicht einmal einen Hauch von einer Idee gab. In höchster Not schüttelte Polanski irgendwas von einem Thriller über einen Amerikaner in Paris aus dem Ärmel, und das reichte, um das Projekt in Bewegung zu setzen. Für den Regisseur, der fast alle seine Filme gegen Widerstände durchsetzen

musste, war dies eine ganze neue Form von Stress. Er hatte ein Studio, er hatte ein Budget, aber er hatte kein Drehbuch. Sofort setzten er und Gérard Brach sich zusammen und entwickelten in bewährter Manier – Polanski liefert die Ideen, Brach arbeitet sie aus und bringt sie in Drehbuchform – einen ziemlich gefährlichen Thriller »The Paris Project«, wie der Arbeitstitel hieß, schildert die Erlebnisse eines amerikanischen Herzspezialisten, der für ein paar Tage zu einem Kardiologenkongress an die Seine kommt. Begleitet wird er von seiner Ehefrau. Das Paar hat vor, an die beruflich bedingte Reise noch ein paar private Tage in der Stadt dranzuhängen, in die sie zwanzig Jahre zuvor ihre Hochzeitsreise geführt hatte. Kurz nach der Ankunft verschwindet die Frau des Arztes spurlos, und er macht sich, da die französischen Behörden und die amerikanische Botschaft keine Hilfe sind, selbst daran, sie wiederzufinden. Das Aufeinandertreffen verschiedener Nationalitäten und Kulturen war in den Filmen Polanskis, selbst ein Wanderer zwischen den Welten, schon immer eher die Regel als die Ausnahme gewesen. Er wollte Filme für den internationalen Markt drehen – also auf Englisch und mit amerikanischen Filmstars –, und es brauchte stets gute Gründe, warum der eine oder andere Darsteller aus dem »falschen« Land kam, nicht akzentfrei sprach (wie Polanski selber nicht) und wieso die Handlungen nicht in den USA oder zumindest in England spielten. Das führte schon früher zu komplizierten, aber attraktiven erzählerischen Konstruktionen. Angefangen bei REPULSION, bei dem Catherine Deneuve eine Belgierin in London spielte, über ihre Schwester Françoise Dorléac als Französin in *LA DE-SAC* bis hin zu der Amerikanerin Sydne Rome in den Fängen italienischer Hedonisten in *CHER*. Nach Polanskis Flucht aus den USA drehten sich die Konstellationen um: der Regisseur selbst als polnischstämmiger Mieter in dem gleichnamigen Film (in Paris auf Englisch und mit etlichen Amerikanern in den Nebenrollen gedreht) oder, noch komplizierter, bei TESS mit einer deutschen Hauptdarstellerin in Frankreich, wo England nachgestellt und Englisch gesprochen wurde. Nun hieß es: Wenn Polanski nicht nach Hollywood konnte, so musste Hollywood eben zu Polanski kommen, nach Paris. In dem Falle in

Gestalt von Harrison Ford, der die Hauptrolle übernahm. Was im Nachhinein wie ein geschickter Besetzungscoup aussah, war in Wirklichkeit ein purer Zufall, der auf einen allerdings vorbereiteten Regisseur traf. Ford war zu der Zeit mit Melissa Mathison verheiratet, der Drehbuchautorin unter anderem von Spielbergs Meisterwerk *E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL* (1982; E.T. – Der Außerirdische). Von langer Hand geplant, sollte Mathison im Auftrag von Spielberg nach Paris fahren, um mit Polanski an einer Filmadaption der französischsprachigen Comicserie *Tintin* (bei uns bekannt als »Tim und Struppi«) des Belgiers Hergé zu arbeiten. Inzwischen war Mathison mit ihrem ersten Kind schwanger, so dass Harrison Ford seine Frau nicht alleine reisen lassen wollte. Er flog mit nach Paris – und lernte dort Polanski kennen und schätzen.

Mit dem »Paris Project« samt üppigem Budget in der Hand hatte Polanskis Interesse an einer Comic-Strip-Verfilmung inzwischen stark nachgelassen. Generös meinte er später, das sei auch eher was für Spielberg selbst – der daraus tatsächlich einen Film machte, wenn auch erst 2011 mithilfe neuester Filmtechniken und ohne Melissa Mathison. Polanski war mittlerweile mehr an ihrem Mann interessiert und versuchte, diesem das neue Projekt schmackhaft zu machen.

Ford zeigte jedoch wenig Lust, ein Drehbuch zu lesen – was in Wirklichkeit auch noch gar nicht existierte –, und so blieb Polanski nichts anderes übrig, als die Geschichte in einem Pitching-Marathon von über zwei Stunden zu präsentieren. Polanski erzählte sie ihm jedoch nicht einfach nur, sondern spielte sie: mit vollem Körpereinsatz ließ er den Film praktisch vor den Augen Fords entstehen. Überwältigt sagte dieses zu, sofern das Skript der Polanski-Performance auch nur halbwegs standhalten sollte. Das hinderte Ford später nicht daran, den endlich gefundenen Titel FRANTIC – was irgendwas zwischen »hektisch«, »wütend« und »verzweifelt« bedeutet – auf die Schippe zu nehmen. Eigentlich, so Ford, nehme das Drehbuch ja gar kein »frenetisches« Tempo auf; »leicht beunruhigt« hätte als Titel auch gereicht.

Wie geplant übernahm Emmanuelle Seigner die weibliche Hauptrolle und wurde, wie zuvor schon Nastassja Kinski, für ein paar Monate nach London in eine Sprachschule geschickt. Auch Polanski und Brach

brauchten wieder einmal Englischnachhilfe – beim Drehbuch, vor allem bei den Dialogen. Diesmal sollte es ein waschechter Amerikaner sein, also wurde Robert Towne als Skriptdokter konsultiert und von Los Angeles nach Paris geholt. Polanski hatte Townes Fähigkeit zum perfekten Dialog immer gerühmt und ihm zugleich bescheinigt, keine besonderen dramaturgischen oder visuellen Talente zu besitzen. Bei *CHINATOWN* hatte er einst Townes Meisterskript ein anderes und besseres Ende aufgedrückt und dem Autor letztlich damit zu dessen einzigem Oscar verholfen. Nun revanchierte – man könnte auch meinen: rächte – sich Towne dafür, indem er über die Sprache hinaus, die Struktur des Paris-Skripts straffte und Polanski ein neues Ende schrieb. Das allerdings war, zumal nach weiten Änderungen auf Wunsch von Warner Bros., nicht unbedingt oscarverdächtig. Nicht nur vor, auch nach den Dreharbeiten musste fachmännischer Rat aus den USA geholt werden. Ein letztes Mal noch wurde Polanski seinem von *TESS* bis heute favorisierten französischen *chef monteur* Hervé de Luze untreu und ließ den versierten Cutter Sam O'Steen einfliegen, dem er den Schnitt von *ROSEMARY'S BABY* und *CHINATOWN* schuldete. Ab April 1987 wurde mit einem 30-Millionen-Dollar-Budget dreieinhalb Monate lang in Paris gedreht. An Originalschauplätzen, aber sehr viel auch in den Studios de Boulogne, wo zum Beispiel Polanskis Lieblingsdisco *Les Bains-Douches* – im Film *«The Blue Parrot»* – komplett nachgebaut wurde. Dazu wurden mehrere Dutzend der originalen Stammgäste ins Studio geladen und als Komparsen eingespannt. Ein weiterer im Studio aufgebauter Club, der im Film *«A Touch of Class»* heißt, war dem barocken Ambiente des alten *Chez Régine* der 1970er Jahre nachempfunden. Doch auch das real benutzte Hotel Le Grand, in dem der Herzchirurg und seine Frau absteigen, blieb von Polanskis unbedingtem Gestaltungswillen nicht verschont: Nach bereits mehreren Tagen Drehzeit musste das ohnehin trübe Original-Beige des Foyers mit einem noch tristeren Grau übermalt und die Möblierung Ton-in-Ton ausgetauscht werden. Polanskis Ziel war es, ein oder genauer: *sein* alltägliches Paris zu zeigen, so wie es ihm begegnete und das sich erheblich unterschied von dem romantisierenden Paris-Bild amerikanischer Touristen – und dem ame-

rikanischer Filme. »Ich wollte auf keinen Fall das bunte Paris der US-Filme«, erläuterte er der französischen Filmzeitschrift *Positif* (Heft 327, Mai 1988). Also nicht die Stadt von *IRMA LA DOUCE*, kein *AMERICAN IN PARIS* und nicht der »süße Fratz« Audrey Hepburn aus *FUNNY FACE*. »Ich wollte alles grau in grau, aber durchaus mit farbigen Akzenten.« Die Produzenten in Hollywood sollen sich über die kostspielige Umdekoration und die zusätzlichen Drehtage eher schwarz geärgert haben. War *PIRATES* der erklärte Versuch, den Genre-Coup von *DANCE OF THE VAMPIRES* zu wiederholen, so knüpfte *FRANTIC* in vielerlei Hinsicht an *LE LOCATAIRE* an. Die Charaktere unterscheiden sich, aber die Grundkonstellation ist ähnlich. Hier *was da ein Ausländer, der sich an den Vorurteilen der Pariser – oder mindestens an deren notorischer Unleidlichkeit – gegenüber Fremden abarbeitet*. In einem Interview schilderte Polanski einmal plastisch, wie schnell ein Streit um eine Parklücke in Paris darin enden kann, wegen seines ausländischen Akzents angepöbelt zu werden.

Der Titel des Films, *FRANTIC* (1988; *Frantic*) legt eine deutliche, aber trügerische Spur zu Hitchcocks Spätwerk *FRENZY* aus dem Jahre 1972, seinem vorletzten Film. Aber eigentlich erinnert Polanskis Film nicht so sehr an diesen Hitchcock, sondern eher (mit seinem Helden) an *NORTH BY NORTHWEST* (1959; *Der unsichtbare Dritte*) und Cary Grant – und noch deutlicher (im Ploy) an *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1956; *Der Mann, der zu viel wusste*), bei dem allerdings der Sohn eines Ehepaars entführt wird. Bei so viel *Touch of Hitch* war es für den Regisseur fast ein Muss, einen der typischen Gastauftritte des Altmeisters in seinen Filmen nachzuahmen: Polanski spielt einen nächtlichen Taxifahrer, der dem Amerikaner ein Streichholzbriefchen zurückreicht. Vor allem aber verlässt sich Polanski zum ersten Mal in seinem *Ceuvre* auf eine etwas abgelaufene dramaturgische Krücke, die als weiteres Markenzeichen des Master of Suspense gilt: den hitchcockschen *MacGuffin*. Eine willkürlich ausgewählte Sache oder auch Person, die die Handlung in Gang setzt und in Gang hält, aber selbst keine tiefere Bedeutung hat. In *FRANTIC* ist es eine tatsächlich bis heute mit Exportverbot belegte Elektronenröhre von zweieinhalb Zentimetern Länge namens »Krytron«, mit der sich extrem schnelle Schaltvorgänge durch-

führen lassen – in diesem Fall zwecks Zündung einer Atombombe. Aber völlig gleichgültig, wichtig ist nur, dass alle hinter dem Teil her sind. Und das von Anfang bis Ende.

Schon die Taxifahrt vom Flughafen Charles-de-Gaulle in die Innenstadt verläuft für Dr. Walker und Ehefrau Sondra nicht ohne Komplikationen. Die ersten, noch harmlos erscheinenden Vorboten kommenden Unheils blitzen kurz auf. Ein gleichermaßen französisch wie arabisch fluchender Taxifahrer fährt sich nicht nur einen Platten, sondern zieht auch ein ebensolches Ersatzrad aus dem Kofferraum. Ein Motiv im Übrigen, das Polanski zwei Filme weiter noch einmal recyceln wird. Als die Walkers, gerade aus San Francisco eingeflogen, endlich ihr Hotel Le Grand erreichen, hat sie der Leckjag-fest im Griff und wird zumindest Walker bis zum Ende nicht mehr loslassen. Es stellt sich heraus, dass einer ihrer Koffer am Flughafen vertauscht worden sein muss – ärgerlich, aber praktisch unvermeidlich, wenn die halbe Welt mit dem gleichen cremefarbenen Samsonite-Modell reist.

Als Walker aus der Dusche kommt, ist seine Frau verschwunden. Nach einer Weile beginnt er sich Sorgen zu machen und schaut sich nach ihr um. Der Hoteldetektiv stellt keine große Hilfe dar, die französische Polizei und die amerikanische Botschaft legen das gleiche herablassende Desinteresse an den Tag. Anders als der eingeschüchterte Mieter Trelovsky ist Walker – als Herzchirurg im heimischen San Francisco eine Autorität – jedoch geübt darin, eigenständig zu handeln und nicht auf andere zu hoffen, was letztlich auch viel mehr dem persönlichen Credo des Regisseurs entspricht. Walker nimmt die Suche nach seiner verschwundenen Frau selbst in die Hand – und gerät dabei zwischen die Fronten zweier konkurrierender Geheimdienste. Konkurrierend um den Besitz des besagten Krytrons. Genrekonform ist der Film strikt aus der Perspektive der Hauptfigur erzählt und mit identischem Wissensstand von Zuschauern und detektivischem Held.

Auf der Polizeiwache findet Polanski eine grandiose visuelle Metapher für den emotionalen Zustand, in den Walker durch das Verschwinden seiner Frau gestürzt wird. Als die Polizei für ihre Fahndung ein Foto der Vermissten benötigt, händigt Walker das einzige aus, das er in seiner

Brieftasche bei sich trägt. Einen Familienschnappschuss: Walker, seine Frau, die beiden Kinder. Ungerührt greift einer der Polizisten nach einer Schere und schneidet den benötigten Kopf der Frau aus dem Foto einfach heraus. Zurück bleibt das Bild einer zerstörten Familie: Sondra, Ehefrau und Mutter, aber auch Organisatorin, Ratgeberin und Assistentin Walkers, ist buchstäblich aus der Mitte ihrer Familie gerissen worden. An ihrer Stelle klafft nun ein Loch, eine auch emotionale Lücke. Später greift Polanski das Thema noch einmal auf: In einem Moment der Verzweiflung telefoniert Walker mit seiner halbwüchsigen Tochter in San Francisco. Als sein Blick dabei auf das verstümmelte Foto mit der auseinandergerissenen Familie fällt, kann er vor Tränen kaum weitersprechen.

Dennoch wird man den Eindruck nicht los, dass Polanski die im Plot steckenden narrativen Möglichkeiten unter Wert verkauft. So legt er unnötig früh offen, dass die Ehefrau tatsächlich entführt wurde – statt Zuschauer und Helden möglichst lange in der Schwebe zu halten, ob sie vielleicht nicht doch einen Lover in Paris haben könnte oder sich nach zwanzig Ehejahren ganz freiwillig eine *petite fugue*, eine kleine Flucht geleistet hat. Eine produktive Ungewissheit an dieser Stelle hätte auch dem Verhältnis zwischen Walker und dem Mädchen mehr Dynamik verleihen können.

Auf das Mädchen Michelle (Emmanuelle Seigner) kommt Walker, nachdem er in seiner Verzweiflung den vertauschten Koffer aufgebrochen hat. Anscheinend nichts Aufregendes darin, höchstens eine Spur: ein Streichholzbriefchen mit einem Namen und einer Nummer und der Hinweis auf eine Bar. Als er Michelle endlich aufspürt – und dabei schon über den ersten Toten gestolpert ist –, entpuppt sie sich als ein attraktives Pariser Szene-Girl und Gelegenheitsschmugglerin, die sich tatsächlich am Gepäckband den falschen Koffer geschnappt hat.

Polanski ist immer dann am besten, wenn sich seine Geschichten in einem kurzen und möglichst in einem genau definierten Zeitraum entwickeln. Epische Breite und Länge liegen ihm nicht. Er ist kein Erzähler, der große Zeitsprünge – wie in *TESS* – mit einem Federstrich zu überbrücken vermag. Seine Erzählweise ist stets dicht und konkret, aber nicht beschleunigend.

In *FRANTIC* reicht die Zeitspanne der Handlung von der Morgenämmerung des Anreisetages bis zum übernächsten Morgen. 48 Sekunden, in denen Walker nur wenig schläft, einmal auch nach einem Tritt gegen seinen Kopf in eine tiefe Ohnmacht fällt. Walkers Reise durch die düstere Seite der Touristenstadt und sein Kampf gegen die Macher-schaften feindlicher Agenten und Gegenagenten ist auch ein Kampf gegen Jetlag, die eigene Erschöpfung und die Reizüberflutung seiner Sinne. Die Bedrohung ist überall, doch die Feinde bleiben unscharf, vage, nicht festmachbar; er vernimmt Sprachen, die er nicht versteht, hört Musik, die fremd in seinen Ohren klingt. Er sieht Menschen, die anders gekleidet sind als er, andere Drogen nehmen und andere Hautfarben besitzen – in den unterschiedlichsten Schattierungen von dunkel.

Ist das Paris? Polanskis Paris? Oder folgt er tatsächlich »rassistischen Stereotypen«, wie die polnischstämmige Medienwissenschaftlerin Ewa Mazierska in ihrem klugen Buch über Polanski als *Cultural Traveller*, als Reisendem zwischen den Kulturen auszumachen meint? (2007, S. 135) Um dann nur zwei Seiten weiter fast anerkennend einzuräumen, dass er im Unterschied zu vielen seiner Kollegen, »sich nicht scheut, politisch unkorrekte Ideen oder Stereotypen zu benutzen, damit die Erzählung funktioniert« (S. 137).

In *FRANTIC* funktioniert sie deshalb gut, eben weil die Bedrohung undurchsichtig und allgegenwärtig bleibt. Weil man nicht so genau zwischen »den Arabern« – die hinter dem Krytron her sind – und den israelischen Gegenagenten zu unterscheiden weiß. Weil das heimelige Paris der amerikanischen Filmromanzen sich dem Fremden aus San Francisco als Großstadtschungel präsentiert. Die anderen sind Fremde wie er, nur anders. Sie werden als undurchschaubar gezeichnet, als bedrohlich, aber sie werden nie diffamiert. Rassismus ist – ähnlich wie die angebliche Frauenfeindlichkeit in *ROSEMARY'S BABY* – ein schnell formulierter Vorwurf, der kaum belegbar ist. So eine »normale«, also nicht-neurotische, nicht-obsessive, nicht-psychotische Hauptfigur wie Dr. Walker aus San Francisco hat man bei Polanski lange nicht oder eigentlich noch nie gesehen. Ein Ritter ohne Fehl und Tadel, nicht verführbar, nie zweifelnd, auf seine Aufgabe kon-

zentriert und ohne erkennbare Angst. Letzteres schwächt, wenn auch nur ein bisschen, die schönste Sequenz in der Filmmitte, die zugleich die aufwendigste ist. Im Studio ließ Polanski, ähnlich wie schon bei *LE LOCATAIRE*, ein komplettes Hausdach errichten mit bröckelndem Schornstein, rutschiger Blecheindeckung und sperriger, letztlich aber rettender Fernsehantenne. Irgendwo zwischen First und Traufe muss das Badezimmerfenster von Michelles kleiner Mansarde liegen, wo ihr gerade von zwei Geheimdienern heftig zugesetzt wird.

Den sperrigen Samsonte in der Hand, mit Schuhen, die auf dem Dach verloren gehen, schließlich barfuß vollführt Walker hier drei ewige Minuten lang einen traumtänzerischen Balanceakt am Rande des Absturzes. Später muss Walker gemeinsam mit Michelle noch einmal auf das Dach, um nach dem verlorenen MacGuffin zu angeln, und man sieht die nackte Angst in den grünen Augen der jungen Frau. Die Inszenierung ist makellos, Kameraführung und Schnitt sind virtuos, Ennio Morricones Filmmusik deutet zart ironische Murre-Klänge an, und selbst die im ungünstigsten, also genau richtigen Moment herbeiflatternde Taube wurde nicht vergessen. Schade nur, dass Walker die blanke Höhenangst, die sich bei den Zuschauern unweigerlich einstellt, nicht teilt. Ein bisschen Vertigo (der medizinische wie auch der von Hitchcock) im Charakter des Helden hätte nicht geschadet. Es gilt das Gleiche wie bei der fehlenden Verlockung durch Michelle: Stärke ist nicht, keine Schwäche zu haben. Stärke ist, diese zu überwinden.

Der Eiffelturm, das zu Tode fotografierte und gefilmte Wahrzeichen von Paris, taugt Polanski nur als Dekorelement im Mosaik der Stadt, kaum bedeutsamer als der bunte Ikea-Betonkasten, der auf einer nächtlichen Autofahrt zum Flughafen im Hintergrund vorbeizieht. Umso geschickter macht er Gebrauch von einer anderen unverwechselbaren Ikone, die man nicht unbedingt mit Paris in Verbindung bringt, der Freiheitsstatue. Als kleines, unscheinbares Souvenir dient sie zunächst als Versteck des umkämpften Krytrons. Da das Original der Statue bekanntermaßen in New York steht, gibt es eine nette Irritation, wenn Walker aus seiner Ohnmacht erwacht und von unten die über sich türmende Liberty erblickt. Zeitgleich wundern sich Zuschauer wie Held: Wo bin ich jetzt? Denn weit weniger bekannt dürfte sein, dass eine ein-

viertelgroße Replika der großen Schwester, ein Geschenk der Franzosen an die Amerikaner, auf einer Seine-Insel in Sichtweite des Eiffelturms steht.

Hier an der Spitze der Île aux Cygnes, der Schwaneninsel, findet im Grau des dritten Morgens auch der Showdown statt, der Austausch MacGuffin gegen Gattin, auf den alles hinauslief. Im Motorboot gleitet Sondra mit tiefrotem Gewand aus dem Nichts herbei wie eine tote-glaubte Rückkehrende aus der Unterwelt, die Seine wird zum Styx, Walker zum Orpheus. Unerwartet taucht in einem kürzeren Kleid gleicher Farbe, Michelle ebenfalls auf, und alles, was so glatt über die Bühne laufen könnte, wird von ihr restlos vermässelt.

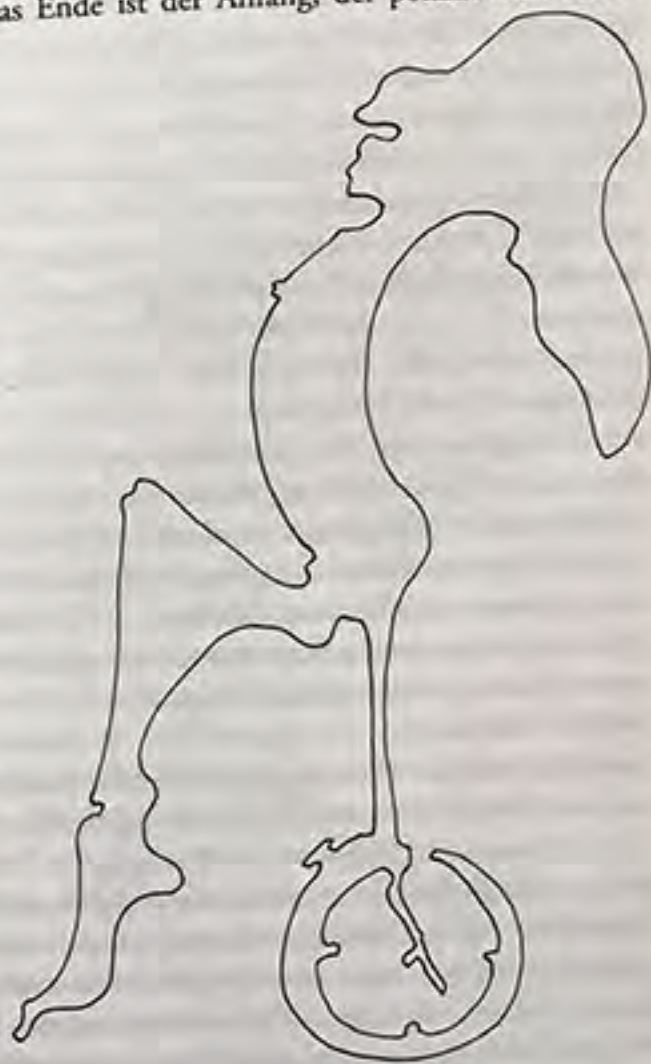
Für Polanski, den Zauberer jeden Anfangs und aller Enden, gilt das beinahe auch. Dabei hatten er selbst, Brach, Scriptdoctor Robert Towne, Produzent Thom Mount, ein paar Executives von Warner sich alle den Kopf zerbrochen, und vielleicht hatte sogar Hitchcock sich von irgendwoher noch eingemischt. Vor allem bei diesem Ende, mit dem Polanski noch Jahre später in Interviews haderte, kommt FRANTIC einem Hitchcock-Film so nahe, wie ein Polanski-Film einem Hitchcock-Film nur kommen kann: Die Bösen sterben, die Guten überleben.

Das muss nicht unbedingt schlecht sein, funktioniert hier aber nicht. Walker, der über lange Strecken furiose Held, oder doch zumindest »leicht beunruhigte«, wird mit einem Mal passiv. Kaum, dass er seine Frau wiederhat, erstarrt er fast, so als habe der Jetlag ihn endlich eingeholt. Er gibt das Heft aus der Hand. Es entsteht eine narrative Leerstelle, ein Loch, so emotional lähmend wie das im Familienfoto der Walkers. Die obligatorische, finale, alles entscheidende Konfrontation zwischen Held und Bösewicht ... sie findet nur mit gebremster Kraft statt. Walker ringt ein bisschen mit seinem Widersacher – immerhin der Entführer und Geiselnahmer seiner Frau – aber er bezwingt ihn nicht selbst. Dies erledigt der Schuss eines israelischen Agenten für ihn.

Danach geht alles furchtbar umständlich und schnell zugleich. Der nutzlos gewordene MacGuffin wandert von einem zum anderen und landet schließlich da, wo er hingehört, irgendwo im Flussbett der Seine.

Die Araber sind erschossen, die israelischen Agenten düpiert. Das Mädchen verdreht die Beine, stolpert noch ein paar Schritte und bricht tot zusammen. Walker trägt, während seine Frau sich an ihn drängt, den Leichnam fort wie ein eigenes verstorbenes Kind.

»Ich liebe dich, Baby, ich liebe dich«, bricht es aus Walker heraus, als er und seine Frau wieder auf der Rückbank eines Taxis sitzen wie exakt zwei Tage zuvor. Das Ende ist der Anfang, der polanskische Zirkel geschlossen.



SZENEN EINER EHE

Die Faszination, die Polanski als kleiner Junge beim Anschauen von Filmen verspürt hatte, sollte ihn nie wieder loslassen. Vor dem Krieg hatte seine ältere Halbschwester Annette ihn mit ins Kino genommen. Durch den Stacheldrahtzaun des Krakówer Ghettos beobachtete der siebenjährige Romek staunend die Wochenschauen und Propagandastreifen der deutschen Wehrmacht, auch wenn er sie nicht verstand. In der Nachkriegszeit teilte er seine Filmbegeisterung mit einem Freund. Später an der Filmhochschule in Łódź mit privilegiertem Zugang zu ausländischen, insbesondere westlichen Filmen und schließlich Paris für jeden Cineasten, wie er einmal meinte, »der Himmel auf Erden«. Stets ist Polanski ein unermüdlicher Kinogänger geblieben – ein kinematografischer Gourmand, mit unstillbarem Appetit auf einen obskuren Außenseiterfilm mit wackelnden Untertiteln ebenso wie auf die Blockbuster aus Hollywood.

Für Filmregisseure ist das keine Selbstverständlichkeit. Polanski wunderte sich oft über seine Kollegen, die nicht gerne ins Kino gingen und sich Filme anderer Regisseure anschauten. Während der Schaffensphase an ihren eigenen Werken nicht, was noch nachvollziehbar wäre. Aber seltsamerweise auch nicht dazwischen – so als wollten sie sich lieber nicht damit auseinandersetzen müssen, wie gut, wie schlecht oder wie unverschämt innovativ die anderen sind.

Nicht so Polanski.

Ende des Sommers 1987, noch während der Endfertigung von *FRANTIC*, kam in den USA ein Film in die Kinos, der weltweit und über Monate hinaus für Diskussionsstoff sorgte. Ein Thriller, der erzählte, was *wirklich* passiert, wenn ein Ehemann und Familienvater ein gefährliches Abenteuer zu überleben und seine Ehe zu retten versucht. Der demonstrierte, wie man nachhaltig und weit über den Kinobesuch hinaus Zuschauer in Angst und Verunsicherung versetzt, und der zeigte, was an Spannung man aus einem Filmende herausholen kann: *FATAL ATTRACTION* (1987; Eine verhängnisvolle Affäre) von Adrian Lyne. Als *LIAISON FATALE* lief der mit Michael Douglas, Glenn Close und Anne

Archer hervorragend besetzte Film ab Ende Januar 1988 in Paris, und auch dort stieß er sogleich endlose Debatten in Zeitungen, Talkshows und heimischen Schlafzimmern an. Am Beispiel der von Close gespielten Femme fatale erklärten Psychologen, was »Borderline« bedeutet, warnten Juristen vor der Bedrohung durch Stalker(innen) und beklagten sich Feministinnen über die diffamierende Darstellung beruflich erfolgreicher Frauen als Psychopathinnen.

Schmerzlich musste Polanski in irgendeinem Pariser Kino klar geworden sein, wie sehr er mit seinem eigenen Thriller am Zeitgeist vorbeigerauscht war. Wie harmlos im Vergleich mit *FATAL ATTRACTION* sein *FRANTIC* doch war – bei dem er sich, wie der Zufall so spielt, eine Zeitlang auch Michael Douglas für die Hauptrolle hatte vorstellen können. Polanski ist kein Mensch, der zu Neid oder zu Selbstzweifel neigt. Aber ein bisschen Ablenkung vom Gräbeln über verpasste Möglichkeiten war nun vonnöten – und bot sich zu Glück auch.

Eine Woche vor dem Filmstart hatte im Pariser Théâtre du Gymnase die Premiere von *La Métamorphose* stattgefunden. Abend für Abend vor immerhin 800 Zuschauern spielte Polanski nun mit käferartigen, nervösen Bewegungen den Gregor Samsa, der eines Morgens »sich in seinem Bett zu einem ungeheureren Ungeziefer verwandelt« fand. Kafkas berühmteste Erzählung *Die Verwandlung* hatte der englische Autor und Schauspieler Steven Berkoff geschickt in eine Bühnenfassung umgewandelt und in Paris auch selbst inszeniert. Ins Französische übertragen war der Bühnentext wiederum von einer Jungautorin namens Yasmina Reza, die damals bereits als »vielversprechend« galt und hier Polanski zum ersten Mal begegnete. Im selben Jahr noch erhielt Polanski für seinen Gregor Samsa den französischen Theaterpreis Molière als bester Darsteller.

Als *FRANTIC* endlich – einen Monat nachdem die »fatale Liaison« von Michael Douglas und Glenn Close Paris im Sturm erobert hatte – erst in den USA und dann weltweit herauskam, waren die Besprechungen durchweg solide. Polanski hatte keinen Grund, unzufrieden damit zu sein. Über die Einspielergebnisse ließ sich das nicht behaupten. Mit Ach und Krach holte Polanskis Film seine Produktionskosten wieder herein – während zur gleichen Zeit *FATAL ATTRACTION* hymnische

Kritiken einheimste, sich zur weltweiten Zuschauer-Attraktion aufschwang und bei einem um ein Drittel kleineren Budget geschätzte 300 Millionen Dollar Profit machte. Nicht, dass Polanski diesen Film nicht ebenso aufregend und erfolgreich hätte drehen können. Das musste er niemandem beweisen, schon gar nicht sich selbst. Als Regisseur befand er sich technisch und immenatorisch auf der Höhe der Zeit. Aber er musste sich fragen, wohin die Ära verflohen war, in der noch er und seine Filme den Talk of the Town bestimmten. Dazu musste er zu seiner erzählerischen und ikonografischen Originalität zurückfinden. Eigentlich ganz einfach: Polanski musste wieder Polanski-Filme drehen. »Ich hatte auch Lust, wieder ein bisschen mehr an meine früheren Filme anzuknüpfen«, erklärte er 1992 dem Autor rückblickend in Hamburg. »Das, was die Leute geliebt hatten und von mir erwarteten?« *FATAL ATTRACTION* hatte ihm da perfekt ins Portefeuille gepasst.

Die Krise von Polanski dem Regisseur war in erster Linie eine Krise von Polanski dem Autor. Mit ihren Originaldrehbüchern hatten er und sein langjähriger Gefährte Gérard Brach sich in eine Sackgasse geschrieben. Seit 1962, seit Polanskis Übersiedlung in den Westen, war die enge Zusammenarbeit mit Brach ausgesprochen fruchtbar gewesen. Im Laufe von beinahe drei Jahrzehnten hatten sie ein Dutzend Projekte auf die Beine gestellt. Darunter vor allem die Originalbücher zu den drei großen Polanski-Filmen *EKEL*, *KATELBACH* und *TANZ DER VAMPIRE* sowie zu drei weiteren: *WAS?*, *PIRATEN* und zuletzt *FRANTIC*. Hinzu kamen die Roman-Adaptionen für *LE LOCATAIRE* und *TESS* und im Folgenden noch *BITTER MOON*.

Sämtliche Langfilme nach seinem polnischen Erstling hatte Polanski auf Englisch gedreht – einer Sprache, die nicht die war, in der die Drehbücher geschrieben wurden, und die beide Autoren auch nicht vollkommen beherrschten. Brach fast überhaupt nicht, Polanski mit kleinen, aber entscheidenden Einschränkungen. Stets mussten britische oder amerikanische »native speakers« als Koautoren, Dialogschreiber, Bearbeiter oder mindestens Übersetzer hinzugezogen werden. Auch ließ sich Brachs früh sich abzeichnender Hang zur Zurückgezogenheit spätestens ab Mitte der 1970er nicht mehr mit seinem »Natu-

rell« beschönigen, sondern entpuppte sich als manifeste Agoraphobie. Diese verschlimmerte sich derart, dass Brach seine Pariser Wohnung bald nur noch verließ, wenn es absolut unumgänglich war. Bei historischen oder zeitlosen Stoffen wie *TESS* oder *PIRATEN* mochte das kein Problem darstellen.

Doch schon bei *FRANTIC* lag darin ein Handicap. Das Paris Gérard Brachs, der noch sechs Jahre älter als Polanski war, erwies sich als eines, das es seit anderthalb Jahrzehnten nicht mehr gab. Mindestens so lange war es her, dass er selbst durch die Rues und Avenues gestreift, mit eigenen Ohren in einem Bistro Gesprächen gelauscht oder von einem Straßencafé aus mit eigenen Augen Passanten beobachtet hatte. Nicht nur Script Consultants und Dialogue Coaches mussten her, sondern auch jüngere Leute, die aus authentischer Erfahrung wussten, was in der Stadt oder sonst wo gerade angesagt war.

Im engeren, handwerklichen Sinn war Polanski ohnehin kein Drehbuch-Schreiber. Das einzige Buch, das er alleine, wenn auch wohl kaum eigenhändig für einen seiner Filme geschrieben hatte, war das zu *ROSEMARY'S BABY*, bei dem sämtliche Dialoge Wort für Wort der Romanvorlage entnommen sind. Die Zusammenarbeit mit Brach folgte einem über die Jahre eingespielten Ritual: Die Grundidee stammte meist von Polanski und wurde nach und nach im gemeinsamen Gespräch oder auch Telefonat entwickelt. Die Mühsal des Niederschreibens und Sortierens der hin- und her- und oft hochfliegenden Ideen blieb dabei Brach überlassen. Ähnliches galt für die dramaturgische Struktur für einzelne Szenen oder für Dialoge. »Irgendwann kommt der Punkt«, schilderte Polanski einmal die Prozedur, »an dem Gérard anfängt zu schreiben. Dann liest er mir vor, was er geschrieben hat, und wir diskutieren darüber. Meist spiele ich die Rollen durch, deute dabei die Situationen an und bin ziemlich viel in Bewegung.« (*Positif*, Heft 327, Mai 1988) Wirbelwind Polanski feuerte die Ideen ab, die ordnende Hand war stets die des in seinem Arbeitszimmer verschanzten Brachs.

Auch bei seinen Memoiren hatte Polanski die Erfahrung gemacht, dass Schreiben ein mühseliges Geschäft ist. Stattdessen hatte er Tonbänder besprochen und die Tüftelarbeit anderen überlassen. Andererseits war

es für ihn unvorstellbar, ein fremdes Drehbuch sozusagen vom Blatt zu verfilmen, ohne diesem nicht in irgendeiner Weise seinen Stempel aufgedrückt und es überarbeitet zu haben. Aber mit welchem Koautor auch immer: FRANTIC war und blieb der letzte Film Polanskis nach selbst erfundener Story und eigenem Originaldrehbuch. Nur ein einziges Mal noch schrieb er mit Brach zusammen ein Skript nach mehr oder weniger eigener Idee, dessen Verfilmung jedoch scheiterte. Von nun an würde Polanski nur noch Koautor und Mitarbeiter der Vorlagen anderer Verfasser sein: von Romanen, Theaterstücken, Lebenserinnerungen, historischen Ereignissen oder auch fremden Originaldrehbüchern.

Die Ära Polanski/Brach neigte sich dem Ende zu. Eine letzte, die dritte gemeinsame Adaption eines Romans entstand noch in der bewährten Arbeitsteilung. Danach trennten sich ihre Wege: Brach arbeitete, wie auch zuvor schon gelegentlich, die ihm noch verbleibenden anderthalb Jahrzehnte bis zu seinem Tod nur noch für andere Regisseure und mit anderen Autoren; und auch Polanski tat sich nach anderen Mitstreitern um. Von nun an entstanden die Drehbücher in Zusammenarbeit mit den Verfassern der zugrunde liegenden Theaterstücke und Romane und der englische Bestsellerautor Thomas Harris entwickelte sich später zum Lieblingschreiber der 2000er Jahre.

Dieser Paradigmenwechsel jedoch bedeutete für Polanski, dass er sich, wenn er keine eigenen Stoffe mehr aus dem Hut zaubern konnte, auf die mühsame Suche nach geeigneten Vorlagen machen musste. Hier erwies sich seine Heimatbasis Paris und seine Distanz zu Hollywood als echter Standortnachteil. Auf die großen amerikanischen Studios und Produzenten regelmäßig den Erstzugriff, und auch mit den gebotenen Summen für die Rechte konnten Polanski und seine französischen Finanziers kaum mithalten. Er musste seine Streifzüge auf Europa konzentrieren. Die Ausbeute davon wurde, wie bei nahezu allem in der Vita Polanskis, von einer Mischung aus Zufall und Vorsehung bestimmt. Und wie zuvor mühte er sich, die zähen Pausen im Kampf um Verfilmungsrechte, Finanzierung und Vorbereitung mit Schauspiel- und Theaterarbeit zu füllen.

Wenigstens konnte sich Polanski in Ruhe seinem Vater widmen, der bald fünfundachtzig wurde und mit dessen lang geplantem Besuch es nun endlich klappte. Anders als sein Sohn hatte Ryszard in Paris nie eine Heimat gefunden. Seit er mit seiner Familie nach Polen gegangen war, war mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen. Nun kam er begleitet von seiner zweiten Frau Wanda, in die Stadt seiner einstigen Hoffnungen und seines Scheiterns als Maler zurück – um sie lebend nicht wieder zu verlassen.

Es blieb ihm nur wenig Zeit, die alten Plätze erneut aufzusuchen oder verwehte Erinnerungen neu zu beleben. Bei seiner Ankunft bereits hatte Polanskis Vater gekränkt. Bald wurde eine Krebserkrankung diagnostiziert, die sich rasch verschlimmerte und innerhalb von wenigen Wochen zum Tode führte. Ryszard starb in der Wohnung in der Avenue Montaigne, wie es hieß, friedlich. Polanski begleitete den Sarg seines Vaters nach Kraków und kehrte unmittelbar nach der Beerdigung zurück.

Bereits Anfang der 1950er Jahre an der Kunstschule war Polanski auf die Romane und Erzählungen von Franz Kafka gestoßen und hatte damit eine ganz neue Welt jenseits des offiziellen sozialistischen Realismus für sich entdeckt. Bald folgten die ersten drei absurden Theaterstücke von Ionesco und Beckett, die er in Łódź und Warschau sehen konnte. Vor allem natürlich *Warten auf Godot*, dessen Spuren sich durch Polanskis erste Filme ziehen wie die Schrammen auf einer zerkratzten Verleihkopie. Bis hin zu Polanskis ewig eigenem Lieblingsfilm *CUL-DE-SAC*, der nicht von ungefähr ursprünglich »Si Katelbach arrive...« (Wenn Katelbach kommt ...) hieß – was immer auch als »Warten auf Katelbach« verstanden wurde und verstanden werden sollte.

Seit 1937 lebte der in Dublin geborene Altmeister des Absurden in Paris, der Stadt seiner hugenottischen Vorfahren, und schrieb nach Belieben in seinen beiden Sprachen mit gleicher Präzision. Polanski verdankte ihm viel, und seine Bewunderung für ihn hatte nie gewankt. So war es nur folgerichtig, dass er sich der Mitarbeit an dem letzten Projekt des Schriftstellers nicht verweigern mochte. Noch kurz vor seinem Tod Ende 1989 ließ Beckett fürs französische Fernsehen *Warten auf Godot* auf Französisch wie schon zuvor *Das letzte Band* in Englisch

in einer angestrebten »endgültigen« Fassung als sein Vermächtnis inszenieren. Die Regie legte er in die Hände seines jahrzehntelangen deutschen Vertrauten Walter D. Asmus, der schon dreizehn Jahre zuvor eine legendäre deutsche Fernsehinszenierung von *Godot* besorgt hatte. Diesmal mit deutlich weniger Fortüne. Während Polanski (mit weißblonder Langhaarperücke) als Lucky in dem berühmten Monolog glänzte, wurde der Rest der Fernsehfassung als reichlich »medioker« deklariert. Einer Einschätzung, der sich Polanski mit der ihm eigenen Unbekümmertheit öffentlich anschloss, was wiederum ihm öffentliche Kritik einbrachte.

Verstummt waren dagegen selbst die zynischsten Spötter, die sich gefragt hatten, wie lange Polanskis neue Eroberung diesmal bleiben würde, als Polanski und Emmanuelle am 30. August 1989 in Paris heirateten. Der Bräutigam hatte kurz zuvor seinen sechsundfünfzigsten Geburtstag gefeiert, die Braut war ein paar Monate früher dreißig geworden. Für sie war es die erste Ehe, für Polanski die dritte, und, wie er sich zu bekräftigen beeilte, auch seine definitiv letzte. Allenfalls wurde Emmanuelle Seigner bewundert – als die Frau, die Polanski gebändigt und aus dem legendären »Roman d'horreur« einen Familien-Roman gemacht hatte.

Auf der Jagd war Polanski fortan nur noch nach einer Idee für seinen jeweils nächsten Film.

Unter den zahlreichen Projekten Polanskis, die im Anschluss an *FRANCO* in schneller Folge kamen und gingen, war mindestens eines, das ein interessanter Polanski-Film hätte werden können. Warner Brothers war an die Verfilmungsrechte für *Der Meister und Margarita* gelangt, des lange verbotenen satirischen Romans von Michail Bulgakow. Bereits 1928 hatte Bulgakow mit dem Buch, das es später zum Klassiker der russischen Literatur bringen sollte, begonnen und es nach vielen Überarbeitungen, Kürzungen und Neufassungen praktisch erst zwölf Jahre später auf dem Sterbebett beendet. Immer wieder war der vielschichtige und anspielungsreiche Roman, der sich als beißende Satire auf die stalinistische Bürokratie liest, danach zensiert oder verboten worden. Zahllose hand- oder maschinenschriftliche Kopien kursierten im Untergrund, und angeblich hatten manche den Text sogar auswendig

gelernt. Die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Romans wäre selber eine Vorlage für einen Film.

Als sich Ende 1989 die Möglichkeit einer großzügig finanzierten Verfilmung des Romans auftat, war Polanski sofort Feuer und Flamme – und am Boden zerstört, als sich das Studio von der Idee wieder zurückzog. Den verachteten »Buchhaltern« in Hollywood waren erhebliche Zweifel bekommen, ob sich aus dem Stoff – oder aus dem Stoff in Verbindung mit dem exilierten Regisseur – ein Film machen ließe, der seine erheblichen Produktionskosten wieder einspielen würde. Ungeachtet der Absage von Warner war Polanski jahrelang besessen von dem Projekt.

Noch 1991 zögerte er deshalb nicht, als ihm eine eher unbedeutende Rolle angeboten wurde: in einem wirren Thriller über geraubte Kunst in der untergehenden Sowjetunion mit dem wiederum von einem Beatles-Song geklauten Titel *BACK IN THE U.S.S.R.* (1992). Der sadistische Killer, der ihm darin abverlangt wurde, war eine einfallslose Raubkopie von Polanskis eigenem »Mann mit Messer«, als der er in *CHINATOWN* Jack Nicholson verstümmelt hatte. War Polanski für den amerikanischen Regisseur Deran Sarafian ein brillanter Besetzungscoup, so stellten die Dreharbeiten in Moskau für Polanski kaum mehr als einen Vorwand dar. Jede freie Minute verbrachte er damit, die Stadt und Umgebung nach Schauplätzen für sein eigenes, im Moskau der 1930er angesiedeltes Filmvorhaben abzusuchen. Zu seiner Enttäuschung waren kaum noch alte Häuser und Straßenzüge vorhanden, und er überlegte, vielleicht in Polen zu drehen.

Auf dem ganzen Unternehmen schien ein Bann zu liegen. 1994 wurde Bulgakows *Meister*-Werk schließlich von dem ukrainischen Regisseur Yuri Kara unter dem Originaltitel *MASTER I MARGARITA* verfilmt. Aber auch dann noch konnte die Verfilmung, wie einst der Roman, jahrelang nicht veröffentlicht werden – wegen massiver Probleme mit den Rechten. Und ähnlich wie zuvor bei dem Buch kursierten haufenweise illegale Kopien, bis der Film 2011 endlich offiziell herauskam – und sich als vierstündige Enttäuschung erwies.

Den Sommer 1990 über, den er mit Gattin Emmanuelle auf Ibiza verbrachte, beschäftigte sich Polanski eher halbherzig mit einer Neuauflage

des schon *FRANTIC* zugrunde liegenden »American in Paris«-Themas. Diesmal ist es ein unerfahrener junger Mann, der als Au-pair aus den USA nach Paris kommt und sich in eine verführerische Französin verliebt, die allerdings – vorerst noch – unerreichbar wie eine Fata Morgana hinter der Mattscheibe eines Fernsehapparats steckt. Ein bisschen wirkte das Projekt wie aus der Verzweiflung geboren, und gewisse Ähnlichkeiten mit Woody Allens erst fünf Jahre zuvor entstandenen *PURPLE ROSE OF CAIRO* ließen sich kaum übersehen. Nach seiner männlichen Hauptfigur trug das halb fertige Skript oder Treatment, oder was es war, den Arbeitstitel »Morgan«. Wenn es selbst auch schnell wieder vom Horizont Polanskis verschwand, der Vornamen und das Herkommen an dem Stoff tauchen in naher und fernerer Zukunft noch mehrere Male wie eine mysteriöse Luftspiegelung wieder auf. Die unmittelbarste, schicksalhafte Konsequenz ergab sich bereits, als Polanski, kaum nach Paris zurückgekehrt, das Was-also immer einem Produzenten zur Begutachtung vorlegte. Der hieß Alain Sarde und war 1976 bei *LE LOCATAIRE* mit gerade mal vierundzwanzig Ko-Produzent gewesen. Darüber hinaus kannte Polanski ihn auch als den kleinen Bruder des Filmkomponisten Philippe Sarde, der für drei Polanski-Filme hintereinander die Musik geschrieben hatte. Inzwischen war Alain Sarde zu einem der einflussreichsten französischen Produzenten herangewachsen. Beim Besuch in Polanskis Büro stieß Sarde dort auf ein Buch – irgendwann gekauft, nie gelesen und vergessen –, dessen Filmrechte er seit zehn Jahren besaß und gerade erst verlängert hatte: *Lune de fiel* von Pascal Bruckner. Der Titel, übersetzt »Mond der Bitterkeit«, war natürlich ein ironisches Wortspiel auf den französischen Begriff »Lune de miel« (wörtlich: Honigmond) – also etwa statt Flitterwochen nunmehr »Bitterwochen«. Als Romancier war der 1948 in Paris geborene Bruckner nicht so sehr bekannt wie als einer der Sartre-kritischen und anti-multikulturellen »Nouveaux philosophes« Frankreichs und zusammen mit Alain Finkielkraut, als Mitverfasser des hoch intellektuellen Zur-Sache-Buches *Die neue Liebesordnung*. Sarde erwähnte frühere Filme mit dem Bruckner-Roman, und Polanski fühlte sich veranlasst, es endlich einmal zu lesen. Es war, als betrete er ein Pandämonium seiner eigenen Filme. Er zeigte die gesamte



Der junge Roman Polanski als Darsteller in dem polnischen Debütfilm *POKOLENIE* (Eine Generation) von Andrzej Wajda, 1955.



Roman Polanski bei seiner Hochzeit mit der Schauspielerin Sharon Tate. Links: Dorothy Perkins, London 1968.



Roman Polanski mit Sharon Tate bei der Premiere von ROSEMARIES BABY, 1969.



Freunde: Verleger Hugh Hefner, Barbara Beton und Roman Polanski, Paris 1971.



Roman Polanski während des Oktoberfests im Löwenbräukeller, München, September 1976.



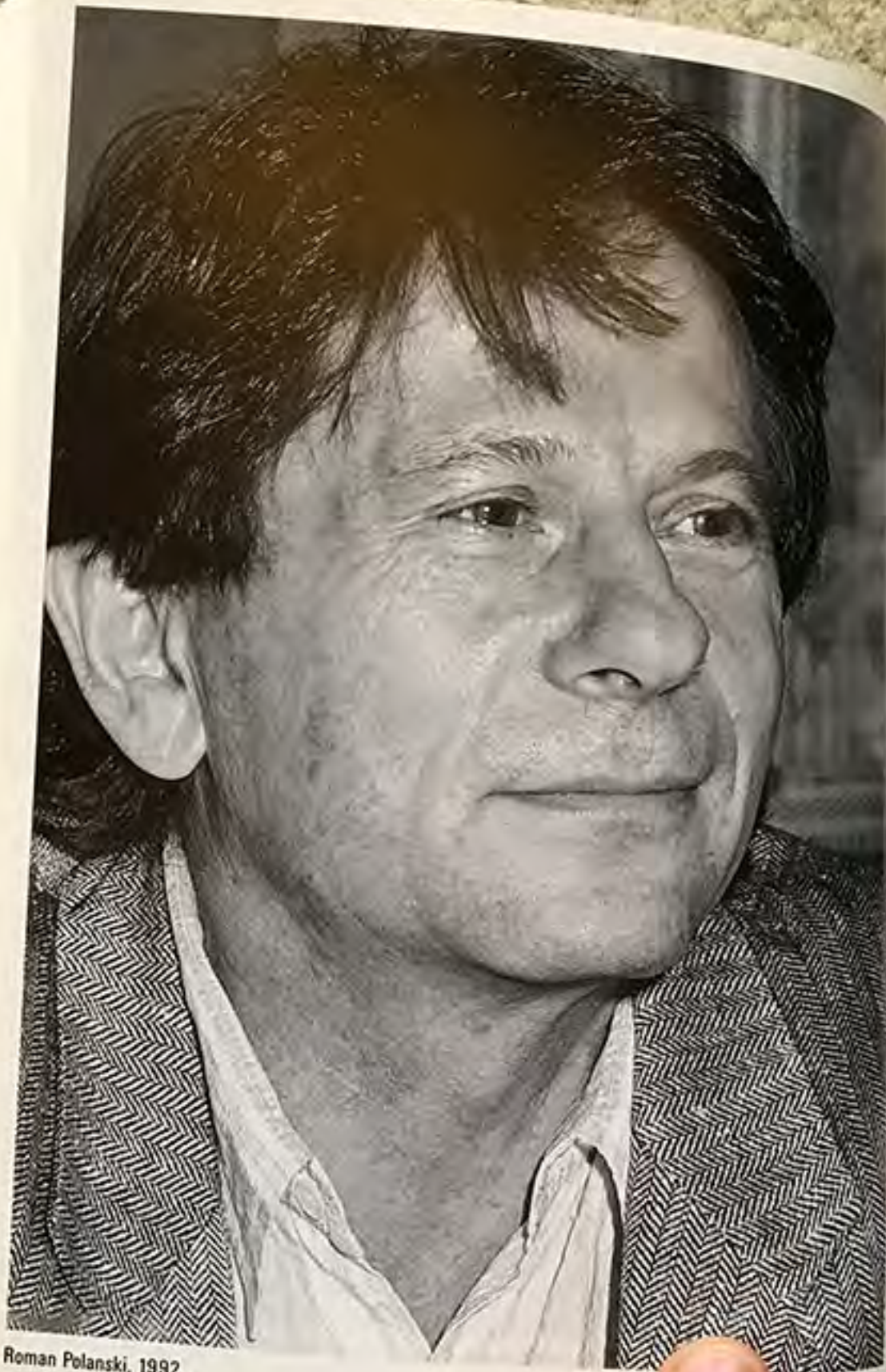
Roman Polanski und Nastassja Kinski während der Pressekonferenz anlässlich der Premiere des Films TESS, 1979.



Roman Polanski bei der Premiere von FRANTIC in München, Ankunft mit seiner Ehefrau Emmanuelle Seigner, 1988.



Ebenfalls mit Emmanuelle Seigner, 1988.



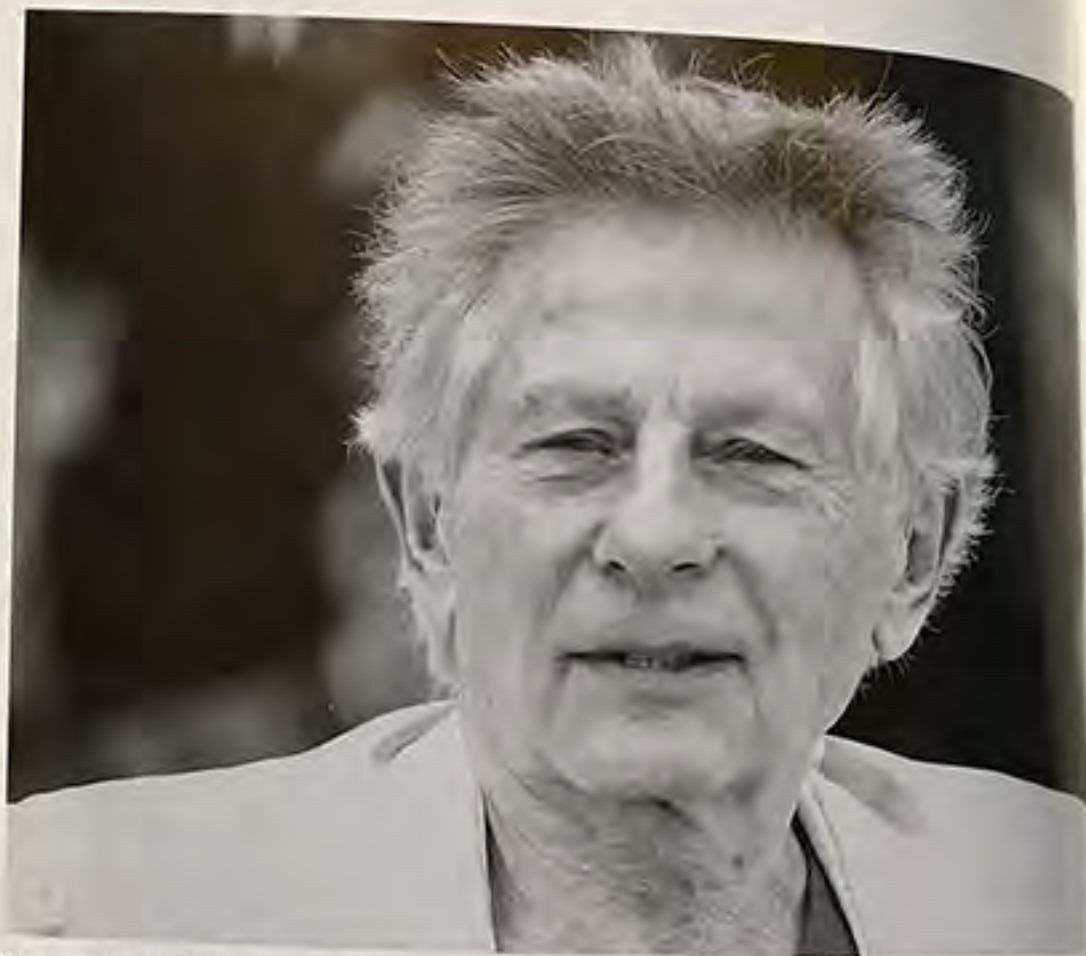
Roman Polanski, 1992.



Roman Polanski während Dreharbeiten zum Film DER TOD UND DAS MÄDCHEN, 1994.



Ebenfalls bei Dreharbeiten, diesmal zu DER PIANIST, 2002.



Roman Polanski, 2013.

Ungeordnetheit der Liebe von Romantik über Leidenschaft, Gier, Obsession bis hin zu Verachtung, Kälte und Qual. Er bot reichlich Sex in allen Spielarten, er beschrieb dynamisch wechselnde Machtverhältnisse zwischen Tyrannei und Unterwerfung, zwischen Sado und Maso, Voyeurismus und Exhibitionismus. Er hatte ein *Messer*, spielte auf dem *Wasser*, beschwor die klaustrophobische Atmosphäre eines Schiffes herauf und benutzte eine Rahmenhandlung mit eng definierter Zeitdauer. Polanski war wie elektrisiert. ~~Könnte das sein FATAL ATTRACTION werden, der große, weltweite Comeback-Hit, der ihn wieder an die Spitze der Top-Filmmacher katapultieren würde? Der wochenlang für Diskussionen über Sex, Erotik, Liebe und die Ehe sorgen würde? Der seine Frau zum internationalen Star machte?~~ Was der Roman allerdings auch hatte, war eine für Polanski ungewöhnliche Rückblendenstruktur mit ~~der atemberaubenden Handlung und ein unentschlossenes, sich geradezu im Nirwana verliedendes Ende. Und dem Stoff fehlte noch so etliches, was Polanski für den internationalen, sprich amerikanischen Markt unbedingt benötigte – aber das war das geringste Problem. Noch einmal machte sich Polanski mit Gérard Brach an die Adaption des Romans, der tief in der Libertinage der 1970er Jahre und dem französischen, also Pariser Milieu, verwurzelt war und nun gewissermaßen entzeitet und internationalisiert werden musste. Dritter im Bunde wurde, wieder einmal, der englische Autor John Brownjohn, der obendrein als einer der renommiertesten Übersetzer deutscher und französischer Literatur ins Englische gilt. Nach all seiner unterschätzten Fein- und Fronarbeit an den Skripts von TESS und PIRATES sowie an Polanskis Roman diesmal verdienterweise »credited« als vollwertiger Koautor des Drehbuches.~~ Das halbgare »Morgan«-Skript, das Polanski und den Bruckner-Roman erst zusammengefügt hatte, erwies sich nun obendrein als nette Fingerübung für das »American in Paris«-Problem. Der Mix von Nationalitäten war aber nicht nur mittlerweile Routine für Polanski (und Brach), sondern auch der erklärte Anti-Multikulti Bruckner bedient sich in seinem Roman dieses Mittels, um kulturelle Vielfalt und Spannung zu erzeugen. Von den vier Hauptfiguren, zwei Ehepaaren, sind drei bei ihm französischer Herkunft sowie eine Jüdin aus Tunesien.

Polanski mischte nun die Karten des Quartetts völlig neu, wählte geradezu eine Globalisierungsstrategie, in der das »American in Paris«-Strickmuster fest mit eingewebt war. Das komplett französische Ehepaar verwandelte sich zu einem aus der gehobenen englischen Mittelklasse, die verführerische Tunesierin wurde zu einer unveränderten verführerischen Französin, und als ihr Verführer und späterer Ehemann (bei Bruckner noch ein französischer Arzt) kam der fast schon obligatorische Amerikaner in Paris ins Spiel. Aber nicht irgendeiner, sondern gleich ein älterer amerikanischer Schriftsteller in Paris und obendrein ein gescheiterter »mit drei unveröffentlichten Romanen«.

Diese Konstellation war, daran dürfte auch Romaner Bruckner seine Freude gehabt haben, äußerst raffiniert gewählt. Die Liste amerikanischer Schriftsteller, die es für eine Zeitung in die Stadt der Liebe verschlagen hatte, würde für die Grundausstattung einer mittleren Bibliothek reichen: Pound, Hemingway, Twain, F. Scott Fitzgerald, James Joyce, John Dos Passos und Henry Miller, dazu Gertrude Stein, Harriet Beecher Stowe und Djuna Barnes – und damit sind noch nicht einmal die 1920er Jahre annähernd abgedeckt. Die Variante des »American Writer in Paris« war, von der internationalen Vermarktung abgesehen, also ein mit reizvollen narrativen Konnotationen ausgestatteter Charakter und zudem dramaturgisch höchst effektiv. Mag Polanski auch die Geduld des Schreibers abgehen, ein genuiner *auteur* ist er allemal.

Es gab nicht den geringsten Zweifel daran, dass diese mythische Figur in Polanskis Film nur von einem großen amerikanischen Star angemessen verkörpert werden durfte. Polanskis Freund Nicholson konnte gerade mal wieder oder wollte nicht. Er wäre auch aus dem mit fünf Millionen Dollar (ein Viertel von *FRANTIC*) bescheidenen Budget des Films – bei dem Polanski mit seiner neugegründeten Firma R. P. Productions erstmals auch als Produzent mitwirkte – völlig unbezahlbar gewesen. Etliche andere wie James Woods winkten angesichts des *Suflets* oder nach Lektüre des Drehbuchs ab. Wer übrig und bezahlbar blieb, war ein Darsteller aus der eher zweiten oder dritten Liga, der aber gerade deshalb umso besser passte: der über 1,90 m große, schlaksige und angemessen zerknautschte 50-jährige Peter Coyote.

Die Rolle der jungen, nun also französischen Verführerin war wie für Emmanuelle Seigner auf den Leib geschnitten. Allerdings nicht ohne intensive Vorbereitung: Sie musste tanzen lernen und an ihrem immer noch unvollkommenen Englisch arbeiten. Für das englische Ehepaar waren Hugh Grant und Kristin Scott Thomas – zwei Jahre bevor sie mit *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* (Vier Hochzeiten und Todesfall) weltbekannt wurden – die perfekte Wahl.

Obwohl die Vorbereitungen zu dem Film bereits auf Hochtouren liefen, nahm Polanski sich im Mai 1991 Zeit für eine höchst ehrenvolle Aufgabe, die man einfach nicht ablehnen konnte: Er war zum Jurypräsidenten der Internationalen Filmfestspiele von Cannes benannt worden. Ein Abbruch des Festivals aus Solidarität mit protestierenden Studenten in Paris war – im Unterschied zu 1968, als er schon einmal in der Jury saß – nicht zu erwarten. Dennoch lag für Polanski ein Schatten über der Veranstaltung. Sechs Tage bevor das Festival begann, hatte der polnische Schriftsteller Jerzy Kosinski, Polanskis alter *kolega* aus den Tagen in Łódź, sich in New York auf grausame Weise getötet. Die Freundschaft zwischen den beiden gleichaltrigen Männern war in den letzten Jahren mehr und mehr abgekühlt, nachdem Kosinski in einer amerikanischen Fernsehsendung deutliche Kritik an Polanskis fehlender Einsicht bezüglich der 1977er Sexaffäre geäußert hatte.

Als im August die Dreharbeiten zu *BITTER MOON* (1992; Bitter Moon) begannen, hatte Polanski sich entschieden, die ihm unvertraute Rückblendenstruktur des Romans beizubehalten. Erst ein einziges Mal hatte er zuvor, 1959 in seinem Studentenfilm *WENN ENGEL FALLEN*, dieses antiquiert wirkende dramaturgische Mittel verwendet. Ebenfalls wie im Roman spielte die *Jetzt-handlung* – die weit mehr als nur ein Rahmen ist – auf einem kleinen Kreuzfahrtschiff im Mittelmeer, allerdings von Polanski auf einen engen Zeitraum konzentriert. Es ist ein paar Tage vor Silvester, als hier an Bord des Schiffes die beiden ungleichen Ehepaare aufeinandertreffen.

Der Londoner Börsenmakler Nigel und seine Frau Fiona haben sich anlässlich ihres siebten Hochzeitstages zu dieser Reise entschieden, die sie nach Istanbul und anschließend weiter bis nach Bombay (Mumbai) führen soll. Eine Reise der gemeinsamen Selbsterfahrung, so der Plan,

und, wie vor allem Fiona hofft, der sexuellen Wiederbelebung ihrer Ehe. An einem stürmischen regnerischen Nachmittag lernen die beiden an Deck die junge Französin Mimi kennen – die auf die belanglose Frage, wohin sie denn wohl reise, bereits mit unheilvoll nach innen gekehrtem Blick »weiter, viel weiter« antwortet.

Nigel begegnet kurz darauf auch Mimis älterem, an den Rollstuhl gefesselten Ehemann Oscar. Dieser warnt einerseits vor Mimi (»Sie ist eine Männerfalle, mein Freund«), lockt gleichzeitig jedoch mit der Geschichte ihrer gemeinsamen Liebe und Ehe, in der Mimi für Nigel umso begehrtswürdiger aufscheint. Der etwas spießige Engländer – ein Wiedergänger des verklemmten Verehrers von Carol in *REPTILION* – fühlt sich von den intimen Bekenntnissen angezogen und abgerissen zugleich. Er wird zum fast willenlosen Zuhörer, den Oscar als eine männliche Scheherazade immer wieder in seinen Bann zu ziehen vermag.

Es sind die Stationen eines sich über Jahre hinziehenden *Amour fou*, die Oscar als exemplarisch sieht, als zwangsläufige Entwicklung: zunächst die flüchtige Zufallsbegegnung in einem Pariser Linienbus, Oscars Suche nach der Angebeteten, die romantische Eroberung, die erste Liebesnacht. Danach die Phase beginnender Routine mit den ersten Anzeichen von Überdruß, gefolgt von dem Bemühen, die Leidenschaft mit erotischen Spielen zurückzuzwingen. Vergebens. Immer stärker wächst in Oscar der Wunsch, Mimi möge aus seinem Leben verschwinden. »Was habe ich falsch gemacht?«, fragt Mimi verzweifelt. »Nichts«, entgegnet Oscar, »du existierst, das reicht schon.« Doch sie bleibt – allen Demütigungen und aller Verachtung zum Trotz. Auf perfide Weise entledigt sich Oscar schließlich ihrer und nimmt sein altes Leben als Verführer und Liebhaber wieder auf: »Wenn ich in die Augen einer Frau blickte, konnte ich schon das Spiegelbild der nächsten sehen.«

Wie viele Polanski-Filme ist auch *BITTER MOON* zweigeteilt. Nachdem Oscar es geschafft hat, Mimi loszuwerden, kann er erneut sein ausschweifendes Leben so lange genießen, bis das Machtspiel in seine zweite Runde geht. Beim Aussteigen aus einem Taxi wird Oscar überfahren und in ein Krankenhaus eingeliefert. Die Verletzungen sind

erträglich, er hat sich den Oberschenkel gebrochen und liegt in einer Streckvorrichtung. Wie ein Gespenst aus der Vergangenheit taucht Mimi dort auf und verspricht, sich um ihn zu kümmern. Das bedeutet zunächst, Oscar so abhängig von ihr zu machen, dass er sie unbedingt braucht. Wie zur Versöhnung streckt sie ihm ihre Hand entgegen – aber nur, um ihn mit einem Ruck aus dem Bett zu reißen. Oscar stürzt zu Boden und ist von der Hüfte abwärts gelähmt. »Glaubst du, ich hätte das vergessen?«, zischt sie ihn an. Von nun an sind die Verhältnisse umgekehrt, die Rollen von Täter und Opfer vertauscht. Wie ein erbarmungsloser Racheengel quält Mimi den hilflosen Oscar, lässt ihn immer mehr verkommen. Schließlich schläft sie vor seinen Augen mit einem anderen Mann, so wie er vorher sie mit seinen Freundsinnen gedemütigt hatte.

Die Szene im Krankenhaus markiert den Übergang zwischen den beiden Teilen. Zwei zurückliegende Ereignisse werden aufgegriffen, verändert und umgedreht. Damals, nach einer unglücklich verlaufenen Abtreibung, die Oscar von ihr verlangt hatte, war Mimi es, die im Krankbett lag, und Oscar derjenige, der sie pflichtschuldig besuchte. Die Geste der ausgestreckten Hand gar stammt aus der Anfangszeit ihrer Liebe, als Oscar bei einer ausgelassenen Fahrt auf einem Kettenkarussell Mimi an sich heranzog.

Die Erzählung in Rückblenden, zumal mit einem erzählenden Off-Kommentar, war etwa im Film noir der 1940er- und 1950er Jahre ein probates Mittel, um die Schicksalhaftigkeit und Unausweichlichkeit der Ereignisse zu betonen. Diese liegen bereits abgeschlossen in der Vergangenheit: Man kann sie noch einmal Revue passieren lassen, verändern kann man sie nicht. Unterstützt wurde dieses Gefühl des *temps perdu* noch durch einen über den Bildern liegenden erzählenden Off-Kommentar, den auch Oscar gelegentlich benutzt. Polanski berichtete, dass er und seine Koautoren sich beim Verfassen des Drehbuchs von Billy Wilders *SUNSET BOULEVARD* (Boulevard der Dämmerung) von 1950 hatten inspirieren lassen. In diesem Meisterwerk des Film noir erzählt ein zu Beginn der Handlung bereits Toter – ein erfolgloser Drehbuchautor – in Rückblende, wie es zu seinem Tod kam. Hier dient die Kenntnis über den Ausgang der Geschichte, sonst als sogenannter

»Spoiler« verpönt, gerade dazu, die Spannung zu erhöhen. Ein cleverer Trick zumal bei einer Geschichte, die ansonsten einen eher gemächlichen Anfang besitzt.

Das benutzt BITTER MOON ganz ähnlich – wenn man so will, sogar noch einen Hauch raffinierter als Billy Wilder. Den genauen Ausgang der Geschichte behält Polanski vorerst für sich. Doch durch die Konstruktion der Rahmenhandlung – und vor allem so, wie Polanski sie mit Andeutungen und Vorahnungen auflädt –, wird das drohende Unheil bereits heraufbeschworen. Obendrein wird, je tiefer Nigel und Mimi die Zuschauer in die seltsame Liebes- und Hass-Geschichte von Oscar und Mimi eintauchen, die Frage immer dringlicher, wie Oscar zum Krüppel werden könnte und was dieses seltsame Paar aneinander bindet. Die vollständige Antwort liefert Polanski erst am fulminanten Schluss – in dem Rahmenhandlung und Rückblendenerzählung zusammenfallen und zusammen enden.

Der strukturell sehr durchdachte Film bietet gleich zwei verschiedene Protagonisten an, zwei unterschiedliche Ich-Erzähler: einen für die Rückblenden in die Vergangenheit und einen für aktuellen Ereignisse. Oscar ist der exhibitionistische Erzähler seiner eigenen Geschichte – und der Mimis – und dabei ein weithin zuverlässiger Chronist. Er interpretiert, er beschönigt vielleicht oder übertreibt, aber er lügt nicht. Nigel bezweifelt gelegentlich den Wahrheitsgehalt von Oscars Bericht. »Vielleicht haben Sie sich das alles nur ausgedacht«, wirft er einmal abwehrend ein, und Oscar wünschte sich nichts mehr, als dass er dazu in der Lage wäre. Einen besseren Beweis für seine Aufrichtigkeit gibt es nicht: Könnte er das alles erfinden, wäre er kein gescheiterter Schriftsteller, sondern ein richtiger, und vermutlich wäre dann auch sein Leben und das Mimis anders verlaufen. Dann wären sie und er jetzt nicht hier an Bord dieses Schiffes. In einer der Rückblenden liest er Mimi einmal eine Geschichte vor, an der er gerade »arbeitet«. Keine fiktive, wie man erwarten könnte, sondern lediglich die eigene, gerade erlebte bis exakt zu dem Punkt, bis zu dem sie soeben geschehen ist. Weiter kann er nicht, und er kann auch nichts anderes. Ihm fehlt die Vorstellungskraft.

Die Perspektive der Jetzt-Erzählung dagegen folgt der von Nigel, dem voyeuristischen Zuhörer, der somit dramaturgisch die eigentliche

Hauptfigur des Films abgibt. Polanski geht hier auffallend rigoros vor. Er gestattet sich in der Rahmenhandlung nicht eine einzige Einstellung, in der nicht Nigel zu sehen ist oder die aus seinem Blickwinkel stammt. Nigels Blick wird somit deckungsgleich mit dem der Zuschauer. Nigels Begehren, seine Neugier, aber auch sein Abscheu und seine Skepsis übertragen sich auf die, die ihn betrachten. Gemeinsam mit Nigel werden die Zuschauer verführt, mit ihm zusammen auf falsche Fährten gelockt oder gelegentlich vom Regisseur in ihren Erwartungen düpiert. Einmal erscheint Nigel, von Mimi dazu provoziert, in ihrer schummerigen Einzelkabine und küsst sofort erregt die Hand der kaum zu erkennenden Gestalt im Bett – nur, um von Oscar ausgelacht zu werden, der dort unter die Decke gekrochen war.

Nigel, der Verführte, repräsentiert die Zuschauer. Oscar, der Verführer, ist Stellvertreter des Regisseurs in dessen Funktion als Erzähler. Beide Oscar wie Polanski, provozieren Nigel und das Publikum, schmeicheln ihnen, führen sie in die Irre, spielen mit ihren Vorurteilen – und verpassen ihnen einen ironischen Seitenhieb. »Du bist ein exzellenter Zuhörer«, versichert Oscar dem zwischen Entsetzen und Erregung zerrissenen Nigel, »du würdest einen ausgezeichneten Therapeuten abgeben.« Selten einmal ließ Polanski seinem Spott, wenn nicht gar seiner Verachtung für die Zunft der professionellen psychologischen Kaffeesatzleser denart unverhohlen freien Lauf, für all die Analytiker, Kritiker und Rezensenten seiner Filme. Ihr alle, höhnt Polanski, seid doch nur Voyeure, die im Leben der anderen herumstochern zur Befriedigung eurer selbst.

Ohnehin ist nicht Nigel der Therapeut, sondern Oscar: für Nigel, für Fiona, am Ende gar für den Eho. Und er ist mehr als alles andere Therapeut seiner selbst. Er, der unveröffentlichte Autor dreier Romane, findet in Nigel endlich sein Publikum, den lange herbeigesehnten Zuhörer für die einzige Geschichte, die er je zu erzählen hatte. Seine eigene. Damit ist er von seiner Obsession befreit. Sein Karma hat sich erfüllt. Er kann sein Leben beenden.

Als die psychisch stabilste Persönlichkeit in diesem zufällig-schicksalhaft verknüpften Quartett erweist sich Fiona. Aufmerksam, aber unaufgeregt beobachtet sie, wie ihr Mann Mimi immer intensiver begehrt

und sich zunehmend lächerlich dabei macht. »Was du kannst, kann ich besser«, warnt sie ihn. Und behält recht damit. Auf dem Silvesterball ist sie es, nicht Nigel, die zur Begeisterung der anderen Gäste eng mit Mimi tanzt und sie küsst – und später mit ihr im Bett landet, während der ausgebootete Brite seinen Frust in Alkohol und in einem Regenschauer an der Reling zu ertränken sucht. »Willkommen im Club«, verhöhnt Oscar ihn, im Club der ewigen Verlierer. Als Nigel sich schließlich doch zu Mimis Kabine traut, sind die beiden Frauen nackt unter einer Decke eingeschlafen, während Oscar sie mit Wohlgefallen und heiterer Zufriedenheit betrachtet. Und mit einem Anfall von Reue und Selbsterkenntnis: »Wir waren zu gierig, Baby«, ruft er verzweifelt in Richtung seiner schlafenden Frau – und zu sich selbst. »Viel zu gierig.« Vor den Augen Nigels erschießt er Mimi und sich mit der Pistole, die er einmal von ihr erhalten hat: als ein vergiftetes Geschenk, das sich nun auch gegen sie richtet. Gegen Morgen werden die Leichen von Bord gebracht und wie schon in *FRANTIC* schließt der Film mit einem Ehepaar, das sich aneinanderklammert – aufgewühlt, entsetzt und dennoch in ihrer Gemeinsamkeit gestärkt. Aber Polanski will diesmal weiter, viel weiter. Noch einmal bemüht er den freundlichen Inder, der schon vorher nicht viel von Nigels und Fionas Selbsterfahrungstrip und der westlichen Verklärung Indiens hielt: »Kinder sind die beste Therapie für eine Ehe.« Das sagte ausgerechnet er, der verwitwet ist und mit seiner kleinen Tochter Amrita reist. Sie, die »Ambrosia«, also Unsterblichkeit in ihrem Namen trägt, eilt nun auf Nigel und Fiona zu – und ist ganz der Hoffnungsschimmer, mit dem Polanski das Paar und die Zuschauer in den anbrechenden ersten Tag des neuen Jahres entlässt.

DIE PHANTOME DER VERGANGENHEIT

Es gab zwar keinerlei Anzeichen, dass die Ehe von Roman Polanski und Emmanuelle Seigner einer Therapie bedürftig hätte, dennoch war die Botschaft von *BITTER MOON* offenbar verstanden worden. Am 20. Januar 1993 kam das erste Kind der Polanskis zur Welt, eine Tochter. »Life imitates art«, könnte man meinen, und das galt auch ein bisschen für die Namensgebung. Bei dem Namen Morgane, den die Tochter nach der Fee aus der Artussage erhielt, flimmerte noch aus der Ferne die Erinnerung an das nie realisierte, dennoch folgenreiche Skript »Morgan« mit auf, das Polanski überhaupt erst zu *BITTER MOON* brachte. Außerdem, so merkwürdig sind nun mal die Zufälle des Lebens, hätten exakt an diesem Tag der Geburt seiner Tochter Roman Polanski und Sharon Tate ihre Silberhochzeit feiern können. Im September und Oktober des Vorjahres war der Film zunächst in Frankreich und Großbritannien herausgekommen – mit eher enttäuschenden Resultaten. Die Besucherzahlen, die Kritiken und auch die Diskussionen über den Film fielen nicht so aus, wie Polanski und vielleicht auch Seigner sich das vorgestellt hatten. Statt einen öffentlichen Diskurs über Moral, Sexualität und die Institution der Ehe anzustoßen, wurde über Geschmack und Anstand gestritten. In einem Anfall von Dyskalkidie spekulierten englische Journalisten sogar, Emmanuelle könnte beim Drehen der hocherotischen Szenen bereits schwanger gewesen sein, als ob dies das Ganze irgendwie noch abgefeinert hätte erscheinen lassen.

Wie schon *FRANTIC* legte auch *BITTER MOON* fatalerweise den Vergleich mit einem anderen Film nahe, der nicht nur eine gewisse zeitliche Nähe, sondern auch erstaunliche Parallelen aufwies. Der ein Jahr ältere französische Regiekollege Louis Malle hatte ein ähnliches erotisches Drama über eine verhängnisvoll obsessive Beziehung zwischen einem älteren Mann und einer jungen Frau verfilmt. Ebenfalls nach einem Roman, einem englischen, ebenfalls mit einem internationalen Cast, ebenfalls in englischer Sprache. Während Polanski sich einen Amerikaner und zwei Engländer ins Studio nach Paris geholt hatte, arbeitete Malle in

London mit der Französin Juliette Binoche und dem Briten Jeremy Irons, der auch für die Rolle von Oscar eine Option gewesen wäre. Dann auch die nur einen Steinwurf entfernt vom BITTER MOON-Studio in Boulogne-Billancourt geborene Französin Leslie Caron – einst berühmte geworden mit AN AMERICAN IN PARIS – eine kleine Nebenrolle in dem Malle-Film hatte, war da nur noch eine zusätzliche ironische Fußnote der Filmgeschichte.

Louis Malles DAMAGE (1992; Verhängnis), der in Frankreich FATALE betitelt wurde, lief zwar in einem absichtsvoll eingehaltenen mehrmonatigen Sicherheitsabstand zu BITTER MOON (Deutschland ausgenommen, wo beide im Januar 1993 nur um eine Woche getrennt herauskamen). Dennoch ließen sich auch in den anderen Ländern inhaltliche und formale Vergleiche nicht vermeiden. Meist zugunsten des zwar auch in einzelnen sexuellen Szenen gewagten, aber insgesamt konventionelleren und leichter goutierbaren Louis-Malle-Film. Insbesondere beim Publikum kam er besser an. Während Polanski trotz sein konnte, durch den Verzicht auf einen teuren US-Star keine Verluste eingefahren zu haben, erfreuten sich Malles Geldgeber bescheidenen Gewinne – vor allem in den USA, die für Polanskis Filme ein uneinnehmbares Terrain blieben. Unglücklich war auch, dass BITTER MOON dort erst im März 1994 in – wenige – Kinos kam, mehr als anderthalb Jahre nach der Premiere in London, während ihm sein Ruf bereits vorausgeeilt war.

Es war wie verhext. BITTER MOON wurde nicht Polanskis FATAL ATTRACTION, Emmanuelle Seigner – deren darstellerischer Mut, aber auch ihre schauspielerische Entwicklung seit FRANTIC uneingeschränkt lob bekam – wurde nicht zum internationalen Star. BITTER MOON immerhin brachte es im Laufe der Jahre, in genauer Umkehrung eines amerikanischen Kritikerurteils, dennoch als »low porn but high art« zu einem gewissen Kultstatus.

Was blieb, war wieder einmal die bittere Jagd nach dem Stoff für den nächsten Polanski-Film. Pläne tauchten auf und verschwanden wieder. Darunter die Verfilmung eines Romans über ein fiktives Dienstmädchen im Haushalt von Dr. Jekyll (und Mr. Hyde), 1996 als MARY REILLY von Stephen Frears verfilmt. Eine anderer Gedanke kreiste darum, Les

Misérables (Die Elenden) auf die Leinwand zu bringen – Victor Hugos Roman aus dem Jahre 1862, nicht das darauf basierende Musical –, ein klassischer Stoff, von dessen Verfilmung wahrscheinlich jeder französische Regisseur einmal im Leben träumt. Auch Der Meister und Margarita spukte Polanski noch immer im Kopf herum.

Aus den USA meldete sich, wieder einmal, Robert Evans, Produzent von ROSEMARY'S BABY und CHINATOWN, unverwundlicher Freund und immer noch gut vernetzter Hollywood-Pate. Das XXL-Paket, das Evans gerade im Begriff war zu schnüren, barg jedoch, wenn man genau hinsah, nur Reste und Ramsch: er hatte die Rechte an einem weiteren und weit schwächeren Roman von Rosemary's Baby-Autor Ira Levin; er hatte ein Schnellschuss-Drehbuch von Joe Eszterhas, der kurz zuvor BASIC INSTINCT geschrieben hatte; und er hatte aus eben diesem Skandal Erfolg die ziemlich unerschrockene Hauptdarstellerin Sharon Stone. Was Evans nicht hatte und ebenso dringend brauchte wie selbst endlich wieder einen Hit, war ein Topregisseur aus der Polanski-Liga.

Die Handlung spielte, wie die von ROSEMARY'S BABY, vorwiegend in einem New Yorker Building, diesmal einem modernen und voller geheimer Überwachungskameras. Ob die Innen-Sets des Hauses nun in einem Studio in Los Angeles aufgebaut wurden oder in Paris, war im Grunde egal – abgesehen von Reisespesen und Extra-Gagen, die nötig waren, um eine Handvoll amerikanischer Darsteller für ein paar Monate nach Paris zu locken.

Schwer zu sagen, ob Polanski nun Glück hatte, dass der Film an ihm vorüberging, oder Evans Pech, dass er einen anderen Regisseur nehmen musste. SLIVER (1993; Sliver – Gier der Augen) jedenfalls, von Phillip Noyce schließlich in New York und L.A. gedreht, bekam ihn zwar nicht, wurde aber für einen bekannten Preis in allen Hauptkategorien zumindest nominiert. Leider für den falschen, für den traditionell einen Tag vor den Oscars verliehenen Razzie Award (»Goldene Himbeere«): als schlechtesten Film des Jahres mit dem schlechtesten Drehbuch und der schlechtesten Regie und so weiter – insgesamt sieben beschämende Male.

Wie immer, wenn der nächste Film etwas länger auf sich warten ließ, kamen Bühneninszenierung und Schauspielerei wieder zu ihrem Recht.

Das war weit mehr als irgendwelche Verlegenheitsjobs eines unterbeschäftigten Filmmachers. Polanski liebte die Bühne für ihre Unmittelbarkeit und die Nähe zum Publikum; bei der Arbeit als Darsteller in den Filmen anderer Regisseure lag der Reiz in der ungeteilten Konzentration auf den einen Take, auf die eine Szene und die eine Figur. Schon fast ein Jahr zuvor, kurz nach Beendigung der Dreharbeiten und noch während der Fertigstellung von BITTER MOON, hatte Polanski sich erneut der Bühne zugewandt, diesmal der renommierten, 1989 eröffneten Pariser Opéra Bastille, einem der zahllosen Prestigebauten der Ära Mitterrand. Polanskis nach langer Pause nunmehr dritte Opern-Inszenierung widmete sich den in Frankreich äußerst populären *Contes d'Hoffmann* (Hoffmanns Erzählungen) des deutschen Franzosen Jacques Offenbach. Die dramatische Struktur dieser fantastischen Oper – mit ihrer Rahmenhandlung und den drei darin eingebetteten, titelgebenden Erzählungen von E.T.A. Hoffmann – musste Polanski unmittelbar nach dem Dreh von BITTER MOON sehr vertraut vorgekommen sein. Die Besetzung war ansehnlich und hörenswert: darunter der belgische Bassbariton José van Dam und als Olympia die junge Natalie Dessay, die von hier aus in eine Karriere startete. Dennoch wurden die Aufführungen im April und Mai 1992 von der Opernwelt nicht allzu sehr goutiert.

Ein Jahr später nun stellte sich der frischgebackene, bald 60-jährige Vater ungleich größeren Herausforderungen. Für ganze sechs Wochen zog er sich im Sommer 1993 in das abgelegene italienische 100-Seelendorf Santo Stefano di Sessanio zurück. Für Dreharbeiten. Unter der Regie von Giuseppe Tornatore (*CINEMA PARADISO*) entstand hier *UNA PURA FORMALITÀ* (1994; Eine reine Formalität), ein in französischer Sprache gedrehter psychologischer, am Ende dann metaphysischer Thriller, der im Grunde aus einem einzigen langen Verhör besteht. Während einer stürmischen Regennacht treffen hier in einem winzigen, verfallenden Polizeirevier zwei starke, ebenbürtige Opponenten aufeinander: ein Schriftsteller mit bereits eine Weile zurückliegendem Erfolg, der verwirrt aufgegriffen und des Mordes verdächtigt wird, sowie ein mit messerscharfem Verstand und psychologischem Einfühlungsvermögen gesegneter Inspektor.

Wider mögliche Erwartungen spielte Polanski nicht den gescheiterten Künstler, sondern den fintenreichen Polizisten. Den mal gefeierten, mal sich verkriechenden Schriftsteller mit dem beziehungsreichen Namen Onoff (also: on/off) gab dagegen Gérard Depardieu. Das Kräftemessen zwischen den beiden schauspielerischen Schwergewichten war darstellerisch anspruchsvoll, aber auch physisch erschöpfend: Das mittelalterliche Bilderbuch-Dorf mitten in den Abruzzen gilt als einer der höchstgelegenen bewohnten Flecken Italiens und lieferte auch während des Aufenthalts durchgängig das drehbuchgemäß verlangte schlechte Wetter.

Zum ersten Mal in einem Film eines anderen Regisseurs spielte Polanski hier (on par mit Depardieu) die Hauptrolle. Polanski fand es durchaus angenehm, sich als Schauspieler in die Obhut und Verantwortung eines anderen Regisseurs zu begeben. Vor allem im Vergleich zu der doppelten Anstrengung, die es ihn in *LE LOCATAIRE* gekostet hatte, die Hauptfigur zu spielen und gleichzeitig Regie zu führen. Anders als die ernsthafte und anstrengende Arbeit mit Depardieu war Polanskis nächstes Erscheinen in einem Film eher der Rubrik Networking und Freundschaftsdienste zuzuordnen. Wie zwei Dutzend weitere Célébrités der französischen Filmwelt absolvierte auch Polanski im Herbst einen Gastauftritt als er selbst in *GROSSE FATIGUE* (1994).

In dieser ermüdenden, krass selbstreferenziellen Insider-Komödie, die nicht den Sprung in deutsche Kinos schaffte, spielt der Komiker und Regisseur Michel Blanc den Komiker und Regisseur Michel Blanc. Ihm werden allerlei schlimme Dinge vorgeworfen: von sexueller Belästigung seiner Kolleginnen Charlotte Gainsbourg, Mathilda May und Josiane Balasko (alle als »sie selbst«) bis hin zum Abstauben horrender Gagen für die Eröffnung von Supermärkten. Dennoch ist er sich seiner Unschuld gewiss. Mithilfe von Freunden setzt er alles daran, das Rätsel aufzuklären – und stößt auf einen Doppelgänger, der sein Leben lang (nachvollziehbar) darunter gelitten hat, wie der Komiker und Regisseur Michel Blanc auszusehen, und für dieses bittere Los nun Rache nehmen will.

Das Einzige, was von dieser Komödie, bei Polanski zum Glück, hängen geblieben sein dürfte, war der Witz mit dem Doppelgänger. Beileibe nicht von Blanc erfunden, und eigentlich so alt wie die Menschheits-

geschichte. In Polanski musste es lange gearbeitet haben, um dann knapp zwei Jahre nach dem geschenkten Drehtag für den Kollegen tief aus dem Unterbewusstsein wieder aufzutauchen – als brillanter Einfall für ein neues Filmprojekt. Auf der geborgten Idee jedoch lag kein Glück. Im Gegenteil: Polanski brachte sie später eine der schmerzlichen Erfahrungen seiner Karriere bei. Dafür fiel ihm sein nächstes Filmprojekt beinahe in den Schoß. Auch das ein Freundschaftsdienst, bei dem Polanski diesmal der Beschenkte war.

Um die Filmrechte an einem 1990 geschriebenen Theaterstück, das Mitte 1991 in London uraufgeführt wurde, hatte sich schnell ein regelrechter Bieterwettbewerb entwickelt. Es stammte von Ariel Dorfman, einem Autor mit, auch im Wortsinn, bewegter Biografie. 1942 kam er in Argentinien zur Welt, wuchs bis zum zwölften Lebensjahr in den USA auf und lebte anschließend in Chile. Als General Augusto Pinochet sich 1973 dort an die Macht putschte, ging Dorfman erneut in die USA, wo er inzwischen alternierend mit Santiago de Chile lebt. Unmittelbar nach dem Sturz des Regimes verschmolz er nun sein Wissen über die Militärdiktatur mit seinen Hoffnungen auf die sich neu entwickelnde Demokratie zu *La muerte y la doncella* (Der Tod und das Mädchen). In diesem Dreipersonenstück trifft eine aus politischen Gründen gefolterte Frau zufällig auf einen Arzt, den sie für einen ihrer Peiniger hält. Thom Mount, der ehemalige Universal-Boss und Produzent von *FRANTIC*, hatte im Frühjahr 1992 eine erfolgreiche Inszenierung des Stücks am Broadway finanziert und sich die Verfilmungsrechte sichern können – und präsentierte diese nun seinem Freund Roman. Unterdessen eilte die Erfolgsgeschichte des Stücks voran: Bis 1993 wurde es rund um die Welt in zwei Dutzend Sprachen gespielt. Polanski war interessiert.

Als Dorfman bald darauf für ein paar Tage nach Paris kam, verstand er sich, laut eigenem Bekunden, mit Polanski auf der menschlichen Ebene eher schlecht. Das änderte nichts an seiner Überzeugung, dass ein geeigneterer Regisseur für eine Verfilmung des Stücks kaum vorstellbar sei. Dorfman hatte seine Hausaufgaben gemacht und sich ausgiebig mit Polanskis Hintergrund und seinen Filmen beschäftigt. Er wusste um

dessen hautnahe Erlebnisse mit untergehenden Diktaturen und demokratischen Neuanfängen. Aus der Autobiografie konnte er von Polanskis Gewalterlebnissen erfahren und in den Filmen ablesen, wie sich die psychische Zerrissenheit traumatisierter Frauenfiguren darstellen und den Zuschauern nahebringen ließ. Schließlich waren ein wichtiges Motiv seines Stücks und Polanskis zentrales Thema des Wechselspiels von Unterdrückung und Unterwerfung weitgehend deckungsgleich. Polanski wollte, natürlich, Änderungen von einem Aufbrechen des Dreiakters etwa durch Rückblenden nahm er schnell Abstand, davon schien er seit *BITTER MOON* geheilt. Im Gegenteil, die enge Struktur – drei Personen an einem Schauplatz in einer Nacht – sollte beibehalten und sogar noch verdichtet werden. Er überlegte eine Zeitlang, ob er das Stück erst für eine Pariser Bühne inszenieren und dann in die Verfilmung überleiten sollte, ließ die Idee aber wieder fallen.

Dorfman schrieb selbst eine Drehbuchfassung, die Polanski aber nicht überzeugte. Als weiterer Autor wurde Rafael Yglesias hinzugezogen, ein amerikanischer Schriftsteller mit verwickelten sowohl spanisch-kubanischen als auch polnisch-jüdischen Wurzeln. Kurz zuvor hatte er für Peter Weirs *FEARLESS* (1993; *Fearless – Jenseits der Angst*) die Adaption seines eigenen Romans vorgenommen. Yglesias' erstes Drehbuch erst und der Film war noch nicht einmal erschienen, aber in Polanskis Augen war er damit für die bevorstehende Aufgabe bestens qualifiziert. Obwohl er sich wie gewohnt in das Skript einbrachte, verzichtete Polanski auf einen eigenen Credit als Koautor – zum ersten Mal wieder seit *CHINATOWN*.

Glenn Close, die die Hauptrolle in der Inszenierung am Broadway gespielt hatte, war nicht nur mit Lob bedacht worden, und Polanski wollte sie für seinen Film auf keinen Fall. Die magere, durchtrainierte und mit 1,82 Meter glatt siebzehn Zentimeter größere Sigourney Weaver brachte eine ganz andere physische Präsenz mit. Eine Präsenz, die Polanski unverzichtbar für die Figur schien und die Weaver in ihren bis dahin drei *ALIEN*-Filmen hinreichend unter Beweis gestellt hatte. Da ließ sich verschmerzen, dass die für Close vorgesehene Zwei-Millionen-Gage auf drei erhöht werden musste, was immer noch unter Weavers damaligem Standardtarif lag. Als glückliche Fügung erschien, dass sie

die Rolle unbedingt wollte und von sich aus Kontakt zu Polanski aufnehmen ließ.

Ihren Gegenspieler verkörperte der mit seiner außergewöhnlichen Physiognomie hier perfekt besetzte Ben Kingsley, den Ehemann spielte der weniger bekannte englische Schauspieler Stuart Wilson. Gedreht wurde, in der Chronologie der Handlung, ab Frühjahr 1994 wieder im Studio in Billancourt vor den Toren von Paris – drei Monate lang, unterbrochen nur von ein paar Tagen für Außenaufnahmen an der galizischen Steilküste in der nordwestlichsten Ecke Spaniens. Die meerumtoste Felsküste einer abgelegenen Halbinsel, Abenddämmerung, ein heraufziehendes Gewitter, ein einsames Haus: *DEATH AND THE MAIDEN* (1994; Der Tod und das Mädchen) beginnt so schön und so schaurig wie ein Gruselfilm. Das Haus könnte eine Idylle sein, aber es ist ein Versteck. «Ein Land in Südamerika nach dem Sturz der Diktatur», verrät eine Schrifteinblendung. Während eine Frau mit angespannter Routine ein Abendessen zubereitet, verkündet das Radio von einer neuen Kommission, die die Gräueltaten der jüngeren Vergangenheit untersuchen soll. Regen prasselt herunter, irgendwo schlägt ein Blitz ein, Strom und Telefon fallen aus. Einige Zeit später bemerkt die Frau auf der schmalen Zufahrtsstraße die sich nähernden Scheinwerfer eines Wagens. Sie ist alarmiert, aber nicht in Panik. Sie scheint vorbereitet zu sein. Sie verriegelt die Tür, nimmt sich eine Taschenlampe und eine Pistole, löscht die Kerzen und beobachtet aus ihrem Versteck im Dunkeln den vorfahrenden Wagen. Polanski nimmt sich Zeit und Raum, um die vermeintliche Geborgenheit des Hauses nach und nach mit einem Gefühl von Gefahr zu vergiften, mit der Ahnung eines drohenden Unheils wie in den besten seiner frühen Filme. Eine lange Sequenz, um das Porträt einer Frau zu skizzieren, die wie eine Gefangene in ihrem eigenen Haus wirkt: traumatisiert, verfolgt, gedemütigt und jederzeit bereit, sich zu wehren. Erst nach sechs Minuten fällt der erste Dialog. Der Moment der Erleichterung, als Paulina die Stimme ihres Mannes erkennt, ist trügerisch und nicht von Dauer. Ein Fremder hat Gerardo nach einer Reifenpanne aufgelesen und setzt ihn nun zu Hause ab. Aber die Stimmung zwischen den Ehepartnern wirkt aufgeladen wie zuvor

die Natur. Gerardo weicht aus, versucht zu besänftigen, Paulina reagiert impulsiv. Scheinbar geht es um Banalitäten wie kalt gewordenes Essen, ein nicht repariertes Reserverad, einen nicht getätigten Anruf. In Wirklichkeit geht es um alles: um Politik, um Haltung, um Moral, um Wahrheit, um Leben und Tod. Paulina ist empört, dass Gerardo sich, gegen jede Absprache, zum Leiter der Untersuchungskommission hat machen lassen. Eine reine Alibiveranstaltung, wie sie meint, die mehr vertuschen wird als aufzudecken.

Die Zeit der Diktatur ist formal vorbei, vergangen ist sie noch lange nicht. Ihre Schatten und Schrecken lauern dicht unter einer dünnen Oberfläche, jederzeit bereit, wieder hervorzukriechen und erneut ihre Macht zu demonstrieren. Wie schnell zeigt sich, als der Fremde mit dem Wagen ein paar Stunden weiter in der Nacht erneut aufkreuzt. Unter einem Vorwand. Gerardo hält den Mann, einen Arzt namens Roberto Miranda, für harmlos. Ein Schmeichler vielleicht und ein Schwätzer, aber auch ein gebildeter und belesener Mann mit einer Schwäche für apokryphe Nietzsche-Zitate. Es gibt keinen Grund, ihn nicht auf einen Drink ins Haus zu bitten.

Vom Schlafzimmer aus muscht Paulina dem Gespräch und wird von der Stimme des Besuchers getroffen wie von einem Hieb. Für sie ist der Fremde ein Monster aus ihrer Vergangenheit. Sie glaubt in ihm einen ihrer Peiniger wiederzuerkennen, der sie foltern half, als sie politische Gefangene war. Der Mann, der sie vergewaltigte. Immer wieder, vierzehn Mal. Zuerst flüchtet sie, dann kehrt sie zurück, schlägt ihn mit ihrer Pistole nieder, knebelt und fesselt ihn. Er sollte die Taten zugeben, sonst werde sie ihn erschießen.

Die neu eintretende Anordnung der Figuren ist die einer Gerichtsverhandlung. Paulina, das Opfer der Diktatur, wird nun zur Anklägerin in den Zeiten der Demokratie. Miranda ist der Angeklagte, dessen Schuld sie ihm nachweisen wird. Gerardo, auch wenn er sich sträubt, bleibt nichts anderes übrig, als die Rolle des Verteidigers einzunehmen. Nicht nur, weil Paulina ihn dazu drängt, sondern auch aus seiner tiefen Überzeugung heraus, dass jeder Angeklagte ein Anrecht auf Verteidigung hat. Die Ehepartner, eben noch Verbündete, bilden unversehens die entgegengesetzten Parteien eines Prozesses.

Ein Platz im Gerichtsaal ist noch unbesetzt: der desjenigen, der die vor-
gebrachten Beweise und Begründungen bewerten muss, der Platz des
Richters. Polanski setzt nun alles daran, diese Aufgabe den Zuschauern
aufzubürden, und er macht ihnen die Entscheidung über wahr oder
unwahr nicht leicht. Die Indizien Paulinas sind mehr als schwach. Bei
den Folterungen waren ihre Augen verbunden, und ihre Identifikation
basiert alleine auf der Stimme des Vergewaltigers, auf ein paar seiner
sprachlichen Eigenheiten, seinem Körpergeruch – und natürlich auf
dem Musikstück, das er wieder und wieder hat spielen lassen, während
er sich an Paulina verging, und von dem sie eine Kassette in Mirandas
Auto entdeckt: Franz Schuberts *Streichquartett Nr. 14 in d-Moll*, ge-
nannt *Der Tod und das Mädchen*.

Polanski inszeniert die Beziehung zwischen Opfer und Täter mit einer
extremen körperlichen Nähe, die weder Darsteller noch Zuschauer
schont. Dies wirkt zunächst verstörend, entwickelt aber immer mehr
Überzeugungskraft. Paulina hat keine Berührungängste zu dem Mann,
von dem sie sicher ist, dass er sie nach den Folterungen gewaschen,
medizinisch untersucht und anschließend vergewaltigt hat. Immer wie-
der geht sie dicht an den zunächst schlafenden, dann – nach dem
Schlag mit ihrer Pistole mit einer klaffenden Kopfwunde – zeitweise
Ohnmächtigen heran. Sie schnuppert an ihm, nimmt seinen Geruch
auf, reißt mit den Zähnen eng an seinem Körper das Klebeband ab, mit
dem sie ihn festbindet. Später, als der gefesselte Miranda urinieren
muss, nimmt sie seinen Penis heraus und hält ihn über die Toiletten-
schüssel.

Über die längste Strecke der Handlung wird die Jury der Zuschauer in
ein Wechselbad aus Gewissheiten, Zweifeln und Parteinahme getaucht.
Für jedes Argument, das Paulinas Verdacht untermauert, gibt es ein
Indiz für die mögliche Unschuld Mirandas. Zunächst scheint Rache
Paulinas Ziel zu sein, bis ihr selber klar wird, dass sie etwas anderes will.
Sie will Wahrheit. Das ist es, was sie von Miranda verlangt. Sollte er
nicht gestehen, wird sie ihn töten. Miranda hält Paulina für eine Psy-
chopathin, für eine arme Irre, die ihn völlig grundlos beschuldigt. Was
soll jemand gestehen, der unschuldig ist? Der die Details nicht wissen
kann, die Paulina ihm abverlangt? Eine absurde, ausweglose Dilemma-

situation wie in einem der frühen Polanski-Filme, wie bei Beckett oder
Kafka – oder bei Harold Pinter, dem Dorfman sein Stück widmete.
»Sollte er unschuldig sein«, wischt Paulina alle Bedenken zur Seite,
»dann ist er wirklich am Arsch.«

Ein weiteres Mal dreht sich die Handlung und entfacht einen morali-
schen Disput über den Wert von Wahrheit und über ihren Preis. Nie-
mand würde bezweifeln, dass Paulina ein Recht auf Wahrheit hat. Aber
hat sie auch das Recht, die Wahrheit mit den gleichen Methoden
herauszupressen wie zuvor die Folterknechte der Diktatur? Paulina und
Miranda sind Gegner aus der Vergangenheit, aus der Zeit der Diktatur
– Paulina und ihr Mann repräsentieren jeweils verschiedene mögliche
Wege in die Zukunft in die Demokratie. Dabei bezweifelt Gerardo, als
designierter Leiter der Regierungskommission und mit weiteren Aus-
sichten auf eine Karriere als Justizminister, dass die neuen Ziele die alten
Methoden legitimieren. Auch er will die Wahrheit, aber nicht um den
Preis, das aufzugeben, für das er gekämpft hat und das nun in greifbarer
Nähe scheint. Auf dem Weg zu Demokratie und Rechtsstaat verlangt
Gerardo Geduld. Eine Geduld, die Paulina nicht hat. Und ihre Pistole
zielt auch ein paar Mal auf ihren Mann, den moralischen Bedenkenträ-
ger, den Zauderer.

Gerardo zeigt Verständnis. Dass er die Jahre des Terrors vergleichsweise
komfortabel überstehen konnte, verdankt er Paulina. Sie war es, die als
junge Studentin verhaftet und gequält wurde, nicht er. Und sie hat
ihrem späteren Ehemann das Leben gerettet, indem sie seinen Namen
auch unter der Folter nicht preisgab. Gerardo ist entsetzt, als er nun
zum ersten Mal von den Vergewaltigungen erfährt und begreift, wie
sehr sich Paulina für ihn geopfert hat und wie tief er in ihrer Schuld
steht. »Du hast mir nie davon erzählt«, bricht es aus ihm heraus. »Du
hast mich nie danach gefragt«, entgegnet sie kalt, und es ist klar, dass er
es so genau nie hat wissen wollen. Loyalität zu seiner Lebensretterin
oder Festhalten an Recht und Gesetz? Für Gerardo ein unlösbarer Kon-
flikt.

Gegen Ende löst sich die Handlung des Films von der Vorlage. Dorf-
man will auf die versöhnliche Botschaft hinaus, dass sich Opfer und
Täter in der neuen Gesellschaft miteinander arrangieren werden müs-

sen. Dabei steuert er sein Stück in eine dramaturgische Sackgasse. Er verharrt unentschlossen zwischen der möglichen Unschuld Mirandas oder seiner Schuld, lässt obendrein offen, ob Paulina ihn tötet oder nicht. Gleich zwei Ungewissheiten, die sich obendrein gegenseitig über Wirkung berauben. Das Stück verliert sich im Ungefähren. Um dieser doppelten Entscheidung auszuweichen, nimmt es Zuflucht zu einem fast brechtschen Theatercoup, der aufgesetzt wirkt und nicht wirklich überzeugt.

Nicht zu Unrecht meinte Polanski, dass das Stück ganz einfach einen dritten Akt brauche (Premiere Heft 217, April 1995), oder genau genommen, dass der vorhandene dritte Akt unvollständig sei, fast nur ein Fragment. Wie oft in seinen Filmen fand Polanski einen eigenen Schluss, und wie so oft setzte er sich auch diesmal damit über sämtliche Widerstände und Bedenken hinweg. Er entfernt sich von dem Stück dramaturgisch, gedanklich, aber auch im Wortsinn örtlich und visuell. Die Figuren verlassen den zentralen Schauplatz der Handlung, das Haus, und begeben sich im bereits heraufdämmernden Morgen nach draußen zum Steilufer am tosenden Meer. Polanski befreit sich aus der lähmenden Unentschlossenheit des Stücks, indem er die Figuren unter Zeitdruck und Zugzwang setzt. Mit einem genial einfachen Kniff: Ein Telefonanruf in Haus informiert darüber, dass eine Polizeieskorte zum Schutz von Gerardo bereits unterwegs und nicht mehr aufzuhalten ist. Allen wird klar, bis zu deren Eintreffen kurz nach Sonnenaufgang muss die Sache geklärt sein. So oder so.

Paulina führt Miranda – der mit verbundenen Augen und gefesselten Händen ihr völlig ausgeliefert ist – bis zur Steilküste. Sie wird ihn von der Klippe stürzen wie ein paar Stunden zuvor schon seinen Wagen, und es wird aussehen wie ein Unfall. Gerardo folgt ihnen resigniert, er hat Paulina nichts mehr entgegenzusetzen. Er fürchtet fast mehr, dass Miranda unschuldig ist, als dass er der Vergewaltiger seiner Frau sein könnte. Dicht am Rand der Felsen löst Paulina die Binde, Miranda sinkt auf die Knie und schaut in seinen sicheren Tod. Ein winziger Stoß würde genügen. Doch mit einer beschwörenden, fast zärtlichen Geste umfasst Paulina das Gesicht ihres Peinigers – und im Licht der aufgehenden Sonne trifft Miranda eine Entscheidung. Er legt das verlangte

Geständnis ab. Nicht ein absichtsvoll ungläubhaftes Scheingeständnis wie zuvor, sondern diesmal aufrichtig, ehrlich, überzeugend. Sein schmeichlerisches und taktisches Gehabe ist wie weggeblasen. Er wirkt befreit nun, zum ersten Mal authentisch. Schönungslos berichtet er, wie er Paulina vergewaltigt und was er dabei empfunden hat. »Ich habe es geliebt.« Er gesteht seine Taten, aber die erwartete Reue zeigt er nicht. Im Gegenteil. »Schade, dass es vorbei ist«, bedauert er – und bedauert dabei ebenso sich selbst. Auch er sieht sich als Opfer, als ein Opfer der Verführbarkeit durch Macht, wie nur ein totalitäres Regime sie seinen Helfern verleihen kann. Und der er nicht widerstehen konnte. Mit diesem bestürzenden Monolog, aufgenommen in einer bei Polanski äußerst seltenen Großaufnahme und in einem einzigen Take, endet das Drama. Ein vielschichtiger, komplizierter Text, lange drei Minuten ohne einen Schnitt, in stetem Blickkontakt zu der im Bild nicht sichtbaren Paulina: eine schauspielerische Glanzleistung Ben Kingsleys. Nach Mirandas Bete geht alles sehr schnell. Gerardo vermag ihn nicht in den Tod zu stoßen, auch wenn er es am liebsten täte, für Paulina ist es nicht mehr wichtig. Die beiden verlassen den Platz – und brechen auf in ein neues Leben. Miranda bleibt auf der Klippe zurück. In dem Film also überlebt Miranda, und er hat die Vergewaltigungen eingeräumt. So viel steht fest. Und es ist klar, auch für Miranda selbst, dass er nur überlebt hat, weil er die Untaten gestanden hat. Nur, waren es seine oder die eines anderen? Eben weil Miranda/Kingsley das abgepresste Geständnis mit einer solchen Überzeugungskraft liefert, wird die Frage, warum er dieses Geständnis ablegt, nicht mehr gestellt. Will Miranda nur sein Leben retten? Will er sich selber mit dem Bekenntnis zur Wahrheit seiner Schuld entledigen? Oder will er vielmehr Paulina von den Gespenstern der Vergangenheit befreien? Also, ist sein Geständnis echt?

Die gängige Deutung des Films folgt diesem Eindruck. Wer gesteht schon Taten, die er nicht begangen hat? Demnach hätte Polanski sich ausgerechnet hier, bei der Adaption eines Stoffes, der dies nicht zwingend verlangt, und nachdem er die Balance zwischen beiden Möglichkeiten über fast die gesamte Handlung mit größter Präzision gehalten hat, ausgerechnet in diesem Film für ein eindeutiges Ende entschieden.

Bei einem Filmemacher, der sein ganzes Œuvre hindurch für seine offenen Enden gerühmt wurde, scheint dies mehr als unwahrscheinlich. Auch dieser Film, der zwar den Tod im Titel trägt und doch der erste nach *NÓZ W WODZIE* ist, in dem niemand stirbt, täuscht ein weiteres Mal. Eindeutig endet er keineswegs. Einen objektiven Beleg für Mirandas Schuld liefert er nicht, der einzige Hinweis ist das Geständnis selbst. Mühelos hätte Polanski, so er gewollt hätte, einen unumstößlichen Beweis finden und zeigen können – beispielsweise bei dem Telefonat mit dem Gerardo noch in letzter Minute ein Alibi Mirandas zu überprüfen versucht. Aber selbst hier lässt Polanski offen, ob das Alibi echt ist oder eine von langer Hand vorbereitete Fälschung für die Zeit danach.

Wer also gesteht Taten, die er nicht begangen hat? Derjenige, der darin die letzte Möglichkeit sieht, Leben zu retten, Mirandas eigenes. Aber zugleich rettet Miranda damit auch das Paulinas, die nur so sich von ihrer Last befreien und weiterleben kann, und vielleicht auch das von Gerardo, der sonst seine Mitschuld am Tod Mirandas nicht hätte ertragen können. Ob er bei seinem Geständnis die Wahrheit gesagt oder gelogen hat, das weiß nur Miranda allein. Um mit Paulina zu urteilen: Es ist auch nicht wichtig.

Was zählt, ist, in der Gegenwart der Demokratie die Schrecken der Vergangenheit zu bannen. Dass sie noch vorhanden sind jedenfalls, zeigt das kurze Nachspiel, das im Stück bereits angelegt ist, von Polanski aber zu einer Rahmenhandlung erweitert wird. Schon während der Vorspanntitel des Films sah man Paulina und Gerardo kurz in einem Konzertsaal bei einer Aufführung des Schubert-Quartetts. Am Ende nun verrät eine Kamerafahrt, dass auch Dr. Miranda in einer Loge sitzt, zusammen mit seiner Frau und zwei Kindern. Er starrt auf Paulina und ihren Mann, und auch sie entdecken ihn.

Polanski findet in seinem Film somit zu der Botschaft des Stücks zurück. Ganz gleich, wer das Opfer ist und wer der Täter, oder ob alle Opfer sind und alle Täter: Man wird noch eine Weile miteinander leben müssen, nicht gemeinsam unter einem Dach, aber in einer Nation – oder zumindest in einem Land. Kurz nach Ende der Diktatur.

AUF DER JAGD NACH DEM BUCH

Möglicherweise war es nicht die geschickteste Entscheidung, *DEATH AND THE MAIDEN* 1994 als Erstes gerade in den USA herauszubringen und dann auch noch den Kinostart auf einen Tag vor Weihnachten zu legen. Ein paar Wochen schleppte sich der Film durch »ausgesuchte« Großstadtkinos, um dann bereits ein halbes Jahr später auf DVD versenkt zu werden. Ab Frühjahr 1995 kam der Film nach und nach in die europäischen Kinos. Die Kritiken waren nicht einmal schlecht, die darin hin und wieder gezogenen, wenig originellen Querverweise zwischen Filmhandlung und dem Leben des Regisseurs offenbar unvermeidlich. So als sei Dr. Miranda ein Alter Ego Polanskis.

Der gedankliche Sprung von jemandem, der aufgrund seiner Stimme in Verdacht gerät wie Miranda, zu jemandem wie Michel Blanc, der in seiner Komödie *GROSSE FATIGUE* seinen Kopf für den ganz ähnlichen eines anderen hinhalten muss, ist nicht allzu weit. Ob Stimme oder Aussehen, einer wird mit einem anderen verwechselt: mit seinem Doppelgänger. Ein uraltes literarisches Sujet, das aufgrund der technischen Möglichkeiten im frühen Film – und dann besonders im deutschen expressionistischen und im amerikanischen Film noir – schnell zu großer Popularität gelangte. Wobei, zumal im Film, der Reiz natürlich nicht sosehr in der Verdopplung lag, sondern vor allem in den Unterschieden. Zwei diametral verschiedene Charaktere verbergen sich in zum Verwechseln ähnlichen Körpern.

Auch mit Gérard Brach hatte Polanski das Thema in den drei Jahrzehnten ihrer Zusammenarbeit gelegentlich gestreift. Dieses klassische Sujet ließ sich nun mit dem ebenfalls bereits in alle Ecken ausgeloteten »American in Paris«-Schema mühelos verknüpfen. Es musste nur noch ein Anlass für den Aufenthalt des Amerikaners in der Seine-Stadt gefunden werden, der ihm und seinem potenziellen Doppelgänger genug dramatische Möglichkeiten verschaffte. Eine Frage des Handwerks: Gut zusammengerührt ergab das die Fabel eines nach Paris entsandten amerikanischen Rechnungsprüfers oder Buchhalters, der durch einen Doppelgänger mit reichlich krimineller Energie tief in die Bredouille

gebracht wird. Als Kenner russischer Literatur hätte Polanski das Exposé auch kürzer umreißen können: Gogols *Revisor* trifft Dostojewskis *Doppelgänger* in Paris.

The Double, wie der vorläufige Titel überraschungslos hieß («The Paris Project IV» wäre nach genauer Durchzählung eine Alternative gewesen), war bis zum Frühjahr 1996 erstaunlich weit gediehen – zu weit eigentlich, um dann noch in letzter Minute zu scheitern. Wie in der Fliegerei lag der »Point of no Return«, ab dem ein Starabbruch nicht mehr möglich ist, längst zurück. Die Filmsets waren fertig im Studio aufgebaut, die Kamera stand bereit. Man wartete nur noch auf Hauptdarsteller John Travolta, der gerade mit *PULP FICTION* absoluten Kult geworden war und seinen nächsten Hit *GET SHORTY* schon abgedreht hatte. Im Mai schwebte er, am Steuerknüppel seiner eigenen Gulfstream, vertragsgemäß in Paris ein – nur um am 2. Juni sehr schnell und sehr sauer wieder nach L.A. zurückzufliegen. Zwei Menschen waren aufeinandergeprallt und hatten einen Trümmerhaufen zurückgelassen.

Was war passiert? Zunächst maulte Travolta, das Drehbuch, das er vor Vertragsunterzeichnung gelesen hatte, und das, was ihm nun bei Drehbeginn präsentiert wurde, seien bestenfalls Halbgeschwister, nicht aber identisch. Sämtliche Änderungen müssten zurückgenommen werden. Als Nächstes verlangte er, Polanski dürfe ihm nicht in seine Art der Darstellung hineinreden. Offenbar hatte Travolta nicht verstanden, dass Polanski der Regisseur war und vor allem was für einer. Schließlich schützte er noch irgendwelche familiären Angelegenheiten vor, die dringend in den USA erledigt werden mussten und seine sofortige Rückkehr verlangten.

Nachdem alle Beteiligten sich von dem Schock erholt und begriffen hatten, dass der entflozene Travolta nicht wieder zurückkehren würde, begann die Suche nach einer Ersatzlösung. Angedacht war der Spatzvogel Steve Martin, aber der passte dem weiblichen Co-Star Isabelle Adjani nicht, mit der Polanski seit *LE LOCATAIRE* endlich wieder zusammenarbeiten wollte. Adjani stieg also auch aus. Damit war das Projekt gestorben, und den bereits verpflichteten Nebendarstellern John Goodman und Jean Reno musste abgesagt werden. Das juristische Nachspiel

mit Travolta, der die enorme Gage von 17 Millionen Dollar für die Rolle erhalten sollte, zog sich bis ins Jahr 2001 hin. Besonders bitter war das Aus jedoch für Pierre Guffroy, Polanskis Ausstatter seit zwei Jahrzehnten und für *TESS* mit einem Oscar gekrönt. Als er seine liebevoll entworfenen Studiobauten wieder einreißen lassen musste, hatte er Tränen in den Augen.

Nur vier Monate später stand Travolta in Los Angeles wieder vor einer Kamera und bewies – zusammen mit Nicolas Cage – nun doch, wie man zwei unterschiedliche Charaktere im selben Körper überzeugend darstellen konnte: in dem wunderbar verzwickten Hightech-Thriller *FACE/OFF* (1997; Im Körper des Feindes) von John Woo. Polanski dagegen musste sich mit deutlich kleineren Aufgaben zufriedengeben. Gelegentlich sogar kleinsten wie dem 5-Minuten-Kurzfilm *GLI ANGELI* (1996) zu einem Song des italienischen Popmusikers Vasco Rosso – angeblich der teuerste und aufwendigste Musik-Clip, der je in Italien produziert wurde. Wenigstens das. Bei diesem »musikalischen Gelegenheits-Geschäft«, auch *Mugge* genannt, lernte Polanski den italienischen Regisseur Stefano Salvati kennen und schätzen. Aus Freundschaft half er ihm zwei Jahre später bei der Komödie *CASTELNUOVO* (1999) und sprang ihm als Produzent bei. Dann wieder trat er zusammen mit anderen Filmgrößen wie Charlotte Rampling und Jean-Claude Brialy in einer vorgeblichen *HOMMAGE À ALFRED PETIT* (1999) auf: einem knapp neunminütigen Kurzfilm, der überraschend zum weltweiten Festival-Renner wurde und auf der Berlinale 2000 sogar einen Goldenen Bären bekam.

Ehrevoller war da schon die, fünf Jahre nach Cannes, erneute Berufung Polanskis zum Jury-Präsidenten eines weiteren A-Festivals, dem von Venedig 1996. Doch auch hier lief nicht alles glatt. Die durchweg hochkarätig besetzte Jury löste, unter Polanskis Vorsitz, einen mittelschweren Eklat aus, als sie entschied, Victoire Thivisol für ihr Debüt in *PONETTE* (1996; Ponette) mit der begehrten Coppa Volpi als beste Darstellerin auszuzeichnen. Angesichts der Konkurrenz so gestandener Stars wie Isabella Rossellini oder Julia Roberts fühlten sich viele von der Wahl brüskiert: Die hochbegabte Jungschauspielerinnen war erst fünf Jahre alt.

Ungeteiltes Lob dagegen erfuhr Polanski ein Vierteljahr später, am 28. November, bei seiner Premiere im Pariser Théâtre de la Porte Saint-Martin. Mit Terrence McNallys *Master Class* hatte er einen echten Broadway-Hit zur französischen Erstaufführung in die Stadt geholt und dafür eine der gefeiertsten Film- und Theaterschauspielerinnen, Fanny Ardant, gewinnen können. Wieder erhielt Polanski einen Molière, den französischen Theaterpreis, diesmal als bester Regisseur. Das Stück mit viel Musik von Puccini, Verdi und Bellini zeigt eine so nie stattgefundene Meisterklasse, die Maria Callas für drei ihrer Schüler hält und sich dabei immer wieder in Reminiszzenzen aus ihrem Leben und ihrer Karriere verliert. Als Pädagogin ist die Diva assoluta eine Katastrophe, als Sängerin anbetungswürdig, als Bühnenfigur höchst unterhaltsam. Letzteres gilt uneingeschränkt auch für den Grafen von Krolock, die schöne Sarah, Professor Abronsius und natürlich seinen Adlatus Alfred bei ihrer fröhlichen Wiederauferstehung aus dem Reich der Untoten: dreißig Jahre nach Filmende, in *Tanz der Vampire*, das Musical. Die deutschen Texte hatte Michael Kunze verfasst, die Musik stammte von dem Amerikaner Jim Steinman, der vor allem als Songschreiber für Meat Loaf bekannt war. Polanski ließ es sich nicht nehmen, bei der Uraufführung am 4. Oktober 1997 im Wiener Raimundtheater als Regisseur selbst Hand anzulegen. Überall, wo das Musical in den folgenden Jahren – bis heute – gespielt wurde, unter anderem in Stuttgart, Hamburg, Berlin, selbst in Japan, Russland und Finnland, war es ein Riesenerfolg. Ausgenommen 2002 zum Broadway.

Das lag nun ausnahmsweise nicht an den Vorbehalten des amerikanischen Publikums gegenüber Polanski, sondern an dem britischen Musical-Star Michel Crawford. Der hatte sich als Hauptdarsteller ein Mitspracherecht einräumen lassen und ließ sich von dem Dramatiker David Ives eine abweichende Handlung schreiben, aus der fast sämtliche Schauerlemente gestrichen waren. Es schien, als sollte sich die Verstümmelungs-Geschichte von *DANCE OF THE VAMPIRES* – der in den USA zu *THE FEARLESS VAMPIRE KILLER* böse verhackstückt und gescheitert war – hier in der Broadway-Farce wiederholen: die Kritiken waren vernichtend, die Zuschauer blieben zu Hause, und nach wenigen Vorstellungen fiel der finale Vorhang.

Ein Besuch mitsamt der Familie in Kraków lenkte Polanskis Blick erneut auf seine Herkunft und seine Vergangenheit. In der Stadt seines Vaters streifte er auch durch Podgórze, das Stadtviertel, wo einst das Ghetto stand; er erkannte Straßen und Gebäude wieder und fühlte sich in seine Kindheit zurückversetzt. Schon früher hatte er mehrfach bekräftigt, niemals einen Film über die Zeit im Ghetto machen zu wollen. Zu intensiv seien die Bilder und zu sehr verbunden mit Schmerz und Verlust.

Die Möglichkeit dazu hatte er bereits Anfang der Neunzigerjahre gehabt, als Steven Spielberg ihm anbot, die Regie bei einem Film über Oskar Schindler zu übernehmen. Spielberg besaß die Filmrechte an einer von Thomas Konecky verfassten, sorgfältig recherchierten Roman-Biografie über diesen Mann, der während des Zweiten Weltkriegs etwa 1200 jüdische Zwangsarbeiter vor dem sicheren Tod bewahrt hatte. Dabei war Schindler eine überaus zwielichtige Figur: geschwiegener Unternehmer, Schwarzhändler, Lebemann und Verschwender, NSDAP-Mitglied. Und ein Ausbeuter, der während des Zweiten Weltkriegs ein Vermögen machte, als er in seiner Fabrik in Kraków Juden beschäftigte. Mehr und mehr jedoch entwickelte er Mitleid für die bei ihm beschäftigten Juden – darunter auch etliche aus dem Ghetto, wohin Polanski als Junge mit seinen Eltern verbracht worden war. Schindlers Lebenswandel veränderte sich radikal, er riskierte immer mehr Geld und auch sein Leben, um gefährdete Juden auf seine »Liste« zu setzen und so deren Deportation in die Vernichtungslager zu verhindern.

Polanski wusste nur zu gut, wer der Mann gewesen war, und lehnte Spielbergs Angebot genau deshalb ab. Er wollte sich der Erinnerung an die Gräueltaten seiner Kindheit nicht aussetzen – noch nicht. Schließlich übernahm Spielberg, dessen Vorfahren ebenfalls aus Polen, der Ukraine und Österreich stammten, selbst die Regie und schuf mit *SCHINDLER'S LIST* (1993; Schindlers Liste) ein beeindruckendes Dokument. Ohne dass er sich dessen bewusst wurde, geriet durch den Besuch in Polen Polanskis Entschlossenheit, mit der er einen Film über Antisemitismus, Judenverfolgung und Krieg ablehnte, bereits ins Wanken. Wie sehr, ließ sich anderthalb Jahre später erkennen, als er auf die neu

herausgegebenen Erinnerungen des polnischen Klavierspielers und Komponisten Wladyslaw Szpilman stieß, der als Einziger aus seiner Familie im Warschauer Ghetto überlebt hatte. Polanski wusste auf Anhieb, er hatte die Vorlage für den Film seines Lebens gefunden. Die beständige Journalistenneugier, nach welchen Kriterien er eigentlich seine Filmprojekte aussuche, war bei einem Regisseur mit einem weitgesteckten Bereich von Themen und Genres wie Polanski nicht völlig aus der Luft gegriffen. Polanski fand die Frage eher lästig. Er betonte stets, dass er keinen festen Plan verfolgte; dass er von Mal zu Mal entscheide, je nachdem, worauf gerade Lust habe. Dies wirkte zumal für Polanskis durchwachsene 1980er und 90er Jahre, schon immer als reichlich euphemistische Beschreibung seiner Situation. Das Unternehmen, aus Szpilmans Warschauer Erinnerungen *Das wunderbare Überleben* einen Film zu machen, entsprang gewiss keinem spontanen Entschluss. Dies war das Ergebnis eines längeren Überlegungs- und Reifungsprozesses oder, wenn man so will, die Konsequenz einer ganzen Künstlerbiografie.

Bis es jedoch so weit war, beschäftigte sich Polanski mit einem völlig anderen Sujet und einem ganz anderen Buch: mit einem Schauerroman des 1951 in Südspanien geborenen Arturo Pérez-Reverte Gutierrez. Der frühere Journalist und Kriegsberichterstatter hatte es mit seinen reich verwobenen, mystischen Romanen voller historischer oder kulturgeschichtlicher Bezüge zu einem der bekanntesten spanischen Unterhaltungsautoren gebracht. Der 1993 erschienene *El club Dumas* (Der Club Dumas) ist sein erfolgreichstes Buch; ein Roman, in dem Bücher oder Buchkapitel selbst – sehr alte, rare und verschollene – eine wichtige Rolle spielen, ja fast so etwas wie die Hauptfiguren sind. Mit seinen liebevoll gestalteten Bildtafeln (die teilweise auch im Film Verwendung finden), zahlreichen Tabellen und Rechenexemplen und einem literarischen Detektiv, dem der Leser gleichsam beim Recherchieren über die Schulter blicken darf, besitzt das verzwickte Vexierspiel alles, was ein Kultbuch braucht.

1996 hatte ein Landsmann des Spaniers, der Regisseur und Drehbuchautor Enrique Urbizu, unter dem Titel *cazador* eine Erzählung von Pérez-Reverte verfilmt – eine rein spanische Produktion, die außerhalb

der Landesgrenzen in keinem Kino zu sehen war. Danach wagte sich Urbizu an den ungleich komplexeren *Club Dumas* heran und schrieb eine erste, noch werkgetreue Drehbuchversion, die auch Polanski angeboten wurde. Der konnte mit dem ausufernden, kaum verfilmbaren Skript nicht viel anfangen, fand aber das Sujet faszinierend und befasste sich mit dem zugrunde liegenden Roman.

Offenbar sah Polanski ein gewisses Potenzial für einen Mysterythriller und zog John Brownjohn als Bearbeiter hinzu. Der je nach Ausgabe zwischen 450 und 500 Seiten lange Roman wurde dabei als Steinbruch betrachtet, aus dem man sich holte, was man gerade benötigte. Nach und nach entstand so ein ganz neues Drehbuch in englischer Sprache, in das auch Teile der ersten Skriptfassung mit einflossen und dessen Autorenschaft sich Brownjohn, Urbizu und Polanski schließlich einvernehmlich teilten.

Mit den literarischen Vorlagen seiner Filme war Polanski eigentlich immer respektvoll umgegangen. Hier veranstaltete er ein Gemetzel. Als Erstes musste der titelgebende Club von Anhängern des *Musketierte*-Autors samt dazugehörigem Handlungsstrang dran glauben. Die Hauptfigur, ein Antiquar, mutierte von einem stets gut gekleideten Spanier mittleren Alters zu einem cool-lässigen, leicht nerdigen New Yorker, und zwei seiner Gegenspieler wurden zu einem verdichtet. Das Ende war völlig frei gestaltet. An ein paar bizarren Morden wurde nicht gespart, und die obligatorische attraktive Frau, mal rettende Helferin, mal teuflische Verführerin, wurde Emmanuelle Seigner zugeordnet. Und natürlich musste ein neuer Titel her: *THE NINTH GATE*, aus dem im Deutschen seltsamerweise »Die neun Pforten« wurde. *No es una mala película*, ließ sich der verdutzte Autor später einen knappen Kommentar abringen – kein schlechter Film also, mit seinem Roman aber habe er nicht viel zu tun.

Im Mai 1997 hatte Polanski bei den Filmfestspielen in Cannes Johnny Depp kennengelernt, der dort mit seiner eigenen Regiearbeit *THE BRAVE* im Wettbewerb vertreten war. Als sich nun im Laufe des Jahres die Arbeit an dem Projekt konkretisierte, konnte er Depp schnell für die mystische Geschichte um alte Bücher, Teufelsanbeter und den Teufel selbst begeistern. Gleichzeitig hatte Polanski unter Führung der ameri-

kanischen Produktionsfirma Artisan Entertainment ein großzügiges Budget zusammenbekommen, mit dem er sich auch einen Bester-Verdiener wie Johnny Depp leisten konnte. Ein Jahr nach ihrer Begegnung in Cannes wurde der Vertrag unterzeichnet, ab Jahresmitte 1998 begannen die vier Monate dauernden Dreharbeiten, die nach Portugal, Spanien und Frankreich führten. Die in New York spielende Anfangssequenz des Films wurde mit viel elektronischem Aufwand in Paris nachgestellt, die dazu nötigen Stadtpanoramen von einem zweiten Team vor Ort gedreht.

An einem Abend kurz vor Beginn der Dreharbeiten saß Johnny Depp mit Polanski und ein paar Crewmitgliedern in der Bar des luxuriösen Pariser Hôtel Costes, als eine ätherische Schönheit am Nachbartisch seine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog. Es war die junge französische Sängerin und Schauspielerin Vanessa Paradis, die sich, was Depp nicht wusste, ebenfalls für eine Rolle in dem Polanski-Film interessierte. Wie die Zufälle so spielen, hatte die 25-Jährige zuvor eine märchenhaft versponnene Komödie mit verblüffenden thematischen Ähnlichkeiten abgedreht, UN AMOUR DE SORCIÈRE (1997; Der Hexenklub von Bayonne – wörtlich: »Eine Hexen-Liebe«) – als Hauptfigur, die wie Polanskis Tochter »Morgane« hieß. Eine Rolle in dem bevorstehenden Film mit Depp ergab sich nicht, aber wie im Märchen begann eine Real-life-Liebesgeschichte zwischen Vanessa und Johnny. Zehn Wochen später war Paradis schwanger; Depp siedelte nach Frankreich über, blieb ewige vierzehn Jahre lang ihr Lebensgefährte und bekam mit ihr nach der Tochter noch einen Sohn.

Polanski, der mitten in den Dreharbeiten fünfundsiebzig wurde, sah sich nicht nur als Oberhaupt einer wachsenden Familie, sondern auch als Chef eines kleinen Familienbetriebs. Ein paar Monate zuvor, am 12. April und damit einen Tag zu früh, um sich mit Samuel Beckett den Geburtstag teilen zu können, war Sohn Elvis zur Welt gekommen. Im neuen Film erhielt nun nicht nur die Ehefrau und zweifache Mutter Emmanuelle eine Rolle. Auch Töchterchen Morgane, inzwischen fünf, hatte hier ihren ersten, kurzen Filmauftritt mit Johnny Depp und wurde durch von Film zu Film wachsende Aufgaben sanft, aber bestimmt in Richtung Schauspielerin gelenkt.

Obwohl Polanski in seinen Filmen die schauspielerische Karriere seiner Frau – und später die seiner Kinder – stets mit im Auge behielt, als Künstler blieb er unkorruptierbar. Es ließ sich nicht leugnen, dass Emmanuelle, ihrer Abstammung aus einer Schauspielerdynastie zum Trotz, nicht die vielseitigste Darstellerin war. Das Talent der Familie Seigner schien sich auf Emmanuelles zwei Jahre jüngere, ausgesprochen resolute Schwester Mathilde versammelt zu haben – das künstlerische ebenso wie das merkantile: Sie zählte inzwischen zu den bestbezahlten Darstellerinnen des französischen Films, Fernsehens und Theaters. Emmanuelle dagegen hatte, vielleicht gerade wegen des berühmten Großvaters, eine fast lähmende Ehrfurcht und Scheu vor dem Theater gezeigt. Mit Anfang zwanzig war sie einmündig, von Polanski mit zu einer Leseprobe geschleppt, angesichts der versammelten Granden der französischen Bühne in Panik geraten und davongestürmt. Erst spät, im Jahre 2000, sollte sie sich der Herausforderung Theater stellen.

In einem halben Dutzend Filme – meist kleinere Rollen in französischer Sprache – hatte Emmanuelle Seigner seit BITTER MOON mitgewirkt. Dieser aber blieb vorerst ihre wichtigste Kindarbeit und »Mimi« ihre größte Rolle. So sehr sie darin mit ihrer erotischen Ausstrahlung, aber auch einer beachtlichen Wandlungsfähigkeit bezirzt hatte, so sehr verordnete ihr Polanski nun in THE NINTH GATE ein kaum nachvollziehbares Kontrastprogramm. Mit somnambulemblick und spärlichem Dialog stolpert Seigner die meiste Zeit durch den Film. Dabei trägt sie einen Dress, dessen Code, so er denn existiert, sich nicht erschließt: schmuddelige Turnschuhe, eine Socke in rot, die andere grün, dazu Jeans und grünlicher Parka.

Johnny Depp dagegen, mit Victor-Emanuel-Bart, Nickelbrille und unablässig rauchend, kommt als rätselhafter, wortkarger und unaufgeregter Held exakt so rüber, wie man ihn kennt und seine Fans ihn immer noch am meisten lieben. Mit einem typischen Antiquar hat er im Grunde wenig gemein. Sein Dean (im Roman: Lucas) Corso ist ein trickreicher Jäger kostbarer Folianten. Ein Buch-Detektiv mit enzyklopädischem Wissen und untrüglichem Spürsinn, und auf seinem Gebiet gilt er als der Beste. Nur er kommt infrage für eine heikle Recherche,

mit der ihn der New Yorker Sammler Boris Balkan beauftragt und die ihn quer durch Europa führen wird.
Es geht um ein geheimnisvolles Buch, das ein gewisser Aristide Torchia im Jahre 1666 verfasst haben soll und den Titel *Die neun Pforten ins Reich der Schatten* trägt. Angeblich hatte der Teufel dabei die Hand mit im Spiel, weshalb der bedauernswerte Autor und seine Werke auf einem Scheiterhaufen der spanischen Inquisition endeten. Nur drei Exemplare sollen das Autodafé überstanden haben. Eines davon hat Balkan soeben seiner unvergleichlichen Sammlung von Büchern über den Teufel in vielfacher Gestalt einverleiben können. Von Corso möchte er nun erfahren, ob seine kostspielige Neuerwerbung echt oder eine Fälschung ist. Von New York aus führt die Suche ins spanische Toledo, über Sintra in Portugal nach Paris und zu einigen französischen Châteaux und Burgen – und hinterlässt überall eine beeindruckende Spur von Leichen. Dabei scheint Auftraggeber Balkan über jeden von Corsos Schritten bestens informiert zu sein, und auch die Vorbesitzerin des kostbaren Buches, die gefährlich verführerische Lilian Telfer (Isua Olin), ist ihm stets dicht auf den Fersen. Corso spürt die anderen Exemplare auf, vergleicht akribisch und macht die aufregende Entdeckung, dass sich die jeweils neun Holzschnitte mit den neun Pforten in den Büchern unterscheiden. In jedem der drei Bücher befinden jeweils drei andere, die mit »L.C.« signiert sind, was unschwer als Lucifer zu verstehen ist. Wer diese neun Exemplare aus Teufelshand zusammenzubringen vermag, besitzt damit den Schlüssel zum Reich des Fürsten der Finsternis. Und an diesen zu gelangen, stellt sich schließlich als der wahre Zweck der komplizierten Mission heraus.
Die Story ist streckenweise spannend und angenehm rätselhaft, der Film glänzt mit großartigen Bildern und Dekors. Leider folgt er einer an PIRATES gemahrenden Stagedramaturgie, in der Corso die wichtigsten Schauplätze jeweils zweimal aufsucht und die sich im Laufe der doch beträchtlichen Länge von 133 Minuten allmählich totläuft. Menschen rauchen auf – die fast so verstaubt wirken wie die Bücher, die sie sammeln – sterben oder verschwinden auf bizare Weise, noch bevor man Mitgefühl oder auch nur größeres Interesse für sie aufbringen kann. Auch die angebliche Entwicklung Corsos vom profitorientierten

Zyniker über einen Skeptiker bis hin zum Teufelsgläubigen wird mehr behauptet als veranschaulicht. Johnny Depps Coolness bleibt in jeder Situation so unverändert überlegen, dass man sich auch um ihn keine Sorgen zu machen braucht. Der größte Schauer für Bücherfreunde geht ohnehin von seinem fahrlässigen Umgang mit den bibliophilen Raritäten aus – die Zigarettenasche und Brandyspritzern ausgesetzt, achtlos in eine Umhängetasche gestopft oder in einen Fotokopierer gequetscht werden.

Vieles in *THE NINTH GATE* ist nett entworfen, aber nicht konsequent genug umgesetzt. Eine sehr aufwendig gestaltete, von Lilian Telfer einberufene schwarze Messe in einem grandiosen, mit Fackeln beleuchteten Château beispielsweise hätte einer der Höhepunkte des Films werden können. In dem prächtigen Ambiente treffen sämtliche Protagonisten aufeinander und liefern sich einen erbitterten Kampf um eines der drei Exemplare des Buches. Vor den Augen der in schwarze Roben gehüllten Teufelsanbeter geschieht, stilgerecht mit einem scharfzackigen Pentagramm, ein Mord. Einige Rätsel werden gelöst, neue aufgeworfen, und am Ende gelingt Corso nur knapp die Flucht. Hier hätte sich die dämonische Zusammenkunft der Satansanhänger am Ende von *ROSEMARY'S BABY* mit der heiteren Eleganz des finalen *DANCE OF THE VAMPIRES* aufs Wunderbarste vereinen können. Dennoch findet die lange Sequenz keinen Rhythmus. Die Arrangements der Figuren wirken furchtbar statisch, die Kameraeinstellungen eher improvisiert als durchdacht. Haarsträubende Anschlussfehler legen die Vermutung nahe, dass hier unter enormem Zeitdruck gedreht oder noch am Schneidetisch das Drehbuch umgeschrieben wurde.
Mysteriös bis zum Schluss bleibt die von Seigner verkörperte namenlose Frau, die immer wieder in Corsos Nähe auftaucht. Zunächst wirkt sie, mit gelegentlich wechselnder Augenfarbe und changierendem Blick, bedrohlich und schwebt bei Bedarf auch mal eine Treppe oder von einer Balustrade herab. Mehr und mehr jedoch bewährt sie sich als Nothelferin und Schutzteufel und hält mit übernatürlichen Fertigkeiten Corsos Feinde in Schach. In einem nicht mehr zu erwartenden freizügigen Akt – der wie aus *BITTER MOON* entnommen scheint – vereinigen sie und Corso sich im nächtlichen Feuerschein einer brennenden Burg. Sie

liefert Corso den entscheidenden Hinweis, wo er die letzte, noch fehlende der teuflischen Gravierungen finden kann – auf der die abgebildete »Hure von Babylon« schließlich ihre Gesichtszüge trägt. Demnach soll sie wohl eine der vielfältigen Inkarnationen des Teufels sein, zu dessen Reich Corso nun, mit allen neun Bildern beisammen, Zugang gewährt wird. Er durchschreitet nun endlich auch die neunte Pforte, an der die brillante und aufwendige Computersequenz des Vorspanns noch stoppen musste.

Durch Depps Gage, die zahlreichen Bauten und die weit auseinanderliegenden Drehorte hatten sich die Produktionskosten auf 38 Millionen Dollar gebläht. Das war fast die schwindelerregende Größenordnung des PIRATEN-Disasters. Doch ganz anders als dieser fuhr THE NINTH GATE, als er in einigen europäischen Ländern im Spätsommer 1999 und in den USA – diesmal passend – zu Weihnachten herauskam, ordentliche Gewinne ein. 20 Millionen Dollar, mehr als jeder Polanski-Film zuvor. Der Regisseur, der in seiner Karriere stets als überragender Künstler geschätzt wurde, sah sich nun in der ungewohnten Rolle des Goldesels für seine Finanziere.

Der unerwartete Geldsegen bescherte jedoch nicht ungetrübte Freude. Die Produktionsfirma Artisan Entertainment beschuldigte Polanski, mit seiner R.P. Productions eine Rückerstattung französischer Umsatzsteuer von rund einer Million Euro unrechtmäßig einbehalten zu haben. Mitte 2000 kam es zu einem Zivilprozess, der mit einem Vergleich beigelegt wurde.

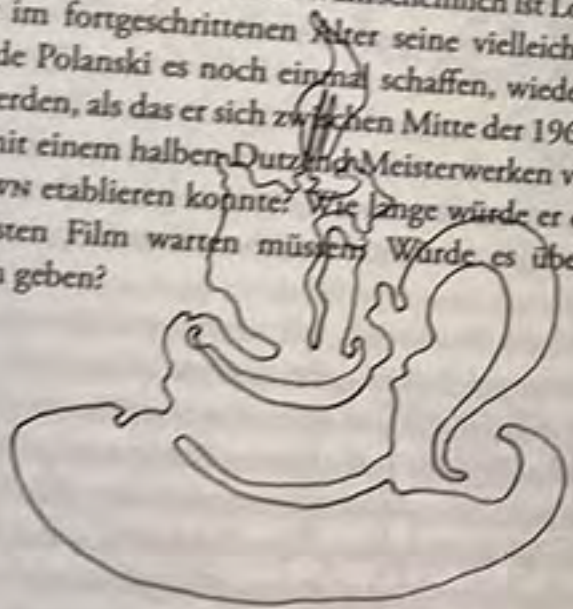
Dennoch: Die enorme Strecke der Misserfolge seit TESS, die schwierigen 1980er Jahre und die nur wenig besseren 1990er im Schaffen Polanskis fand nun zum Jahrtausendwechsel ein zumindest ökonomisches Happy Ending. Ein Glücksfall. Nur, was bedeutete es für die Zukunft des Regisseurs? Vielleicht der würdige Abschluss einer langen Karriere – oder aber der Startschuss für einen Neubeginn.

Seit seiner hervorragenden Ausbildung an der Filmhochschule in Łódź war Polanski immer ein sehr detailfixierter und technisch versierter Regisseur gewesen, der über die handwerklichen Aspekte des Filmmachens begeistert erzählen konnte. THE NINTH GATE war der bislang digitaltechnisch avancierteste Film Polanskis, was sich leider auch in

vielen kleinen Fehlern, nicht stimmenden Anschlüssen und Schnitten, Asynchronitäten bei Geräuschen und Ton niedergeschlagen hatte. Fehler, die zu Zeiten von ROSEMARY'S BABY und CHINATOWN undenkbar gewesen wären.

datio auf den Homo novus in ihrer Mitte hielt kein Geringerer als Sir Peter Ustinov, ebenfalls hoch dekoriertes Mitglied der Académie. Zuvor schon hatte Polanski die französische Ordenskariere des *Ordre des Arts et des Lettres* vom *Chevalier* über den *Officier* bis zur höchsten Stufe des *Commandeur* durchlaufen. Die ehrenvolle Aufnahme in die Académie jedoch bildete den Höhepunkt und krönenden Abschluss des ablaufenden Jahres, in dem Polanski schon mit etlichen Preisen für Leben und Karriere bedacht worden war: dem Europäischen Filmpreis in der Kategorie »European Achievement in World Cinema«, einem Spezialpreis für die Gesamtkarriere beim Filmfestival in Stockholm sowie, wieder zu Hause, dem renommierten Prix René-Clair von der Académie française ebenfalls für sein gesamtes »Euvre cinématographique«.

Was würde das neue Jahrtausend dem 66-Jährigen bringen? Nur wenige Regisseure haben es geschafft, in höheren Lebensjahren noch bedeutende Filme zu drehen. Wahrscheinlich ist Louis Buñuel der Einzige, der im fortgeschrittenen Alter seine vielleicht sogar besten drehte. Würde Polanski es noch einmal schaffen, wieder das gefeierte Kinogenie werden, als das er sich zwischen Mitte der 1960er und Mitte der 1970er mit einem halben Dutzend Meisterwerken von *REPULSION* bis *CHINATOWN* etablieren konnte? Wie lange würde er diesmal bis zu seinem nächsten Film warten müssen? Würde es überhaupt einen nächsten Film geben?



ANGEKOMMEN



DER FILM DES LEBENS

Betrachtet man das gesamte Schaffen und das Leben eines Künstlers selbst wieder als ein Werk, als Lebens- und Gesamtkunstwerk gleichsam, so lassen sich auch darin Muster und Strukturen erkennen, die einer eigenen Dynamik oder man könnte auch sagen: Dramaturgie folgen. Der amerikanische Autor und Kritiker Parker Tyler sprach in dem Zusammenhang von einem *career drama*, einem Drama, das die Gesamtheit der Filme und des Lebens umfasst.

In der Filmarbeit Polanskis zeichnete sich der erste tiefe Einschnitt nach *TESS*, etwa um das Jahr 1980 herum ab. Die Verfilmung des Thomas-Hardy-Romans, die auch ein Monument für die ermordete Sharon Tate sein sollte, hatte sich als anstrengend und erschöpfend herausgestellt. Dass die Kritiker Polanskis Faszination für das viktorianische Melodrama nicht unbedingt teilen mochten, war ebenso eine Enttäuschung wie der verhaltene Zuspruch der Zuschauer. Polanski betrachtete sich anschließend, anfangs vielleicht noch selbstironisch gemeint, dann aber immer ernster, als »ehemaligen Filmemacher«.

Mit *TESS* endete dann tatsächlich Polanskis erste Schaffensperiode oder auch der erste Akt des Dramas, das Karriere heißt. In diesen Akt fiel der überwältigende Erfolg, mit dem der polnische Debütspielfilm des in den Westen emigrierenden Nachwuchsregisseurs aufgenommen wurde, dicht gefolgt von drei frühen Meisterwerken in England. In Hollywood konnte Polanski in größerem Abstand zwei aufsehenerregende Filme drehen, die unterbrochen und gefolgt wurden durch teils ambitionierte, teils aus einer Laune heraus entstandene, jedenfalls weniger publikumswirksame Filme.

Das waren, in einem Zeitraum von knapp zwei Jahrzehnten, zehn abendfüllende Filme in fünf Ländern. Regelmäßige Beschäftigung konnte man das durchaus nennen, zumal in diese Zeit auch etliche weit gediehene und dann aus unterschiedlichsten Gründen gescheiterte Projekte fallen. Ein zahlenmäßig überwältigendes Œuvre sieht dennoch anders aus. Mit Polanski gleichaltrige Kollegen wie etwa Claude Chabrol drehten im selben Zeitraum an die dreißig (und dazu

noch etliche Fernsehfilme) oder François Truffaut rund zwanzig Filme fürs Kino.

Für Polanski hatte Filmemachen immer etwas von einem faszinierendem Spiel, in das er sich wie ein Kind verlieren konnte und alles um sich herum vergaß. In den beiden folgenden Jahrzehnten bis zur Jahrtausendwende nun wurde ihm das grandiose Spielzeug Filmproduktion immer häufiger vorenthalten. In diesen zweiten zwanzig Jahren seiner Karriere brachte er es gerade mal auf die Hälfte der Filme wie im gleichen Zeitraum zuvor. Das waren fünf Filme, von *PIRATES* bis *THE NINTH GATE*, um die er fast immer heftig kämpfen musste und die selten die daran gestellten Erwartungen erfüllten. Die eigenen kaum, meist auch nicht die seiner Zuschauer und die seiner Produzenten, die schon froh sein konnten, die Herstellungskosten wieder halbwegs hereinzubekommen. Eine Ausnahme davon war der letzte Film des alten Jahrtausends, der zumindest finanziell eine Entlastung brachte. Auch die zahlreichen sonstigen Arbeiten, ob im Theater, der Oper oder in den Filmen von Kollegen, waren teilweise künstlerisch herausfordernd. Aber für einen sich als internationalen Starregisseur verstehenden und stets die Öffentlichkeit suchenden Filmemacher boten sie nicht wirklich Ersatz. Das war alles kein Vergleich zu der weltweiten Begeisterung, die er mit *REPULSION*, *ROSEMARY'S BABY* oder *CHINATOWN* auslösen konnte.

Auffallend ist, dass Polanskis größte Triumphe als Filmemacher in den beiden Dekaden ab 1960 einhergehen mit seinen größten privaten Katastrophen und Fehlern. In der Periode, während der lediglich fünf Filme in den 1980er und 1990er Jahren entstanden, war es genau umgekehrt. Nun konnte der glückliche Verlauf des privaten Lebens die ausbleibenden beruflichen Erfolge kompensieren. In dieser Zeit hatte der ewige Exilant, das Genie auf der Flucht, allmählich in Paris Heimat, Familie und gesellschaftliche Anerkennung gefunden und obendrein eine relative Ruhe vor dem langen Arm der amerikanischen Justiz. In den meisten Ländern Europas konnte Polanski unbehelligt herumreisen und auch arbeiten. Es schien so, als ob Karriere und Leben bei Polanski strikt gegenläufigen Fieberkurven folgten. Kein Wunder also, dass er einmal meinte, er werde nervös, wenn irgendetwas zu gut laufe. Er wusste aus Erfahrung, dass nichts bedrohlicher ist als eine Reihe von schönen Tagen.

Insgesamt jedoch war Polanski ein Unvollendeter geblieben. Er selbst sah dies Anfang 2000 in einem Fernsehinterview nicht viel anders: «Ich glaube, den wirklich wichtigen Film meines Lebens habe ich noch nicht gemacht.» Nun konnte der dritte Akt beginnen, und er begann mit einer riesigen Überraschung, auch für Polanski selbst. Weitere sollten folgen. Und alle waren sie eng verbunden mit verschiedenen Phasen seiner Vergangenheit. Die Fieberkurven von Karriere und Leben würden sich in einem noch hektischeren Auf und Ab miteinander verschlingen.

Im Herbst 1999, als Polanski auf einen Rückflug nach Paris wartete, machte ihn eine Bekannte auf ein Buch aufmerksam, das in einem Laden auf dem Tisch mit Neuerscheinungen lag. Es war die englische Übersetzung der Erinnerungen eines polnischen Pianisten namens Wladyslaw Szpilman. Polanski kannte den Namen des Musikers, erinnerte sich daran, im Jahre zuvor bei zwei verschiedenen Gelegenheiten begegnet zu sein, ohne allzu viel über ihn zu wissen. Neugierig geworden, kaufte er sich ein Exemplar von *The Pianist*, um während des anschließenden Fluges einmal hineinzuschauen.

Als er dann Seite um Seite des Buchs in sich hineinsog, wurde ihm klar, dass er gar nicht anders konnte, als dies in die Kinos zu bringen. Durch Zufall war er über den lang gesuchten Stoff für den Film seines Lebens gestolpert. In dem Buch berichtete der 1911 geborene jüdisch-polnische Pianist, wie er, als Einziger seiner Familie, im Warschau der Jahre 1939 bis '45 Ghetto, Holocaust und Weltkrieg überlebt hatte. Eine wundersame Rettung voller schicksalhafter Fügungen und geprägt von dem unerschütterlichen Überlebenswillen seines unspektakulären Helden. Alle Bedenken, die Polanski bei dem Angebot Spielbergs, SCHINDLER'S LIST zu verfilmen, noch gehabt hatte, waren verflogen.

Er wusste, dass das ganze Unterfangen eine außerordentliche Herausforderung darstellen würde. Nicht nur emotional für ihn selbst und alle Beteiligten, auch vom Produktionsaufwand her. Warschau im Krieg, das Ghetto und später die zerstörte Stadt sollten wieder auferstehen, jedes Detail dabei musste stimmen, jedes Bild sollte historisch verbürgt sein. Während er sich bemühte, Mitsstreiter für das gigantische Projekt zu finden, machte er die so unerwartete wie angenehme Erfahrung, dass

seine Idee überall auf breite Zustimmung stieß. Sein französischer Hauptproduzent Alain Sarde brauchte nicht lange überzeugt zu werden, und Sarde holte mit Robert Benmussa einen anderen französischen Produzenten dazu, der von da an ebenfalls zu Polanskis Stammproduzenten gehören würde.

Selbst ein Freund und Förderer aus fast vergessenen Zeiten meldete sich aus dem Retiro zurück und bot an, Polanski mit Geld und Rat zur Seite zu stehen. Gene Gutowski, der in den 1960er Jahren Polanskis erste englische Filme REPULSION, CUL-DE-SAC und DANCE OF THE VAMPIRES mitproduziert hatte, bevor er nur wenige Jahre später dem Filmgeschäft überraschend den Rücken kehrte. Nun kam der 1925 in Polen geborene Gutowski nach dreißig Jahren Produktionspause voller Elan wieder an einen Filmset zurück. Und er hatte dazu auch persönliche Gründe: Wie Szpilman hatte er seine Familie im Holocaust verloren und selbst als Einziger überlebt. Weitere Mitproduzenten stiegen ein, und Polanski erfuhr bei der schließlich französisch-polnisch-deutsch-englischen Koproduktion, wie unkompliziert Filmemachen unabhängig von einem amerikanischen Studio sein konnte.

Polanski traf sich ein paar Mal mit dem immer noch rüstigen Pianisten, der sich darüber freute, dass seine Erlebnisse in einem Film jüngeren Generationen zugänglich gemacht und vor dem Vergessen bewahrt werden sollten. Den fertigen Film erlebte Szpilman bedauerlicherweise nicht mehr. Ein halbes Jahr vor Beginn der Dreharbeiten starb er im Sommer 2000 im Alter von achtundachtzig Jahren.

Im Unterschied zu den meisten anderen Überlebenden des Holocaust hatte Szpilman seine Erinnerungen unmittelbar nach dem Krieg aufgeschrieben – präzise, objektiv, fast ein wenig distanziert und gelegentlich selbstironisch und gleichsam noch im Schockzustand des gerade Erlebten. Der Gedanke an die Nachwelt wird dabei keine große Rolle gespielt haben. Vermutlich schrieb er die Vorgänge einfach auf, um sie zu verarbeiten und sich innerlich davon lösen zu können.

Szpilmans nüchterner Bericht war 1946 in Polen unter dem Titel *Smierc miasta* (Tod einer Stadt) gedruckt worden, verschwand bald jedoch wieder, da es darin die erwarteten klaren Trennlinien zwischen den Guten und den Bösen nicht gab. Die in dem Buch differenziert beschriebene

Wirklichkeit des Ghettos, des Widerstands und des Krieges passte nicht in die stalinistische Politik Nachkriegspolens. Auf Betreiben von Szpilman's Sohn Andrzej kam das Buch 1998 zunächst in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Das wunderbare Überleben - Warschauer Erinnerungen 1939-1945* neu heraus. Ein Jahr später erschien es in England und danach beinahe weltweit in insgesamt achtunddreißig Sprachen. Die Titel der aktuellen Ausgaben folgen denen des Films. Selbst noch einmal lesen wollte Szpilman seine Aufzeichnungen allerdings nicht.

Dass Polanski die inneren Widerstände, die ihn vor der Verfilmung von SCHINDLER'S LIST zurückschrecken ließen, bei den Erinnerungen Szpilman's nicht empfand, basierte auf zwei grundsätzlichen Unterschieden. Zunächst war es Polanski wichtig, einen emotionalen Abstand zu seinen eigenen Erfahrungen zu halten. Szpilman war mit seiner Familie in das Warschauer Ghetto umgesiedelt worden - nicht in das von Kraków, in dem Polanski mit seinen Eltern gelebt hatte und um das es auch in dem Schindler-Film ging. Obendrein lag ihm die Hauptfigur wesentlich näher: ein polnischer Jude, der zudem Künstler war und gerade deshalb überleben konnte.

Dass Szpilman nicht der übermenschliche Held war, weder Widerstandskämpfer noch selbstloser Retter anderer, vielmehr jemand, der »nur« die Zeit der Barbarei zu überstehen versuchte, machte seine Geschichte umso nachvollziehbarer und vielleicht auch allgemeingültiger. Er ist einfach ein Mensch in Not, der mehr Hilfe erfährt, als er selbst in der Lage ist, anderen zu geben; den nicht nur diese Hilfe, der Zufall und unwahrscheinliches Glück am Leben halten, sondern auch - oder aus Polanski's Sicht: vor allem - der unerschütterliche Glaube an seine Kunst. Eine Erfahrung, die Polanski gut nachvollziehen konnte und aus eigenem Erleben teilte.

Was Szpilman und Polanski vor allem verband, war ihre jeweilige instinktive Reaktion auf äußere Umstände, die weit jenseits aller Möglichkeiten der eigenen Einflussnahme lagen: Flucht und Verstecken. Versetzt man die herausgelöste, scheinbar individuelle Erfahrung Szpilman's, das »wunderbare« Überleben in den historischen Kontext des Warschauer Ghettos zurück, lässt sich alleine an den ungeheuerli-

chen Zahlen ablesen, dass es sich keineswegs um ein Einzelschicksal handelte. Aus dem Warschauer Ghetto flohen mehr als 20 000 Juden, die sich anschließend für bis zu vier Jahre in Warschau und Umgebung versteckten und durchschlugen. Es handelte sich damit um die größte Massenflucht in der Geschichte der Menschheit, was zugleich bedeutete, dass es auch Hunderte, wenn nicht Tausende Helfer und Unterstützer in Warschau gegeben haben muss. (Hinweise dazu in: Orr/Ostrowska 2006, S. 147 ff.)

In der Forschung zum Holocaust wird die Flucht vor den Nazis, das Verstecken in Häusern, Wohnungen und Ruinen der Stadt, der jeweils individuelle, egoistische Kampf um das eigene Überleben also, mittlerweile neu bewertet. Das Ausweichen vor der tödlichen Bedrohung wird nicht länger als Gegensatz zum kollektiven, organisierten Widerstand - dem jüdischen Ghetto-Aufstand von 1943 und dem allgemeinen Warschauer Aufstand im Jahr darauf - aufgefasst, vielmehr als eine Form von Widerstand. Als Widerstand in seiner unmittelbarsten, archaischesten Weise.

Diese Überlebensstrategie entsprach Polanski's eigener Erfahrung als neunjähriges Kind, als das er dem Krakówer Ghetto entkommen konnte und bei katholischen polnischen Bauern Unterschlupf fand. Als Folge davon blieb der Fluchtinstinkt tief in seiner Psyche verankert und war deshalb auch später noch die ihm einzig mögliche Reaktionsweise auf Situationen, denen er sich nicht gewachsen fühlte und die ihn zu überwältigen drohten. Und dies jenseits aller Fragen nach Schuld und Eigenverantwortung. Verständlich dabei, warum Polanski ein exemplarisches Schicksal wie das von Szpilman wesentlich näher lag als das einer einzigartigen, untypischen Figur wie Schindler - und umso verdienstvoller auch, den »Widerstand durch Überleben« mit einem Film für Millionen von Zuschauern nacherlebbar gemacht zu haben.

Dazu mussten die präzisen, fast nüchternen Schilderungen aus dem Buch zu filmischen Szenen verdichtet und dramatisiert werden. Einen geeigneten Autor dafür fand Polanski in dem ein Jahr jüngeren Ronald Harwood, der sich in Stücken, Romanen und Drehbüchern mehrfach mit dem Thema Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg befasst hatte. Als Kind jüdischer Einwanderer wurde Harwood (eigentlich

Horwitz) in Kapstadt geboren, zog aber bereits als Jugendlicher nach London. Es waren die Stücke *The Dresser* und *Taking Sides* – das über ein Jahr in Paris im Théâtre Montparnasse lief – und die darauf basierenden, ebenfalls von Harwood verfassten Drehbücher, die Polanski besonders beeindruckten. Letzteres über Hitlers Lieblingsdirigenten Wilhelm Furtwängler und seine Rolle im »Dritten Reich«, wurde in der Zeit gerade von István Szabó als *TAKING SIDES* (2001; *Taking Sides* – Der Fall Furtwängler) verfilmt. Harwood schrieb eine erste Fassung. Anschließend verbrachten er und Polanski im Sommer 2000 gut einen Monat in einem Landhaus bei der Kleinstadt Rambouillet im Südwesten von Paris und erarbeiteten das Shooting Script. Da sich Polanski den exakten historischen Details verpflichtet fühlte, reisten er und Harwood zu Archiven oder ließen sich Materialien kommen und wühlten sich durch Tausende von schriftlichen Dokumenten und sahen sich Fotos und Filmaufnahmen aus der gleichen surrealen Situation, dass er seine Kinder beim ausgelassenen Spielen im Garten beobachten und hören konnte, während er und Harwood sich im Haus mit dem düsteren Thema befassten. Emmanuelle Seigner befand sich zu der Zeit in Paris mitten in den Proben zu ihrer ersten Theaterrolle – als Julia in der französischen Erstaufführung eines Stückes von Tankred Dorst: *Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben*. Ihre Scheu und den allzu großen Respekt vor der Bühne schien sie, wohl auch aufgrund der inzwischen ein gutes Dutzend Filmrollen, allmählich abzulegen. Am 25. August 2000 war am Théâtre Montparnasse Premiere, und sie pendelte allabendlich die fünfzig Kilometer zwischen Paris und dem Landhaus. Später kam Harwood in Begleitung seiner Frau für letzte Korrekturen am Skript nach Ibiza, wo Polanski mit den Kindern weilte, während Emmanuelle Seigner weiter in Paris auf der Bühne stand. Selbst ein Film, der sich derart um historische Wahrheit bemüht und dessen Regisseur jedes Detail überprüft, hat einen blinden Fleck: die verwendete Sprache. Filme dieser Größenordnung werden stets in englischer Sprache gedreht, aus Gründen der weltweit möglichen Rezeption – und bei Polanski ohnehin eine Selbstverständlichkeit. Jeder

Anspruch auf Authentizität aber wird ad absurdum geführt, indem als uniforme Sprache zwischen deutschen Besatzern und polnischen Besetzten in dem Film Englisch benutzt wird. Zwar ließ Polanski die deutschen Soldaten untereinander (in der englischen Originalfassung) gelegentlich ein bisschen Deutsch reden. Was dann auch erneut die Dienste von Polanskis häufigem Sprachberater und Koautor John Brownjohn – sonst für korrektes Englisch in den Drehbüchern zuständig – in Anspruch nahm. Der in seinem Hauptberuf hochgeschätzte Übersetzer von deutscher und französischer Literatur in seine englische Muttersprache wurde dieses Mal in entgegengesetzter Sprachrichtung benötigt als Verantwortlicher für die deutschen Dialoge der Wehrmachtsoldaten. Dennoch, ausgerechnet in diesem Film, der das bitterste Kapitel der polnischen Geschichte aufschlägt, der sich dem Leiden, der Vernichtung und dem Widerstand der Polen im Krieg widmet und der ausschließlich in deren Hauptstadt angesiedelt ist, in diesem Film kommt die polnische Sprache nicht vor. Sieht man von einem Lied ab, das ein Arbeitstrup auf Aufforderung deutscher Soldaten singt (und dessen aufreißerischer Text diese auch besser nicht verstehen sollten. Die in Polen geborene, in England lehrende Medienwissenschaftlerin Ewa Mazierska weist in ihrem Polanski-Buch darauf hin, dass gerade die für polnische Ohren hart klingende Sprache der deutschen Besatzer ein zusätzliches Instrument der Demütigung und Unterdrückung darstellte. »Viele Überlebende der Ghettos und Konzentrationslager berichteten davon, dass das Hören der fremden Sprache ihnen Angst machte. Und die »Herrensprache« nicht zu verstehen, kam oft einem Todesurteil gleich.« (Mazierska 2007, S. 159 f.) Ähnlich »international« wie die im Film benutzte Sprache war die Auswahl der Darsteller: Amerikaner und Engländer als Polen; Deutsche, die deutsche Besatzer spielten, sowie einige polnische Schauspieler in kleineren Rollen. Erwartungsgemäß schwierig war es, den perfekten Schauspieler für den Pianisten Władysław Szpilman zu finden. Polanski wollte zunächst den englischen Darsteller Joseph Fiennes für die Rolle haben, der 1998 mit *SHAKESPEARE IN LOVE* bekannt geworden war und dessen berühmterer älterer Bruder Ralph in *SCHINDLER'S LIST* einen

KZ-Kommandanten dargestellt hatte. Nachdem Fiennes jedoch entschlossen war, sein schon vereinbartes Theaterengagement als *Edward II* auch wegen Polanski nicht platzen zu lassen, wurde in London ein Open Casting angesetzt. Gut 1400 Schauspieler sprachen vor, wurden fotografiert und auf Video aufgenommen, und Polanski machte mit dreißig davon Probeaufnahmen. Keiner war dabei, der seinen Vorstellungen entsprach.

Letztlich entschied sich Polanski für den 1973 in New York geborenen Adrien Brody – zufällig, aber wohl nicht ausschlaggebend der Sohn eines Lehrers mit polnisch-jüdischen Wurzeln. Polanski konnte Brody bequem in Paris treffen, wo dieser sich im Juli und Juni 2000 ohnehin aufhielt – wegen *THE AFFAIR OF THE NECKLACE* (2001; Das Halsband der Königin) – der dort, in Versailles und an anderen Orten in Frankreich gedreht wurde. Brody, der auch in diesem Film, wie häufig, nur eine Nebenfigur dargestellt hatte – wenn auch fast immer hoch gelobt –, begriff sofort, dass die Rolle des Pianisten die seines Lebens sein würde.

Er versuchte, sich in die Situation des weithin auf sich allein gestellten Szpilman einzuleben, brach fast komplett mit seinem bisherigen Leben und widmete sich nur noch der gigantischen Aufgabe. Um zumindest einige Passagen am Klavier eigenhändig spielen zu können, nahm Brody intensiv Unterricht und hungerte sich, obwohl von Natur aus bereits dünn, mehr als ein Dutzend weitere Kilos herunter. Für Polanski blieb noch, die wichtige Rolle des deutschen Wehrmachtsoffiziers Wilm Hosenfeld zu besetzen, des Letzten in einer langen Reihe von Helfern und Rettern Szpilmans. Der Regisseur entschied sich für den überwiegend in Los Angeles lebenden und arbeitenden deutschen Schauspieler Thomas Kretschmann.

Zum ersten Mal arbeitete Polanski bei *THE PIANIST* mit dem 1958 in Łódź geborenen Kameramann Pawel Edelman zusammen, der von da an zur Standardcrew auch aller weiterer Filme gehören würde. Bereits bei *DEATH AND THE MAIDEN* hatte der polnische Starkkomponist Wojciech Kilar die stets heikle Konkurrenz von Filmmusik und diegetischer Musik innerhalb der Filmhandlung – das titelgebende und wiederkehrende Schubert-Quartett – perfekt gemeistert. Bei *THE NINTH GATE* hatte er sich dann keine kompositorischen Zügel anlegen müssen, während er

nun wieder vor die schwierige Aufgabe gestellt wurde, eine Filmmusik zu schreiben, die sich gut zu dem leitmotivisch immer wieder anklingenden Nocturne von Chopin fügte. Mit diesem *Nocturne cis-Moll* des polnischen Komponisten Fryderyk (besser bekannt als Frédéric) Chopin beginnt *THE PIANIST* (2002; Der Pianist). Und mit ihm wird fast sechs Jahre später Szpilmans Odyssee auch wieder enden.

Nach ein paar kurzen Filmausschnitten mit Straßenszenen des Vorkriegs-Warschaws beginnt der Film im September 1939 in einem Sendestudio des Warschauer Rundfunks. Hier spielt der polnische Pianist Władysław Szpilman gerade das Chopin-Stück, als die Einschläge mehrerer Bomben die Übertragung jäh unterbrechen. Die Fenster explodieren, die Trümmer fliegen bis ins Studio, das Rundfunkgebäude wird fast völlig zerstört. Die deutsche Wehrmacht greift Warschau an.

Zunächst findet der 27-jährige Wladek, wie alle ihn nennen, noch Geborgenheit bei seiner Familie aus dem jüdischen Bürgertum. Die Eltern – der Vater ein Geiger –, zwei Schwestern und ein Bruder: Man macht sich gegenseitig Mut. Durch den Kriegsbeginn von England und Frankreich aufseiten der Polen hofft man auf ein schnelles Ende des Albtraums. Doch das Leben der jüdischen Bevölkerung wird immer mehr eingeschränkt. Ein blauer Davidstern muss sichtbar getragen werden, der Vater wird von einem deutschen Soldaten geschlagen und darf den Bürgersteig nicht benutzen. Eine nichtjüdische polnische Cellistin, die den schon bekannten Pianisten bewundert, ist fassungslos, als Szpilman ihr erklärt, was alles verboten ist. Der Zutritt zu Cafés ist Juden untersagt, sie dürfen die Parks nicht betreten, sich auf keine Bänke setzen. Die sich hier andeutende Liebesgeschichte mit Dorota wird sich, wie so vieles im Leben des aufstrebenden Pianisten, kriegsbedingt nicht erfüllen. Jahre später wird er die hübsche blonde Dorota inzwischen verheiratet und hochschwanger, noch einmal wiedersehen – als Retterin, aber auch als die Vision eines geraubten Lebens.

Anfang Oktober 1940 werden die etwa 360 000 jüdischen Bewohner der Stadt zur Umsiedlung in ein seit Langem überwiegend von Juden bewohntes Viertel gezwungen, um das dann eine stacheldrahtbewehrte Mauer gezogen wurde: das Warschauer Ghetto. Später kommen Juden aus ganz Europa dazu, bis eine halbe Million hier leben.

Der alltägliche Existenzkampf im Ghetto wird immer schwieriger. Zunächst kann Wlodek durch Klavierspiel in einer Kneipe zum Familienunterhalt beitragen. Dennoch wirft sein stürmischer Bruder Henryk ihm vor, »für die Parasiten des Ghettos« zu spielen. Das sind die Schmuckhändler, die sich an dem Elend der anderen bereichern. Oder Teile der Ghettopolizei, die kaum weniger brutal und willkürlich auftreten als die deutschen Besatzer. Der Bechstein-Flügel der Familie ist schon lange verkauft, nun versuchen die beiden Brüder auch noch die letzten Habeeligkeiten loszuschlagen, für die sich kaum ein Interessent findet. Arbeiten zu dürfen ist gleichbedeutend mit ein paar weiteren Wochen oder Monate leben zu können. Man braucht Beziehungen und Wertsachen, um überhaupt an eine Arbeitserlaubnis zu kommen. Schockierend ist immer wieder die Beiläufigkeit, mit der Menschen geschlagen, getreten oder ohne erkennbaren Anlass getötet werden. Ein sprachliches Missverständnis, eine Frage im falschen Moment können tödlich sein. Auch eigene Erinnerungen aus seiner Kindheit im Krakower Ghetto brachte Polanski mit ein. Gefahren, denen er selbst ausgesetzt war, Demütigungen, die seinen Eltern widerfahren sind, oder Beobachtungen, die für ihn nie wieder verblassen.

So auch bei den entscheidenden Szenen auf dem »Umschlagplatz«, wo sich die Juden versammeln müssen, bevor sie in eine ungewisse Zukunft abtransportiert werden. Gegen jede Erwartung zeigt Polanski diesen Tag – den 16. August 1942, wie auch hier eine der gelegentlichen Zeiteinblendungen präzisiert – als einen wunderschönen Sommertag. In ruhigen Einstellungen werden die Menschen in kleinen Gruppen gezeigt. Die Familien sitzen beisammen, blinzeln in die Sonne, man schwankt zwischen Hoffen und Bangen, und nur wenige lassen den Gedanken zu, dass dies eine Reise ohne Rückkehr sein könnte. Der Vater Szpilman kramt die letzten Zloty der Familie zusammen, um einen grotesk überbeuerten Karamelbonbon zu kaufen, der unter den sechs Familienmitgliedern aufgeteilt wird. Erst gegen Ende dieser zentralen Sequenz wird mit beweglicher Kamera und schnellen Schnitten die Brutalität der Soldaten eingefangen, die die Juden in die Güterwaggons treiben und diejenigen zusammenknüppeln, die sich nicht genug beeilen oder sich widerspenstig zeigen.

Hier erfolgt eines dieser Wunder, die Szpilman vor dem unausweichlichen Tod bewahren. Von einem der beflissenen jüdischen Ghettopolizisten, die den Deutschen bei der Verladung zur Hand gehen, wird er in der Menge erkannt. Dieser Angehörige des Jüdischen Ordnungsdienstes – die Vergünstigungen erhielten und sich durch die Kooperation mit den Nazis selbst zu retten hofften – ist ein weitläufiger Verwandter der Szpilmans, vor allem aber ein Bewunderer des Pianisten. Er trennt ihn von seiner Familie, hindert ihn mit Gewalt daran, ebenfalls in die Waggons einzusteigen, und stoßt ihn brutal über die Trennlinie von Tod zu Leben. »Nicht rennen!« rücht er Wlodek zu, als dieser endlich seine Chance begreift und sich davonmachen will. Und dies ist exakt der Befehl, den Polanski als Kind selbst von einem polnischen Milizmann hörte und der ihm womöglich das Leben rettete.

Szpilman flüchtet sich zunächst in das Lokal, in dem er früher gespielt hatte, und kriecht zu dem sich ebenfalls dort versteckenden Wirt unter das Podium. Polanski liefert eine überraschende Metapher, wenn er die Gesichter der in dem Versteck nebeneinanderliegenden Männer zeigt und dabei das Bild auf dem Kopf stellt. Und tatsächlich schaut Szpilman bald in eine andere, kopfstehende Welt: die jenseits der Ghettomauern. Sechzigtausend sind von der vorher halben Million noch im Ghetto zurückgeblieben und werden nun zu harter Arbeit eingesetzt. Szpilman arbeitet als Steineschlepper, später als eine Art Depotverwalter, und bekommt so immer wieder Einblicke in das Leben der anderen, der katholischen Bevölkerung. In den Filmbildern, deren Farbe immer mehr auf graue und beige Töne reduziert wurde, leuchtet noch einmal die Pracht frischer Blumen auf einem Markt auf, man sieht üppige Stände mit frischem Brot und Gemüse.

Szpilman erfährt vom Widerstand der Juden gegen die Besatzer. Er hilft mit, Waffen über die Ghettomauern zu schmuggeln, und gerät mehrfach in Lebensgefahr. Schließlich beschließt er, sich auch von den Arbeitstruppen abzusetzen und fortan alleine durchzuschlagen. »Zu entkommen ist einfach, doch auf der anderen Seite zu überleben ist schwer«, warnt ihn ein Freund, der ihm bei der Flucht hilft. Zunächst wird Szpilman noch von Widerständlern in halbwegs sichere Wohnungen gebracht und mit Nahrung versorgt. Aber nicht alle seiner Helfer

handeln selbstlos, einer von ihnen sammelt im Namen des bekannten Pianisten Spenden, die er für sich behält und Szpilman dabei fast verhungern lässt. In letzter Minute erfolgt die Behandlung seiner Geliebten. Dabei helfen ihm Dorota und ihr Mann, in deren Wohnung Szpilman eine Nacht verbringen darf. Dies erlaubt ihm einen für lange Zeit letzten, sehnsuchtsvollen Blick auf all das, was ihm geraubt worden ist oder was sich nicht erfüllen konnte. Aber vielleicht auch auf das, wofür es sich zu überleben lohnt. Am Morgen beobachtet Szpilman wie Dorota, wunderschön, hochschwanger, mit einem liebevollen Mann an ihrer Seite und in der Geborgenheit ihrer Wohnung, alles um sich herum vergessend Cello spielt.

Von nun an ist Szpilman auf sich alleine gestellt. Und seine Situation dreht sich vollends um.

Viele Jahre vor *THE PIANIST* hatte die renommierte, 1935 in Warschau geborene Filmkritikerin Maria Kornatowska dem amerikanischen Schriftsteller Lawrence Weschler zufolge (*The New Yorker*, 5.12.1994) einmal eine interessante These zu den Filmen Polanskis formuliert. Ihr war aufgefallen, dass viele Holocaustüberlebende eine Erfahrung teilen: die der gleichzeitigen Klaustrophobie und Agoraphobie. Das beklemmende Gefühl, in dem von Mauern und Zäunen umgebenen und oft überfüllten Ghetto in der Falle zu sitzen – verbunden mit der eigentlich gegenteiligen Angst, im öffentlichen Raum von den Mitgefangenen isoliert und den Besatzern schutzlos ausgeliefert zu sein. Die polnische Filmkritikerin war sich sicher, dass Polanski als kleiner Junge im Ghetto ähnliche Empfindungen gehabt haben musste. Sämtliche Filme Polanskis (also, gemessen an dem Zeitpunkt der Äußerung, vermutlich bis *LE LOCATAIRE* von 1976), so Kornatowska, bewegen sich zwischen diesen beiden Ängsten des Eingeschlossenseins und des Ausgeliefertseins. Auch wenn die überaus verführerische These für die späteren Filme nicht mehr in dieser Rigorosität gelten mag, in keinem wird dieses polnische Subthema derart greifbar wie in *THE PIANIST*. Polanski hat immer wieder darauf hingewiesen, dass der Film, der ihn in seiner Jugend am meisten geprägt hat, Carol Reeds *ODD MAN OUT* (1947; Ausgestoßen) ist. James Mason spielt darin einen verletzten IRA-Kämpfer, der aus dem Gefängnis flieht, sich ein halbes Jahr vor der

englischen Polizei versteckt und schließlich von ihr durch Belfast gejagt und getötet wird. Auch hier findet man den Wechsel vom Eingeschlossensein des Gefangenen zum Ausgeliefertsein des Gejagten.

Gerade bei der letzten Wohnung, in der Szpilman Unterschlupf findet, demonstriert Polanski die beiden Seiten: Was Schutz ist, birgt zugleich auch Gefahr. Ausgerechnet von der Häuserzeile aus, in der Szpilman sich verkrochen hat, attackieren polnische Widerständler die deutschen Besatzer. Die Soldaten der Wehrmacht lassen einen Panzer auffahren, der die Häuser unter Beschuss nimmt. Mitten im Schussfeld liegt auch Szpilmans Versteck, aber er kann nicht hinaus, da die Wohnungstür von außen mit einem Vorhängeschloss gesichert ist. Eine weitere Granate verfehlt Szpilman nur knapp, zerstört dabei aber zum Glück die Wand zur Nachbarwohnung, so dass er nach nebenan kriechen und das Haus endlich verlassen kann. Nur, um dann draußen erneut in Gefahr zu geraten. Die Enge der Wohnung ist ebenso bedrohlich wie die offene Straße, innerhalb von Sekunden wird Klaustrophobie durch Agoraphobie abgelöst.

In den fast ausnahmslos positiven Kritiken zu dem Film, die das Meisterwerk zwar wegen seiner außerordentlichen Sensibilität und seiner von Pathos freien Emotionalität lobten, schwang als Unterton häufig mit, dass *THE PIANIST* eigentlich kein richtiger Polanski-Film sei. Der Aufbau der Szenen perfekt, die Auswahl der Darsteller brillant, die Schauspielführung beeindruckend – und doch wurde das Fehlen einer innovativen Bildsprache bemängelt oder die vertrauten polnischen Manierismen vermisst. Es fehlten, mit anderen Worten, das Messer, das Wasser und der Schrank mit dem Spiegel. Die *Neue Züricher Zeitung* etwa fand, Polanski sei »kein einziges neues Bild eingefallen«, während der *FAZ* vom selben Tag (27.05.2002) zumindest auffiel, dass dahinter »volle Absicht und eine Geste des Respekts vor der schweren Vergangenheit seines Volkes« steckt.

Polanski wendet seine Ausdrucksmittel subtiler an als in früheren Filmen, das bedeutet nicht, dass er nicht außerordentlich beeindruckende Bilder findet. Etwa als Szpilman vom Umschlagplatz nach seiner wundersamen Rettung in das entvölkerte Ghetto zurückkehrt. Szpilman stolpert wie in *Trance* eine nun menschenleere Straßen entlang, die

übersät ist mit den letzten Habseligkeiten der deportierten Bewohner: Möbelstücke, Kleidung, Kopfkissen und leere Koffer. Polanski und Drehbuchautor Harwood finden einen subtilen Kunstgriff, um die persönlichen Erlebnisse Szpilmans mit den historischen Ereignissen zu verbinden. Die Hauptfigur ist, völlig überzeugend und nie konstruiert wirkend, stets an die Nahtstelle von innerer und äußerer Welt platziert. Schon früh wird dieses narrative Prinzip in den Film eingeführt. Noch in der Anfangszeit im Ghetto versammeln sich die Szpilmans zum Abendbrot am Esstisch, und auch in den hell erleuchteten Wohnungen auf der anderen Straßenseite sitzen ähnliche Familien beim Essen. Deutsche Soldaten fahren bei dem Haus gegenüber vor und beginnen mit einer Razzia. In Panik löschen die Bewohner die Lichter. Alle machen das, auch die Szpilmans. Jeder versucht, sich so unsichtbar zu machen, wie es nur geht. Entsetzt müssen die Szpilmans mit ansehen, was auch ihnen und jeder anderen jüdischen Familie passieren könnte. In der Wohnung gegenüber geht das Licht wieder an, die Deutschen stürmen hinein. Der gelähmte Großvater der Familie, der sich nicht wie befohlen erheben kann, wird von ein paar Soldaten mitsamt seinem Rollstuhl zum Balkon getragen und über das Geländer nach unten auf die Straße gekippt. Die anderen werden noch im Sterben verhöhnt, indem man ihnen die Flucht erlaubt, um sie dann nach wenigen Metern hinterrücks zu erschießen. Diese Logenplatz-Perspektive ist essenziell für Polanskis Erzählstruktur, bei der er vom Blickwinkel Szpilmans bloß ganz selten und fast unmerklich nur abweicht. So kann er die immer enger und einsamer werdende Welt Szpilmans für die Zuschauer fast körperlich spürbar machen – zugleich jedoch auch die Entwicklungen in der äußeren Welt darstellen, den jüdischen Ghettoaufstand schildern, den polnischen Widerstand und den Kriegsverlauf. Die halbwegs sichere Wohnung, in die er von Unterstützern gebracht wird, liegt dicht an der Mauer zum Ghetto, so dass Szpilman den dortigen Aufstand und dessen Niederschlagung hautnah miterleben kann. Eine spätere Wohnung, in der Szpilman eine lange Zeit ohne Hilfe von außen zubringen muss, liegt direkt einem Krankenhaus für deutsche

Soldaten und zugleich einer Polizeiwache gegenüber. »Der sicherste Ort überhaupt. Mitten in der Höhle des Löwen«, lautet die Begründung – des Widerständlers an Szpilman, aber natürlich auch die des Drehbuchautors und des Regisseurs an die Zuschauer. Auch hier kann Szpilman wieder von seinem Fenster aus beobachten, wie immer mehr Verletzte eingeliefert werden und wie schließlich die polnischen Widerständler des Warschauer Aufstands die Polizeistation angreifen. Selbst als er später in dem völlig verwaisten Krankenhaus unterschlüpft, kann er durch einen Spalt in einer Milchglasscheibe zumindest noch einen Blick von den deutschen Soldaten mit ihren Flammenwerfern auf der Straße erhaschen. Überhaupt ist der Film wesentlich kunstfertiger, als man vielleicht beim erstmaligen Anschauen erkennen mag – das lassen Mitgefühl und Entsetzen angesichts der Gräueltaten einfach nicht zu. Obwohl es Polanskis erklärte Absicht war und er dies auch von seinem Kameramann und seinen Schauspielern verlangte, sich zurückzunehmen – die ohne dramatische Schatteneffekte auskommende Low-key-Ausleuchtung etwa und das Underplay der Darsteller –, ist der Film auf der Wahrnehmungsebene raffiniert gestaltet. Spielbergs SCHINDLER'S LIST ist anders, folgt einer anderen Emotionalisierung, aber jedes Bemühen, hier Vergleiche anzustellen, scheint müßig. Ein Rückgriff auf das von Polanski in seinen frühen Film oft verwendete Spiel mit den Erwartungen und Ängsten der Zuschauer findet sich auch hier. Einem Klavier in einer der Wohnungen vermag der Pianist nicht zu widerstehen. Es ist das erste Klavier, das er seit langer Zeit zu Gesicht bekommt, und er muss einfach darauf spielen. Schon das Ritual der Vorbereitung ist ein lange entbehrter Genuss. Er öffnet den Deckel, nimmt das Schondeckchen von der Tastatur, setzt sich in Positur, und die Zuschauer vernehmen bereits die ersten Takte des Konzerts, das auch Szpilman in seinem Kopf zu hören scheint. Er hebt die Hände, wartet auf seinen Einsatz und lässt die Finger niedersausen – und man bangt und weiß und erwartet, im nächsten Moment wird er unweigerlich von den Nachbarn bemerkt, diese werden ihn verraten und er wird verhaftet. Selten bringt ein Schnitt, eine veränderte Kameraposition eine derartige Erleichterung, wenn man entdeckt, dass Szpilman die

Tastatur nicht wirklich berührt. Seine Finger spielen das Stück, aber ein paar Zentimeter oberhalb der Tasten, es erklingt nur in seinem Kopf und in den Köpfen der Zuschauer. Spätere Szenen zeigen Szpilman zusammengesunken auf einem Stuhl und seine Hände bewegen sich wie zum Klavierspiel nur noch in der Luft.

Frühere Filme Polanskis folgten ihren Figuren oft dabei, wie sie sich allmählich in eine Wahnvorstellung hineinsteigerten – Carol in *REPU- STON* beispielsweise oder der Mieter Trelkovsky –, und ließen diese Verrücktwerden vollkommen verständlich und nachvollziehbar erscheinen. In *THE PIANIST* nun wird mit gleicher Virtuosität der Kampf eines Helden beschrieben, bei dem nicht nur seine physische Existenz gefährdet ist, sondern der angesichts des Grauens um ihn herum und in seiner Einsamkeit seinen Verstand zu verlieren droht. Die Verlorenheit ist nicht sich angesichts der verrückten, völlig aus den Fugen geratenen Welt selbst in einen Wahn zu flüchten.

Polanski nutzt mehrere Nebenfiguren, um zu veranschaulichen, wie «normal» dies wäre und dass diese Grenze die am leichtesten zu passierende ist: Eine verwirrte Frau irrt durch das Ghetto und fragt verzweifelt nach ihrem verschollenen Ehemann, ein alter Musiker geht völlig angstfrei auf die deutschen Soldaten zu und verlangt eine Zigarette, eine junge Mutter kommt nicht darüber hinweg, aus Angst vor ihrer Entdeckung ihr eigenes Baby ersucht zu haben. Und ein kleines Mädchen (Polanskis Tochter Morgane), das Minuten später in den Tod fahren wird, beweint neben einem offen stehenden Vogelkäfig herzzerreißend den Verlust des geliebten Tiers, dem es gerade die Freiheit geschenkt hat. Auch Szpilman ist ein paar Mal kurz davor, sich aufzugeben. In größter Panik hat er den Sprung aus einem Fenster bereits vorbereitet, um dann in letzter Sekunde doch noch zu bemerken, dass die deutschen Soldaten gar nicht ihn abholen kommen, sondern einen anderen.

Noch einmal muss Szpilman, nachdem er sich in höchster Not aus dem in Brand geschossenen Haus befreien konnte, eine Mauer übersteigen und gerät in einen noch tieferen Kreis der Hölle. Vor ihm eröffnet sich ein atemnehmendes Panorama: eine völlig zerbombte, menschenleere und grenzenlose Ruinenlandschaft, Warschau in Schutt und Asche. Hier verkriecht er sich, halb wahnsinnig, ohne Nahrung und ohne Was-

ser. Seine letzte Hoffnung besteht in einer grotesk riesigen Konservendose mit Gurken, die er jedoch nicht öffnen kann, da ihm ein Werkzeug, vor allem aber die Kraft dazu fehlt. Diese Dose, mit der sich Szpilman wie rasend abmüht, kostet ihn fast das Leben – und bringt am Ende doch die Rettung. Sie ist nicht in Szpilman's Erinnerungen zu finden, dafür aber in denen Polanskis und in seltsamer Koinzidenz auch am Ende von Slawomir Mrożeks Theaterstück *Auf hoher See*. Als Szpilman diese Dose verzweifelt mit einem Schürhaken zu bearbeiten beginnt, fällt sie herunter und rollt quer durch den Raum – bis genau vor die Stiefel eines Wehrmachtsoffiziers. In dem riesigen, fast unbelebten Trümmerfeld, das einmal die polnische Hauptstadt war, hat Szpilman sich ausgerechnet das Haus als Versteck ausgesucht, in dem sich auch der Stab des Festungskommandos Warschau einrichten will. Der deutsche Hauptmann, dem Szpilman dort begegnet, erweist sich als der letzte in der langen Reihe der Helfer und Retter. Selbst ein passabler Klavierspieler, der sich an Beethovens *Mondscheinsonate* wagt, ist der Hauptmann zumindest neugierig geworden, nachdem er von der Profession der frierenden, hungernden und verwirrten Juden erfährt. »Ich bin ... ich war Pianist.« Polanski kommt hier zum poetischen Kern seines Films. Wie Szpilman unsicher, zögernd, mit in der Kälte kondensierendem Atem vor dem deutschen Offizier spielt – Chopins *Ballade Nr. 1 g-Moll* – und dieser, regungslos fast, aber tief bewegt, zuhört. Polanski führt den Darsteller Thomas Kretschmann zu einer fast vollständigen und gerade dadurch ausdrucksvollen Reduktion schauspielerischer Mittel. Es wird deutlich, dass es nicht überwältigende Schuldgefühle sind, die den Hauptmann antreiben, sondern die einfache menschliche Geste gegenüber einem Hungernden und Frierenden. Der Offizier, dessen Namen Szpilman erst weit nach dem Krieg erfährt, versorgt den Flüchtling in seinem Dachbodenversteck regelmäßig mit Nahrung – und, zumindest im Film, mit einem Dosenöffner –, aber auch mit menschlichem Zuspruch und mit den fast ebenso lebenserhaltenden Informationen, dass sich Krieg, Besatzung und Elend dem Ende zuneigen. Beim Abzug der Deutschen hinterlässt er Szpilman auch seinen Armeemantel, der sich in letzter Sekunde noch als tödliche Gabe zu erweisen droht. In diesem Mantel tritt Szpilman polnischen

Soldaten entgegen, die ihn prompt für einen deutschen Offizier halten und auf ihn schießen. Polanski wäre nicht Polanski, wenn er diese groteske Situation nicht für einen absurden Witz nutzen würde. Befragt von den in letzter Sekunde die Gewehre senkenden Schützen, warum er «diesen Scheiß-Mantel» trage, antwortet Szpilman so wahrheitsgemäß wie trocken: «Mir ist kalt.» Ein Comic Relief in bester Shakespearescher Tradition, in dem sich hier für einen Moment die emotionale Spannung entladen kann. Fast sechs Jahre, nachdem die deutschen Bomben die Übertragung unterbrochen haben, kann Szpilman im Warschauer Rundfunk sein Chopin-Stück zu Ende spielen. Eine kurze Nebenhandlung berichtet noch über die Suche Szpilmans nach seinem deutschen Retter Wilhelm (Wilhelm) Hosenfeld. Leider schaffte er es nicht, ihm zu helfen: Hosenfeld starb 1952 im Alter von siebenundfünfzig Jahren in einem sowjetischen Kriegsgefangenenlager in Stalingrad. Der Film endet hoffnungsvoll mit einer festlichen Konzertaufführung von Chopins *Grand Polonaise brillante*. Hosenfeld, der ebenfalls Tagebuch geführt hat, war nicht nur Retter Szpilmans. Auch wenn Polanskis das so sehen will und in seinem Film nahelegt, hat Hosenfeld den Pianisten Szpilman nicht wegen seiner künstlerischen Fähigkeiten gerettet. Er hatte auch zahlreichen anderen jüdischen wie nichtjüdischen Polen geholfen und wurde, wie zuvor schon Oskar Schindler, 2008 von der Jerusalemer Gedenkstätte Yad Vashem zum «Gerechten unter den Völkern» ernannt.

BITTERE KINDHEIT

Keine Frage: *THE PIANIST* musste nach Cannes. Für Polanski bedeutete das Filmfestival an der Côte d'Azur Stätte seiner Erfolge und Stätte seiner Niederlagen. Aber nur selten war er der Herausforderung Cannes ausgewichen und nun mit dem auch nach eigener Auffassung besten Film seines Lebens schon gar nicht. Sechzehn Jahre waren vergangen, seit er hier mit der *Neptune* vor Anker und mit *PIRATES* baden gegangen war. Damals war das Seeräuber-Spektakel von vornherein außerhalb des Wettbewerbs aufgeführt worden. Diesmal wollte Polanski es wissen, und er stellte sich dem Vergleich mit den Filmen seiner Kollegen. Am 24. Mai 2002 wurde *THE PIANIST* in Cannes gezeigt, und alleine an dem minutenlangen stehenden Applaus deutete sich bereits an, dass ein Preis in Reichweite lag. Zwei Tage musste Polanski sich noch gedulden, dann konnte er die Goldene Palme für den besten Film in Händen halten. Sichtlich bewegt stand er auf, nachdem der Juryvorsitzende David Lynch seinen Namen als Preisträger genannt hatte, ließ sich von seinen Produzenten und Freunden umarmen und auf die Schulter klopfen. Einen Monat später lief der Film noch auf dem Filmfestival in Moskau. Doch die eigentliche Kinovorführung begann am 6. September, als eine Geste des Danks und des Respekts, in Warschau und weiteren polnischen Städten. Bei der Premiere in Warschau erhielt Polanski für *PIANISTA*, wie der Titel dort lautete, frenetischen Applaus und ein paar Tage vorher bereits von der Fundacja Kultury Polskiej (der Polnischen Kulturstiftung) das Goldene Zepter. Den damit verbundenen, eigentlich für den Empfänger selbst vorgesehenen Hauptpreis in Höhe von umgerechnet etwa 25 000 Euro reichte Polanski an die Krakówer Ghetto-Gedenkstätte weiter. Einen Zusatzpreis einer polnischen Bank in Höhe eines Zehntels der Summe, dessen Verwendung der Geehrte selbst bestimmen sollte, stiftete er für den gerade als begabtesten geltenden Studierenden seiner alten Filmhochschule in Łódź. Eine Unterstützung, die Polanski fünfundvierzig Jahre zuvor selbst gut hätte gebrauchen können.

Zu Polanskis Erstaunen kreideten ihm einflussreiche polnische Filmkritiker das ihrer Meinung nach unangemessen hoffnungsfrohe Happy End von *THE PIANIST* an. Auch wurde bemängelt, der Film weiche philosophischen Fragen aus – etwa denen nach dem Sinn des menschlichen Lebens oder von Leid und Verfolgung. Es schien so, als wolle man, über die Kritik an dem Film, seinem Protagonisten Władysław Szpilman noch posthum ankreiden, sich um sein eigenes Überleben gesorgt zu haben, statt sich dem polnischen Widerstand anzuschließen. Außerhalb Polens wurde das anders gesehen. Die Palme d'Or aus Cannes war nur der Vorbote des beispiellosen Preisregens, der auf *THE PIANIST* mit Beginn des Jahres 2003 niederging. Die zwei Nominierungen für den Golden Globe wurden Mitte Januar noch ohne Preisbedacht. Am 22. Februar dann folgten sieben Césars plus drei weitere Nominierungen – wobei damit zum ersten Mal ein Film den wichtigsten französischen Filmpreis erhielt, in dem kein einziges Wort Französisch gesprochen wurde – und einen Tag später neben fünf weiteren Nominierungen der British Academy Film Award für den besten Film und der David Lean Award für den besten Regisseur. Beim polnischen Filmpreis Orzeł (Adler) wurde *THE PIANIST* der Einfachheit halber gleich in allen dreizehn Kategorien nominiert, von denen er Mitte März acht gewann, darunter natürlich auch wieder bester Film und beste Regie. Gut einen Monat früher, am 11. Februar waren die mit großer Spannung erwarteten Nominierungen für den wichtigsten Filmpreis der Welt, den Oscar, veröffentlicht worden. In den Kategorien Hauptdarsteller, adaptiertes Drehbuch, Kamera, Kostüm, Schnitt, aber auch Film und Regie hatte es *THE PIANIST* damit schon siebenfach bis in die Vorauswahl geschafft. Vor allem die Nominierung von Roman Polanski für den Oscar als bester Regisseur beflügelte die amerikanischen Journalisten zu den wildesten Spekulationen. Die Situation war auch zu absurd: Ein Mann, dem in den USA sofortige Verhaftung und Gefängnis drohten, wurde von einer der wichtigsten Industrien des Landes für ihre höchste und ehrenvollste Auszeichnung in Betracht gezogen. Die eigentlich spannende Frage war, ob die Mitglieder der Academy of Motion Picture Arts and

Sciences dem amerikanischen Justizsystem eine Ohrfeige verpassen und sich für Polanski als Oscargewinner entscheiden würden. Völlig aus der Luft gegriffen waren dagegen in der Presse angestellte Gedankenspiele, ob Polanski zur Oscarnacht einreisen würde, ob er vielleicht so etwas wie freies Geleit erhalten sollte – was weder von großer Kenntnis des amerikanischen Rechtssystems noch von Polanskis Person getrübt war. Selbstverständlich würde Polanski nicht einreisen. Über den Flughafen LAX würde er nicht hinauskommen, es nicht einmal bis in die Nähe des Kodak Theatre schaffen, wo am 23. März die Verleihung stattfinden sollte. Die Nominierung löste in den USA öffentliche Proteste aus. Perfiderweise, um Polanskis Chancen auf einen Oscar zu unterminieren, entschied ein Gericht in Los Angeles ungewöhnlich kurzfristig, dass die Gerichtsakten von damals öffentlich gemacht werden durften. Wer der Antragsteller für das Gesuch auf Offenlegung war, wollte das Gericht nicht verraten. Vermutungen gingen in Richtung der Staatsanwaltschaft von Los Angeles. Gleichzeitig wandte sich Polanskis Opfer von 1977, Samantha Geimer, an die Öffentlichkeit. In einem persönlichen Artikel für die *Los Angeles Times* vom 23. Februar 2003 schrieb sie, dass sie froh wäre, wenn sich nach mehr als einem Vierteljahrhundert der Presserummel um sie und Polanski endlich legen würde. Manchmal habe sie den Eindruck, dass sie beide Lebenslänglich bekommen hätten. Die Überschrift des Artikels war zugleich der eindringliche Appell Geimers an das Kinopublikum und die für den Oscar abstimmungsberechtigten Akademie-Mitglieder: *„Judge the Movie, Not the Man.“* Wie um die 800 Millionen andere gewöhnliche Sterbliche in über 220 Ländern auch musste Polanski die Oscarnacht von Sonntag, dem 23. März auf Montag am Fernseher miterleben. Im Unterschied zu den meisten anderen allerdings im fünfsterntenigen Hôtel Plaza Athénée in der Avenue Montaigne, nur zwei Häuserblocks von zu Hause entfernt. Von seiner luxuriösen Suite aus folgte er zusammen mit Familie und Freunden bei reichlich Champagner gespannt der Live-Zeremonie – bis Präsentator Harrison Ford den Umschlag öffnete und den Gewinner für den Oscar als besten Regisseur mit seinem typischen schiefen Grinsen verlas: *„Roman Polanski“*. Praktischerweise nahm

Ford den Preis gleich stellvertretend für den bedauerlicherweise Verhinderten in Empfang.

Auch Ronald Harwood erhielt einen Oscar für sein adaptiertes Drehbuch und Adrian Brody den als bester Hauptdarsteller. Brody war in dieser Kategorie der Jüngste, der diesen Preis bis dahin erhalten hatte, und zugleich Polanski mit damals neunundsechzig der Älteste in seiner Kategorie – wobei sein Altersrekord nur zwei Jahre hielt, bis er von dem fast 75-jährigen Clint Eastwood für den Regieoscar abgelöst wurde. Ein halbes Jahr später, am 7. September 2003 kam Harrison Ford zum Festival du cinéma américain ins nordfranzösische Deauville, wo Polanski in dem Jahr gerade Jurypräsident war. Hier konnte er seinem Freund Roman die vergoldete Statuette bei einer kleinen Feier übergeben.

Noch vor der Premiere von *THE PIANIST* hatte Polanski im Februar und März 2002 zum ersten Mal seit 1961 wieder in Polen als Schauspieler vor einer Kamera gestanden. Gedreht wurde in der berühmten schlesischen Schlossruine Ogródzieniec, und der Regisseur von damals und der jetzige waren ein und derselbe: der Freund und frühere Mentor Andrzej Wajda. Hatte Polanski damals nur eine winzige Rolle, so war er jetzt gleichsam der Star in der Verfilmung eines klassischen polnischen Komödiensstoffes aus dem frühen 19. Jahrhundert von Aleksander Fredro.

Er handelt von zwei Familien, die gezwungenermaßen in jeweils einer Hälfte einer alten Burg leben. Zwischen den Bewohnern herrschten erbitterte Zwietracht, aber auch verschwiegene pekuniäre und amourose Verwicklungen, so dass ein Vermittler her muss, um die Sache zu bereinigen. Dafür kommt der geschwätzige, hinterhältige und alles andere als unparteiische Josef Papkin, gespielt von Polanski mit geckenhaftem Zwirbelbärtchen, gerade recht. Wie das Stück hieß auch der Film *ZEMSTA*, was »Rache« bedeutet.

Rache war dann auch der erste Gedanke, der Polanski durch den Kopf ging, als er von einer überaus geschwätzigen, wenn auch eher beiläufigen Erwähnung seines Namens in einem hinterhältigen Artikel erfuhr, den die eigentlich altehrwürdige New Yorker Monatszeitschrift *Vanity Fair* im Juliheft 2002 abdruckte. Das Stück »Queen of the Night« war

eine ausgedehnte Kulturreportage über ein New Yorker In-Restaurant namens »Elaine's« in der Second Avenue, in dem sich Literaten, Publizisten und Verleger die Klinke in die Hand gaben. »New York's most enduring hot spot«, wie das Lokal vollmundig genannt wurde, bewies sich in dem Artikel vor allem als Jahrmarkt der Eitelkeiten. Klatsch, Gerüchte und sehr viel Name-Dropping und ein paar würzige Anek-

doten reichernten die Geschichte an. Der Stammgast und angebliche Augen- wie Ohrenzeuge Lewis H. Lapham – Autor und langjähriger Chefredakteur des konkurrierenden Monatsblatts *Harper's Magazine* – steuerte einen ungeheuerlichen Vorfall aus dem Sommer 1969 bei. Roman Polanski, so Lapham, sei damals kurz nach der Ermordung seiner hochschwangeren Ehefrau Sharon Tate in dem Restaurant aufgekreuzt. Polanski habe ein wunderschönes, blondes »schwedisches Model«, das er nicht kannte, angesprochen und sofort heftig mit ihr zu flirten begonnen. Unerwartet sei Polanskis Hand den Oberschenkel der schönen Blonden hinaufgeglitten, und er habe ihr zugehört: »Ich mache aus dir eine zweite Sharon Tate.«

Das Ganze war ebenso geschmacklos wie unwahr, zumal auch noch behauptet wurde, der Vorfall habe sich ereignet, während Polanski auf dem Weg von London – wo man ihn über den Mord in Kalifornien unterrichtet hatte – zur Beerdigung in Los Angeles gewesen war und in New York einen kurzen Zwischenstopp eingelegt hatte. Polanski, der sich notgedrungen, was Klatsch und Gerüchte über seine Person angeht, ein dickes Fell zugelegt hatte, zeigte sich aufrichtig empört. Und sann auf Rache. Auch im Namen des Angedenkens an Sharon Tate und im Hinblick darauf, was seine Kinder über ihren Vater in den Zeitungen lesen sollten.

Polanski verklagte den amerikanischen Verlag von *Vanity Fair*, Condé Nast, wegen Verleumdung. Aber er verklagte ihn nicht in den USA, sondern in Großbritannien. Das war und ist möglich, da *Vanity Fair* (die US-Ausgabe) zumindest in einigen Exemplaren auch im United Kingdom verkauft wird. Amerikanische Presseerzeugnisse nicht in den USA, sondern in Großbritannien zu verklagen, ist gängige Praxis. Selbst Hollywoodstars zerren amerikanische Zeitungen wegen Verleumdung, Beleidigung, übler Nachrede oder Verletzung der Privatsphäre gerne in

England vor Gericht, weil dort die Prozessaussichten für den Kläger in einem »libel suit« wesentlich günstiger sind. Im amerikanischen Rechtssystem wird unterstellt, dass die geschädigten Celebrities genug Öffentlichkeitsmacht besitzen, um sich gegen falsche Behauptungen auch außerhalb des Gerichts zur Wehr setzen zu können. Faktisch läuft das fast auf eine Beweislastumkehr hinaus, bei der die Geschädigten das Gericht überzeugen müssen, dass die Presse nicht nur fahrlässig, sondern vorsätzlich und in böser Absicht falsch berichtet hat. Nicht so in Großbritannien, dort muss ein beklagtes Presseorgan nachweisen, dass die veröffentlichten Aussagen stimmen. Im Fall Polanskis war das nun schlechterdings unmöglich. Die Anwälte von Condé Nast räumten als Erstes auch sogleich ein, dass sich der Vorfall nicht auf dem Weg Polanskis von London zur Beerdigung seiner ermordeten Frau abgespielt hatte, sondern irgendwann ein paar Wochen später. Dann war das blonde Model kein schwedisches, sondern ein norwegisches mit Namen Beatte Telle.

Trotz allem, Polanski zeigte hier reichlich Chuzpe und ging ein hohes Risiko ein. Als Kläger hätte er bei dem Geschworenenprozess in London persönlich als Zeuge in eigener Sache erscheinen müssen. Aus den bekannten Gründen war das natürlich nicht möglich, bei Einreise ins Vereinigte Königreich wäre er auf der Stelle verhaftet und an die USA weitergereicht worden. Die Anwälte von Condé Nast also witterten leichtes Spiel, während die Polanski-Seite vorschlug, der Kläger könne per Videoschaltung live mit dem Gerichtssaal verbunden werden und so von Paris aus an dem Prozess teilnehmen.

Das lehnte die Gegenseite rigoros ab. Obendrein verwies sie auf den schlechten Ruf Polanskis und darauf, dass er vom FBI gesucht werde. Die Rechtsvertreter des beklagten Verlags boten sogar höhnischerweise an, Polanski das Ticket für den Eurostar von Paris nach London zu bezahlen (von einer Rückfahrkarte war nicht die Rede). Die erste gerichtliche Instanz war pro Teilnahme des Klägers per Video, die Berufungsinstanz lehnte das ab. Nach Monaten kam dann die Entscheidung des angerufenen House of Lords, das mit drei zu zwei Stimmen entschied, die Videoschaltung zuzulassen – begleitet mit der Rüge an die unteren Gerichte, auch ein Justizflüchtling sei in England

nicht vogelfrei und habe Anspruch auf angemessenes rechtliches Gehör.

Ab dem 18. Juli 2005 schließlich fand der dreitägige Prozess in den Royal Courts of Justice in London statt – mit einem Flachbildschirm im Zeugenstand auf dem Polanskis Gesicht, live übertragen von einem Hotel in Paris aus, gesehen war. Es war das erste Mal, dass so etwas vor einem britischen Gericht geschah, womit Polanski neben dem in der amerikanischen auch ein Platz in der englischen Rechtsgeschichte sicher ist.

Polanskis Seite hatte gewichtige Zeugen auffahren lassen. Darunter auch Mia Farrow, die bestätigen konnte, dass sie mit Polanski tatsächlich das Restaurant besucht hatte – allerdings drei Wochen später, als in dem Artikel behauptet, und dass er damals noch derart von den Vorfällen erschüttert war, dass er nicht einmal daran gedacht hätte, jemanden anzubaggern. Auch Sharon Tates Schwester Dobra bestätigte die völlige Verzweiflung Polanskis in der Zeit nach dem Tod seiner Frau. Für Condé Nast sagten der offensichtliche Falsch-Informant Lapham aus sowie ein ehemaliger Anlageberater als derjenige, der das Model damals mit in das Lokal geschleppt hatte. Dieses jedoch, die alles entscheidende Zeugin, konnte laut Beklagtenseite nicht aufgefunden werden – oder man wollte sie gar nicht finden. Angeblich wisse man nicht einmal, ob sie, sechsunddreißig Jahre nach dem Vorfall, überhaupt noch lebe. In ihrer Hilflosigkeit verstiegen sich die Beklagten dann noch in die Ansicht, selbst wenn der Magazinbericht falsch sei, an Polanskis schlechtem Ruf gebe es ohnehin nichts mehr zu schädigen. Also könne er auch keinen Schadensersatz geltend machen.

Das sahen die Richter anders. Polanski gewann den Prozess. Ihm wurden 50 000 Pfund zugesprochen sowie die Erstattung sämtlicher Verfahrenskosten. Alles in allem kostete der 26-Zeiler in *Vanity Fair* Condé Nast mehr als umgerechnet zwei Millionen Euro.

Das angeblich nicht aufzufindende 59-jährige, inzwischen ehemalige, Model Beatte Telle konnte von der englischen *Mail on Sunday* (24.07.2005) binnen Tagen nach dem Prozess vergleichsweise mühelos in Oslo aufgespürt werden. Telle war hocherfreut über den Ausgang des Prozesses – und berichtete, dass sie tatsächlich eine Begegnung mit

Polanski in dem Restaurant in New York gehabt hatte. Allerdings hatten sie kein Wort miteinander gewechselt. Polanski habe nur dagestanden und sie lange angestarrt, ohne eine einzige Silbe hervorzubringen. »Wahrscheinlich, weil ich ihn an Sharon Tate erinnerte.«
Der Herausgeber von *Vanity Fair* äußerte sich angesichts so viel Globalisierung schmallippig: »Ich finde es erstaunlich, dass ein Mann in Frankreich ein amerikanisches Magazin vor einem britischen Gericht verklagen kann.« Polanski zeigte sich zufrieden über den Ausgang des Prozesses, beklagte aber, dass er drei Jahre seines Lebens mit dieser Sache verloren hätte. Das allerdings war reichlich übertrieben. Zwischen- und bereits seinen nächsten Film abgedreht.
Offenbar war Emmanuelle Seigners erste Erfahrung als Theaterschauspielerin in dem Stück von Tankred Dorst im Jahr 2000 nicht allzu schlimm verlaufen – wenn allerdings wohl auch nicht so rasend erfolgreich, als dass sie sich nun um ein Stück nach dem anderen reißen würde. Nun, mehr als drei Jahre nach dieser Premiere (Premiere damals auch für Seigner als Bühnenschauspielerin selbst) war es an der Zeit, sich größeren Herausforderungen zu stellen: einer der bedeutenden Frauenrollen der Weltliteratur, Ibsens Hedda Gabler. Das war keine schlechte Wahl für eine Schauspielerin, die zumindest filmische Erfahrungen als *Femme fatale* mitbrachte. Hedda als teils manipulative Zülfelin, teils Kämpferin gegen bürgerliche Konventionen und letztlich Opfer – der Männer, der Gesellschaft, der eigenen Ambition.
Komfortabler als ihre *Hedda Gabler* konnte eine Theaterinszenierung für eine Schauspielerin kaum arrangiert sein: die Regie übernahm Ehegatte Polanski, das Théâtre Marigny war von der Wohnung in der Avenue Montaigne bequem in sechs oder sieben Minuten zu Fuß zu erreichen. Am 7. Oktober 2003 war Premiere, und das Stück lief recht erfolgreich bis ins folgende Jahr hinein. 2005 kam in Frankreich eine Videoaufzeichnung der Inszenierung auf DVD heraus, bei der Polanski ebenfalls die Regie übernahm.
Es schien so, als seien durch die Arbeit an *THE PIANIST* und der damit verbundenen Beschäftigung mit der Zeit und dem Ort seiner Kindheit für Polanski selbst lange zuvor errichtete Mauern eingerissen worden.

Sein Interesse für seine Herkunft und seine Vergangenheit war größer als je zuvor. Auch die Arbeit mit Wajda in der an sich nicht bedeutenden Filmkomödie war wohl eher ein nostalgischer Tribut an alte Freunde und alte Zeiten. Im Herbst 2002 war Polanski überdies nach Tel Aviv geflogen und hatte nach der Personenkarte seines Vaters aus dem KZ Mauthausen gesucht. In einem in der Sonntagsbeilage der linksliberalen spanischen Tageszeitung *El País* (*El País Semanal*, 1.12.2002) abgedruckten Gespräch mit dem spanischen Schriftsteller, Widerstandskämpfer und Überlebenden des KZs Buchenwald Jorge Semprún beschrieb Polanski, was er den dortigen Unterlagen entnehmen konnte. Sein Vater hatte angegeben, kinderlos zu sein, und hatte sich sechs Jahre jünger gemacht in der vergeblichen Hoffnung, für eine Arbeit eingeteilt zu werden und damit seine Überlebenschancen zu erhöhen. Als Berufsbezeichnung hatte er Schlosser angegeben.

Dass Polanski nun nach dem Erfolg von *THE PIANIST* mit dem Filmmachen aufhören würde, stand für ihn überhaupt nicht zur Debatte. Allerdings schien die Wahl eines Stoffes für den nächsten Film schwerer denn je. Wenn er seine eigene Kindheit in Kraków damals auch nicht als bitter empfunden hatte – weil Kinder, laut Polanski, das Leben so nehmen, wie es ist –, machte er sich dennoch Gedanken, wie und wie privilegiert seine eigenen Kinder nun heranwachsen. Die Idee lag nicht allzu fern, einen Film für Kinder zu machen, in dem er die Liebe zum klassischen, altmodischen Kino weitergeben konnte. Einen Film für die eigenen Kinder (die später auch kurz darin zu sehen sein würden), aber auch für die vielen anderen, Emmanuelle Seigner, die um die Begeisterung ihres Mannes für den Dickens-Roman *Oliver Twist* wusste, riet ihm, daraus einen Film zu machen.

Der Stoff bot Polanski ganz ähnlich wie zuvor die Erinnerungen Szpilmans die Möglichkeit, indirekt einen Film über sich selbst zu machen, ohne eins zu eins seine Autobiografie zu verfilmen. Viele der Entbehrungen und Kümernisse, die der Waisenjunge Oliver erlitt, kannte Polanski aus eigenem Erlebnis. »Ich weiß, wie sich blutende Füße anfühlen, wenn du keine Socken besitzt«, erinnerte er sich im *Stern* (26.12.2005). »Und ich weiß, wie es ist, wenn du nur noch aus Hunger bestehst, weil du gestern die letzte vertrocknete Brotkruste ver-

schlungen hast, die eigentlich für das Kaninchen bestimmt war. Der wahre Schmerz aber war die Abwesenheit meiner Eltern und die ständige Sehnsucht, sie wiederzusehen.» Eine große Rolle für Polanskis Wahl spielte auch, dass die Arbeit mit dem Team von *THE PIANIST* sehr freundschaftlich und respektvoll abgelaufen war und er diese Erfahrung unbedingt fortsetzen wollte. So drehte er praktisch mit demselben Team den nächsten Film. Das Drehbuch schrieb erneut Ronald Harwood, Kameramann war wieder Pawel Edelman, und als Produzenten fungierten wie zuvor Robert Benmussa und Alain Sarde, und auch Polanski selbst beteiligte sich mit seiner Firma als Mitproduzent. Nur die Musik stammte diesmal von der englischen Filmkomponistin Rachel Portman.

Die für Szenenbild und Kostüme von *THE PIANIST* gerühmten und mit Preisen ausgezeichneten Alan Starski und Anna Sheppard waren selbstverständlich auch wieder mit dabei. Sie hatten nun die Aufgabe, innerhalb von drei Monaten auf dem riesigen, sechzehn Hektar umfassenden Außengelände der traditionsreichen Barrandov Studios in Prag das viktorianische London und seine Bewohner wieder aufstehen zu lassen. Sie orientierten sich dabei an dem 1872 erschienenen Buch *London: A Pilgrimage* des französischen Malers und Illustrators Gustave Doré und den darin enthaltenen 180 Stichen über die Armen der Stadt und ihre Quartiere. Als Vorlagen dienten auch die Lithografien und Miniaturen des aus Bayern stammenden George (Georg Johann) Scharf, der in diesen mit fotografischer Präzision ein überfülltes London voller Rauch und Nebel festgehalten hatte, eine Stadt mit schlammigen und müllbedeckten Straßen, Bettlern und jugendlichen Diebesbanden.

In den frühen 1950ern bereits hatte Polanski in Polen die schwarz-weiß gedrehte, sehr düstere Romanverfilmung von David Lean aus dem Jahre 1948 gesehen. Er kannte selbstverständlich auch Carol Reeds zwanzig Jahre jüngeren, überaus erfolgreichen *OLIVER!* – die Verfilmung des gleichnamigen Musicals von Lionel Bart nach der Dickens-Geschichte. Alles in allem ist der Roman mindestens zwei Dutzend Mal fürs Kino oder Fernsehen adaptiert worden, vieles davon für Polanski vermutlich irrelevant. Die Handlung seines *OLIVER TWIST* (2005; *Oliver Twist*)

setzt deutlich später ein als im Roman und in den gleichsam kanonischen Verfilmungen von Lean und Reed. Das meiste aus der komplizierten, nicht unbedingt notwendigen Vorgeschichte über Olivers Herkunft, seine Geburt und ersten Lebensjahre wird souverän weggelassen. Wunderbar ökonomisch haken Polanski und Harwood das umständliche Vorgeplänkel des Romans mit ein paar Bildern und ein paar Zeilen Dialog ab.

Über eine nach einem der Stiche von Doré nachempfundene ländliche Straße, die von Schwarz-Weiß in Farbe übergeht, stolpert der bereits 9-jährige Waisenjunge an der Hand eines Gemeindedieners durch die Nacht. Er wird zu dem Armenhaus, in dem er geboren wurde, zurückgebracht, damit er einen Beruf erlerne – oder zumindest das, was die Gemeinderäte und Unterstützer der Armen darunter verstehen. Oliver ist prototypisch für die Findelkinder seiner Zeit und zugleich natürlich ein ganz besonderes. Im Unterschied zu den anderen Kindern stellt der aufgeweckte und wissbegierige Junge häufig Fragen – was von den reichen Gönnern mit der Vermutung quittiert wird, wer derart viel frage, könne nur ein ausgemachter Dummkopf sein. Auf jeden Fall aber sei dieser *Oliver Twist* – Dickens' Vorliebe für Aponyme (»sprechende Namen«) ist legendär – im Kopf wohl »völlig verdreht« (*all of a twist*). Es folgen ein paar untaugliche Versuche, den Knaben irgendwo unterzubringen, also loszuwerden, dann nimmt Oliver, inzwischen zehn, sein Leben selbst in die Hand. Mutterseelenallein macht er sich auf den weiten Weg nach London.

Halb verhungert und mit blutigen Füßen erreicht er nach einem einwöchigen Marsch die Hauptstadt und ist verzweifelter denn je. Der jugendliche Taschendieb Artful Dodger (ein bisschen Jamm mit »Schlitzohr« übersetzt) entdeckt den hilflosen Jungen und führt ihn dem Hehler und Anführer der Diebesbande zu. Dieser Fagin erweist sich als Olivers Rettung und sein Verderben zugleich. Seit Charles Dickens diese schillernde Figur in seinem zwischen 1837 und 1839 zunächst als Fortsetzungsroman erschienenen *Oliver Twist* entstehen ließ, war sie dem Vorwurf ausgesetzt, antisemitische Klischees zu bedienen. In der ursprünglichen Fassung des Romans wird sage und schreibe 257 Mal darauf verwiesen, dass Fagin Jude sei. Auch Leans Film von 1948, in

dem Alec Guinness einen brillanten Fagin gab, wurde in einigen Ländern wegen offensichtlichem Antisemitismus gar nicht erst aufgeführt, in anderen erst nach der Herausnahme von sieben Minuten aus Szenen mit dieser Figur.

In Polanskis Version spielt Ben Kingsley den Halunken mit der gewohnten Gestik und in tradierter Ikonografie: gebeugter, huschender Gang, schiefe Zähne und große Nase und, was bei einem Hehler wohl unvermeidlich ist, mit einer geradezu libidinösen Beziehung zu Geld und Geld. Direkte Bezüge zu einer Religion oder Ethnie gibt es nicht. Im Vergleich zu anderen Interpretationen überwiegen bei Polanskis Fagin obendrein paternalistische Züge. Auf seine Weise sorgt er für die Waisen, bietet ihnen Nahrung, Wohnung, Schutz vor Regen und Kälte und verschafft ihnen ein Gemeinschaftsgefühl. Auch wenn er die Kinder, die er von der Straße holt, dorthin zum Klauen wieder zurückschickt: Polanski zeigt den Gauner zu seinen Schützlingen und insbesondere zu Oliver fürsorglicher als die fresssüchtigen Geldgeber des Armenhauses zuvor, die ihre ihnen Anvertrauten bitter hungern lassen. Oliver also wird von Fagin vor dem Hungertod gerettet, zum Taschendieb ausgebildet und soll Mitglied der Diebesbande werden. Er taugt dazu jedoch nicht, er ist, in Abwandlung des Untertitels von *Tes von den d'Urbervilles*, »ein reiner Junge«. Oliver wird gejagt, festgenommen und vor einen Richter gestellt – und gerät auf wundersame Weise an den älteren Wohltäter Brownlow, der ebenso wie seine gütige Haushälterin den aufgeweckten Jungen in sein Herz schließt und in seinen Haushalt aufnimmt.

Auch Fagin mag den Jungen auf seine Art, aber er ist Gefangener seines Berufs als Dieb und Hehler – und er ist schwach gegenüber dem wirklichen Bösewicht des Stoffes, dem Einbrecher, Räuber und Dieb Bill Sikes. Dieser verkörpert die Brutalität seiner Profession und seines Zeitalters ungebrochen. Seine Geliebte Nancy, die sich bei ihm für Olivets einsetzt, wird am Ende von ihm zu Tode geprügelt. Gegen Sikes (oder auch »Sykes« in häufiger, von Polanski ebenfalls benutzter Falschschreibung) wagt sich keiner direkt aufzulehnen, bis auf Artful Dodger ganz zuletzt. Oliver, der inzwischen bei Brownlow das erste Zuhause und die erste Familie seines Lebens gefunden hat, wird von Sikes (Jamie Fore-

man) und Nancy auf der Straße abgefangen. Sie zwingen ihn dazu, nachts durch ein aufgestemmt kleines Fenster in ein Haus hineinkletternd und den Dieben von innen die Eingangstür zu öffnen. Im Unterschied zum Roman handelt es sich im Film bei diesem Haus nicht um irgendeines, sondern geradewegs um das des enttäuschten Wohltäters Brownlow. Polanskis und Harwoods Vereinfachungen (auch bei Lean und Reed gibt es etliche) und Abkürzungen durch das Dickicht der Geschichte erweisen sich als äußerst geschickt. Die ausufernde, gelegentlich umständliche Handlung des stets zwischen Satire, Märchen und Sozialkritik pendelnden Dickens-Buches ist dem ursprünglichen Charakter als Fortsetzungsroman für eine Zeitschrift geschuldet. Obendrein wohl auch der Unerfahrenheit des erst 23-jährigen Schriftstellers und seinem unausrottbaren Faible für schicksalhafte Fügungen.

So entpuppt sich im Roman *Oliver Twist* am Ende auch noch als von edler Herkunft, und es werden höchst komplizierte Verwandtschaftsverhältnisse bemüht. Bei Polanski ist er einfach ein beliebiger Waisenjunge – wodurch die Darstellung der unvorstellbaren Zustände für Waisen und Straßenkinder im frühviktorianischen England an Schärfe gewinnt. Der Satz von Brownlow über Oliver »Er hat etwas an sich, das mein Herz berührt«, ergibt auch ohne die »Vorahnung« seiner Herkunft und verwandtschaftlicher Nähe einen Sinn: Nicht sein »Blut« macht ihn zu einem außergewöhnlichen Jungen, sondern dass er aufgeweckter, liebenswerter und aufrichtiger ist als viele andere.

Dazu im Film mit einer überaus einnehmenden melancholischen Anmut ausgestattet. Unter den 800 Kindern, die beim Casting vorsprachen, hatte Polanski in dem 12-jährigen Barney Clark seinen idealen Oliver entdeckt. Dass aber liebes Aussehen und eine brave Erscheinung keine Garantie für ein problemloses Erwachsenwerden darstellen, ließ sich im Dezember 2011 der englischen Klatschpresse entnehmen. Barney Clark, inzwischen volljährig und weiterhin schauspielerisch tätig, wurde zusammen mit vier weiteren Jung-Erwachsenen zu vierzehn Monaten Gefängnis verknackt. Als ihre illegale Rave-Party in einem Lagerhaus von der Polizei aufgelöst werden sollte, hatten sie sich massiv mit der Staatsgewalt angelegt.

Es war vor allem Harwood, der im Unterschied zu den meisten anderen Verfilmungen des Romans auf die abschließende Szene in Fagins Todeszelle nicht verzichten wollte. Oliver möchte ihn noch einmal wiedersehen und wird in seinem Wunsch von Brownlow unterstützt und auch ins Gefängnis begleitet. Draußen ist der Galgen bereits aufgebaut, Fagin soll wenig später gehenkt werden. Vor Todesangst ist der Verurteilte völlig verwirrt und bietet dem Jungen seine versteckten Schätze an, während Oliver mit ihm ein gemeinsames Gebet sprechen möchte. Auch hier wird noch einmal verdeutlicht, dass Brownlow und Fagin – sonst meist als klare Verkörperungen von Gut und Böse gezeichnet – sind oder zeitweise waren. Als der Film ab September 2005 in die Kinos kam, stieß die liebevolle und überlegte Umsetzung des Dickens-Romans zu Polanskis Enttäuschung bei Kindern und Erwachsenen nicht auf die erwartete Begeisterung. Der 120 Minuten lange Film war sehr aufwendig produziert worden, mit Kosten, die fast doppelt so hoch lagen wie die von *THE PIANIST* – und im Gegensatz zu diesem mit bescheidenen Einsparergebnissen. Da kamen die umgerechneten fast 75 000 Euro Schadensersatz aus dem Prozess gegen das Verlagshaus Condé Nast Polanski hinzu. Ein Trost möchte sein, dass wenigstens die Rezensionen überwiegend gut ausfielen. Und mindestens eine davon war geradezu eine Hymne von jemandem, der berufener kaum sein konnte: von dem amerikanischen Schriftsteller John Irving. Mit seinem Dutzend verschlungenen, tragikomischer Romane voller skurriler und vielschichtiger Figuren gilt Irving als unübertroffener Erzähler, als einer der größten lebenden Autoren der USA. Aus mehreren seiner Romane entstanden wunderbare Filme, und er selbst erhielt einen Oscar für das Drehbuch zu *THE CIDER HOUSE RULES* (1999; Gottes Werk und Teufels Beitrag) nach seinem eigenen Roman. Irving ist eine Übertreibung, ebenso Orcaast wie Literat; dazu liebt er die Filme Polanskis und nennt Charles Dickens als eins seiner am meisten bewundernswürdigen literarischen Vorbilder. Für die britische Tageszeitung *The Guardian* (16.09.2005) wies er auf die Parallelen von *Oliver Twist* und Thomas Hardys *Ten* hin – mit der

fast ketzerischen Bemerkung, dass der erste eine Anfängerübung, der andere ein meisterhaftes Spätwerk war – und fand, dass beide Romane unter der Regie Polanskis zu einzigartigen Filmen geworden sind. Bei *OLIVER TWIST* lobte Irving, der Film verrate den Erfindungsreichtum von Drehbuchautor und Regisseur nicht nur in dem, was er zeige, sondern auch darin, was von dem sperrigen Dickens-Werk sie wegzulassen gewagt hatten. Kingsley schien ihm der beste Fagin, den er je gesehen habe – »besser als Lon Chaney in der Stummfilmversion und besser als Alec Guinness in der vorzüglichen Fassung von David Lean« –, und sein überschwängliches Lob machte sogar vor Sikes Hund Bull's-eye nicht halt, diesem »Genius des Bösen«. Irving kam zu dem Schluss, dass Polanskis Film allen anderen Verfilmungen von *Oliver Twist* überlegen ist – die von David Lean und von Carol Reed eingeschlossen. Aber damit noch nicht genug: überlegen sogar dem Roman von Dickens selbst.

DER AMERIKANISCHE JOB

Ein Schriftsteller nicht ganz dieses Kalibers, aber auf seine Art nicht minder erfolgreich, veröffentlichte 2003 einen historischen Roman über die Stadt Pompeji kurz vor ihrem Untergang. Im Jahre 79 kommt der junge Baumeister Marcus Attilus Primus nach Campania, wo sein Vorgänger mysteriöserweise verschwunden ist. Er soll die Aqua Augusta reparieren – den Aquädukt, der die luxuriöse und dekadente Stadt am Fuße des Vesuvs mit Wasser versorgt. Dabei kommt er hinter eine Verschwörung und entdeckt seltsame Zeichen, die auf einen drohenden Ausbruch des Vulkans hindeuten.

Auch diese Story des 1957 geborenen britischen Autors Robert Harris, dessen Bücher für Verfilmungen wie geschaffen scheinen, besaß alles, was einen spannenden Film ausmacht: eine Hauptfigur mit detektivischem Spürsinn, die romantische Liebe zu einer attraktiven Frau mit skrupellosem Vater, verzweigte politische Korruption sowie einen erbitterten Machtkampf um die Wasserversorgung einer ganzen Stadt. Obendrein noch, der Zeit geschuldet, Aberglaube und Sklaverei. Alles in allem war das, von Letzterem abgesehen, die perfekte Blaupause für ein CHINATOWN aus dem Jahr 79.

Das sah Polanski offenbar genauso. Umgehend sicherte er sich die Verfilmungsrechte und machte sich 2006, gemeinsam mit dem Romanautor von Pompeii, an eine Adaption. Dass dieses Abenteuer aufwendig und teuer werden würde, war allen Beteiligten schnell klar, aber auch, dass es Chancen auf großes Unterhaltungskino bot. Dazu brauchte es amerikanische Stars; diesmal aber würden sie keine Amerikaner spielen, die es auf verschlungenen Wegen nach Paris verschlagen hatte – auch nicht nach Italien –, sondern ganz einfach Römer, Etrusker, Griechen, Samniten und was der Vielvölkerstaat Imperium Romanum unter Kaiser Titus noch so unter sich vereinte. Als das Projekt schließlich im folgenden Mai 2007 auf dem Festival in Cannes stolz der Presse präsentiert wurde, standen die beiden Hauptdarsteller längst fest: Orlando Bloom als Attilus und Scarlett Johansson als die junge Corelia Ampliata. Wobei deren Rolle auf Wunsch von Polanski gegenüber der Romanvorlage kräftig ausgebaut worden war.

Die Wartepausen in der komplizierten Vorproduktion des Großunternehmens füllte der mit zunehmendem Alter eher rastloser und ungeduldiger werdende Polanski wie gewohnt mit Nebenbeschäftigungen. Am letzten Märztag 2006 hatte im über 150 Jahre alten Pariser Théâtre Hébertot wieder einmal eine Inszenierung Polanskis Premiere: diesmal das Vier-Personen-Stück *Doute* (*Doubt, A Parable*) des amerikanischen Dramatikers John Patrick Shanley in französischer Erstaufführung. In einer katholischen Privatschule in der Bronx Mitte der 1960er Jahre entbrennt eine heftige Auseinandersetzung zwischen einem reformfreudigen Pater und der strengen Schulleiterin, einer Ordensschwester. Die konservative, unfähig erscheinende Rektorin bezichtigt den Priester des Missbrauchs an einem Schüler und betreibt seine Versetzung – wobei bis zum Ende Zweifel bleiben, ob sie von ihrem Verdacht überzeugt ist oder dies nur instrumentalisiert, um den unbequemen Lehrer loszuwerden.

Gut ein halbes Jahr später übernahm Polanski erneut die Regie bei *Fans der Vampire*, dieses Mal in Berlin am Theater des Westens, wo im Dezember 2006 die Premiere anstand. Mitten in die Vorbereitungen platzte die traurige Nachricht, dass der einstige Miterfinder ~~eben~~ dieser Horrorpersiflage, der Freund und langjährige Gefährte Gérard Brach, am 9. September in einem Pariser Krankenhaus gestorben war. Als Jugendlicher schon war Brach einmal an Tuberkulose erkrankt und musste fünf Jahre in einem Sanatorium verbringen. Nun erlag er, mit neunundsiebzig Jahren, einer Lungenkrebskrankung.

So wie die beiden Bühneninszenierungen die ganze Bandbreite zwischen Ernst und Klamauk abbildeten, so standen auch die zwei Filmrollen, die Polanski 2006 und 2007 übernahm, in schönem Kontrast zueinander. Gut gehaut, mit dünnem Schnurrbart, übertriebener Gestik und gegen – vermutlich – eine Gage in Schmerzensgeldhöhe tauchte er in *RUSH HOUR 3* (2007) auf. Die ebenso alberne wie erfolgreiche Actionkomödien-Reihe hatte eigen eine Folge nach Paris verlegt, damit Polanski als Detective Revi von der französischen Polizei mal wieder seine fieseste Seite zeigen konnte – wenn er den aus Hongkong bzw. Los Angeles angereisten Kollegen Jackie Chan und Chris Tucker das Leben zur Hölle macht.

In einer dazu fast kontemplativen Nebenrolle als amerikanischer Medienboss war Polanski in CAOS CALMO (2008; Stilles Chaos) des italienischen Regisseurs Antonello Grimaldi zu sehen. Im Zentrum des anrührenden Dramas steht ein von Nanni Moretti gespielter Manager, dessen Frau plötzlich stirbt. Als Vater einer kleinen Tochter muss er mühsam einen Weg zurück ins Leben finden.

Irgendwie hatte es Polanski auch auf dem Filmfestival in Cannes 2007 geschafft, sich von seinen unterschiedlichsten Seiten zu präsentieren. Nicht nur, dass er dort die Weltpresse von seinem gigantischen Pompeji-Projekt unterrichtete und damit zum größten Regisseur diesseits von Hollywood aufrückte – zumindest gemessen an der Höhe seines Produktionsbudgets. Er wirkte abendrein, ganz bescheiden und zum ersten Mal seit 1964 wieder, an einem Gemeinschaftswerk mit Filmemacher-Kollegen mit. Zu diesem hatte, aus Anlass des sechzigsten Geburtstags des bedeutendsten Filmfestivals der Welt, der langjährige Festivalpräsident Gilles Jacob 35 Regisseure aus 25 Ländern zusammengetrommelt. Eine schöne Idee, aus der eine kunterbunte Wunderreihe von 33 Kurzfilmen über das Kino selbst entsprang. Unter dem spöttigen französischen Originaltitel CHACUN SON CINÉMA OU CE PETIT COUP AU CŒUR QUAND LA LUMIÈRE S'ÉTEINT ET QUE LE FILM COMMENCE (2007; Jedem sein Kino) wurde das Mammutwerk am 20. Mai 2007 auf dem Festival präsentiert.

Polanskis Drei-Minuten-Beitrag CINÉMA ÉROTIQUE greift einen Gag wieder auf, den er schon zweiundvierzig Jahre zuvor bei REPULSION bemüht hatte: dass ein Stöhnen beim schmerzvollen Sterben und das Stöhnen beim oder kurz vorm Orgasmus (im Französischen auch gerne als *petite mort* bezeichnet) ganz ähnlich klingen. Diesem mitunter peinlich ausgehenden Irrtum unterliegt in einem beinahe leeren Kinosaal ein älteres Ehepaar. Beim Anschauen eines Erotikfilms mit »Emmanuelle« (nicht Seigner, sondern Sylvia Kristel) fühlt es sich von einem vermeintlichen Lüstling aus den hinteren Reihen akustisch belästigt und beschwert sich, statt dem Leidenden Erste Hilfe zu leisten, beim Kinoleiter.

Wesentlich mehr Aufregung als mit dem Filmchen selbst verursachte Polanski im Beisein von rund dreißig namhaften Kollegen bei der

Pressekonferenz zu dem filmischen Geburtstagsgeschenk ans Festival. Offenbar hochgradig belästigt fühlte er sich von den – tatsächlich eher schlichten Wortmeldungen – der zahlreich erschienenen Journaille. »Es ist eine Schande, dass Sie bei einer so einmaligen Versammlung wichtiger Regisseure derart armselige Fragen stellen«, echauffierte sich Polanski ohne das geringste Anzeichen von Altersgelassenheit. Und da es, anders als im Kinosaal seines Filmes, weit und breit keine Leitung gab, bei der man sich hätte beschweren können, stürmte er zur Verblüffung seiner Kollegen wütend vom Podium und verkündete, dass er nun lieber essen gehe.

Das Projekt am Vesuv war inzwischen größer und größer geworden und ließ sich längst nicht mehr, wie zuvor THE PIANIST und OLIVER TWIST alleine mit europäischem Geld finanzieren. Wieder musste Polanski mit den ungeliebten Buchhaltern und Bedenkenträgern der US-Studios verhandeln. Und das mit der von Kritikern hochgelobten, aber finanziell desaströsen Dickens-Verfilmung im Nacken. Dennoch hatte er bald ein Budget von 150 Millionen Euro zumindest in Aussicht und damit den bis dato teuersten Film Europas im Visier. Ab Sommer 2007 sollte gedreht werden, Ende 2008 der Film in die Kinos kommen. Plötzlich hieß es dann, kein Grund zur Panik, aber alles muss um ein paar Monate verschoben werden.

Wieder ereilte Polanski das Pech schlechten Timings. Seit längerem bereits schwelten zwischen den großen Studios und Produzenten auf der einen und Künstlern und Kreativen auf der anderen Seite Auseinandersetzungen um Vergütungen, Nebenrechte und Privilegien. Man befürchtete jeden Moment den großen Knall, und Planungen und Absprachen liefen nur noch unter Vorbehalt. Im November 2007 schließlich rief die Writers Guild of America, die Gewerkschaft der Drehbuchautoren, zu einem unbefristeten Streik auf. Die amerikanische Filmindustrie und ein Großteil des Fernsehens waren praktisch lahmgelegt. Mitte Februar 2008 war der Streik, den auch zahlreiche Schauspieler unterstützt hatten, zwar wieder beendet – dafür drohte nun deren Gewerkschaft, die Screen Actors Guild, mit Arbeitsverweigerung.

Zwar waren Polanski und seine Produzenten in Europa nicht direkt von den Problemen in den USA betroffen. Aber Entscheidungen aufseiten

der amerikanischen Geldgeber verzögerten sich, Projekte wurden verschoben oder auf Eis gelegt, Budgets gekürzt und Drehpläne umgeworfen. Auch die Termine für Orlando Bloom und Scarlett Johansson gerieten ins Rutschen. Ob nun der zunehmend gereizter reagierende Polanski die Geduld verlor oder die amerikanischen Finanziere ihre Bereitschaft zum Risiko – jedenfalls hatten irgendwann sämtliche Beteiligten keine rechte Lust mehr, Polanski warf schließlich hin. In der ganzen Zeit, in der Polanski noch seine Ungeduld und schließlich Frustration mit Bühnen- und Darstellertätigkeiten zu dämpfen versuchte, hatte Robert Harris einzig an weiteren Romanen gewerkelt. 2006 kam der erste Teil einer Romantrilogie über Cicero heraus und bereits im folgenden Jahr *The Ghost*. Dieser Ghost oder auch Ghostwriter (unter diesem Titel gab's allerdings bereits einen Roman von Philip Roth) ist ein junger Engländer, der den Auftrag bekommt, einem ehemaligen britischen Premierminister namens Adam Lang beim Verfassen seiner Autobiografie unter die Arme zu greifen. Ähnlichkeiten mit lebenden Personen waren weder rein zufällig noch unbeabsichtigt. Angesichts der Beteiligung Großbritanniens am Irakkrieg hatte sich Harris vom Bewunderer und persönlichen Bekannten Tony Blairs in einen seiner entschiedensten Kritiker verwandelt. Schäumend wie ein enttäuschter Liebhaber packte er nun all seinen Zorn und Frust über die vormalige liberale Labour-Hoffnung und späteren »Pudel von George W. Bush« in einen brillanten Thriller, in dem auf alte Freundschaften keine Rücksichten genommen werden konnten. In dem Buch erschien der kaum kaschierte Blair als Marionette von einfältiger Eitelkeit, Ehefrau Cherie Blair geriet zu einer Lady Macbeth mit höchsten politischen Ambitionen und höchst manipulativem Geschick. Harris nahm das Verfassen seiner Abrechnung als sportliche Herausforderung: Der Rücktritt Blairs war am 27. Juni 2007; einen Tag vor dem selbstgesetzten Ziel von drei Monaten lag Harris' fertiges Buch in den Läden.

Die gemeinsame Arbeit an dem Pompeji-Drehbuch hatten Polanski wie auch Harris als so angenehm empfunden, dass auch das Scheitern des Projekts daran nichts änderte. Beide waren sich einig, dass die wunderbare Arbeitsfreundschaft in die Verlängerung gehen sollte. Halb aus Witz, halb zum Trost schickte Harris nun die Druckfahnen seines

neuen Buches, dessen narrative Grundstruktur dem des alten auffällig glich, mit der Bemerkung nach Paris: »Vielleicht sollten wir dies als Nächstes machen. Keine Vulkane, keine alten Römer.«

Tatsächlich beschrieb das exakt die Vorteile des neuen gegenüber dem gerade in Asche versunkenen Projekts. Weniger gut war, zumindest mit einem Regisseur namens Polanski, dass der gestürzte britische Roman-Schreiber hat er sich, und das war für die Story leider essenziell, in ein luxuriöses Ferienhaus auf Martha's Vineyard zurückgezogen, der Promi-Insel vor der Ostküste der USA. Das Ganze könnte natürlich irgendwie in »freundlichen Ländern« gefaked werden, aber das müßte selbst im Vergleich zum »American in Paris«-Schnittmuster noch um einiges komplizierter an. Einen amerikanischen Star für ein paar Wochen oder Monate zum Dreh nach Paris oder nach sonstwo in Europa zu holen, war eine Sache. Aber eine komplette amerikanische Insel samt Fähre und noch ein Stück Festland nach Europa zu verfrachten, war eine ungleich aufwendigere.

Dessen ungeachtet verfassten Polanski und Harris in ähnlicher Arbeitsteilung wie einst Polanski und Brach das Drehbuch. Man besprach die Szenen gemeinsam, der eigentliche Autor zog sich zurück und schrieb, dann redete man wieder darüber. Mit dem Unterschied, dass Harris keinerlei Phobien hinderten, an wechselnden Orten zu arbeiten – teils in Paris, teils in einem verwaisten und damit für den Stoff ausgesprochen »inspirierenden« französischen Küstenort im Winter und zuletzt im polanskischen Ferienhaus.

Dort auf Ibiza fanden sich Polanski und Blair schon seit Mitte der 2000er Jahre in feindlichen Lagen wieder, was das Bearbeiten des Harris-Stoffs sicherlich beflügelte. Auf der Baleareninsel sollten mal wieder ein Dutzend Kilometer Autobahn in die Landschaft gekippt werden, um den Flughafen, die Inselhauptstadt und die zweitgrößte Stadt Sant Antoni de Portmany miteinander zu verbinden. Polanski, die Barden Thomas Anders und Frank Zander und noch siebzehn weitere Promis der A- bis C-Kategorie unterstützten das »autopista no!-Lager – und warnten per Zeitungsanzeige vor der Zubetonierung und Vermüllung der geliebten Insel, die »ihren Charme und ihre Seele zu verlieren

droht«. Tony Blair und eine Jagger-Tochter dagegen beharrten auf ihrem Recht auf gut ausgebaute und nachts beleuchtete Straßen frei von benebelten Discobesuchern und sonstigen Geisterfahrern. Die Dreharbeiten zu der *Ghost*-Verfilmung waren zunächst sehr optimistisch für 2008 angesetzt, mussten dann jedoch aufgrund der genannten Turbulenzen in der amerikanischen Filmindustrie und dem »USA-nach-Europa«-Problem auf Anfang 2009 verschoben werden. Das hatte ein paar Umbesetzungen zur Folge, aber schließlich spielten Ewan McGregor (statt Nicolas Cage) den englischen Ghostwriter, Olivia Williams (statt Tilda Swinton, die vermutlich auch wunderbar gewesen wäre) die Gattin des Ex-Premiers und Kim Cattrall dessen Assistentin. Pierce Brosnan blieb, wie von Anfang an geplant, die unschlagbar perfekte und einzig denkbare Verkörperung des ehemaligen britischen Premierministers. Erneut im selbstgesetzten Wettlauf mit der Zeit und mit Tony Blair sorgte sich Harris in der *Sunday Times* nun, der echte Premier könnte mit seinen echten Memoiren noch vor dem Film herauskommen. Aber wieder verlor Blair mit seinem Erinnerungsbuch *A Journey* (Mein Weg) auf der ganzen Linie, kam weit abgeschlagen nach dem Film auf den Markt und wurde auch noch deutlicher schlechter als sein fiktiver Counterpart bezahlt.

Das stylische, durchdesignte Ferienhaus auf der Insel mit seinen bodentiefen Fenstern und dem atemberaubenden Blick auf Dünen und Meer wurde komplett im Studio Babelberg gebaut – und die Sicht nach draußen elektronisch einkopiert. Die Außenszenen der Insel Martha's Vineyard fanden auf Sylt, teilweise auch auf Usedom statt. Ein Fest für die Ausstatter: In den USA üblicherweise oberirdisch verlegte Strom- und Telefonleitungen wurden von Mast zu Mast gespannt, amerikanische Verkehrsschilder in den Boden gerammt, Straßenmarkierungen überpinselt und potemkinsche Fassaden der landestypischen Holzhäuser errichtet. Die existierende Fähre von List auf Sylt zur dänischen Nachbarinsel Rømø wurde zu einer US-Fähre samt *Stars and Stripes* umfrisiert und stellt im Film die Verbindung zum Festland auf Cape Cod dar. Die Londoner Straßenszenen vom Anfang und am Ende wurde in der Charlottenstraße in Berlin-Mitte nachgestellt.

Gewohnt ausgefuchst ist die Besetzung der Nebenfiguren (Timothy Hutton als Anwalt etwa oder James Belushi mit blank rasiertem Schädel) bis hinein in Minirollen wie die der Deutschen Mo Asumang als verblüffender Lookalike der US-Außenministerin Condoleezza Rice. Geradezu anrührend wirkt ein Kurzauftritt des verwitterten Eli Wallach, Jahrgang 1915, der ein halbes Jahrhundert lang Hollywood in über hundert Filmen als unverzichtbarer Character Actor gedient hat. Und auch Polanskis Tochter Morgane bekam, als inzwischen 16-jährige, eine erste richtige Rolle an der Rezeption eines Hotels. Der komplett ohne Vorspann daherkommende Film bleibt, wie seine Hauptfigur im Film und im Roman, gewissermaßen selber namenlos bzw. titellos, ein Geister-Film über einen »Ghost«. Der ist ein routinierter Biografien-Schreiber von Mitte/Ende dreißig und ergattert in London einen irrsinnig lukrativen Auftrag nach Massachusetts zu fliegen und dem gewesenen britischen Premier Adam Lang bei den Memoiren zu helfen. Dieser hat sich mitsamt seiner Frau Ruth und einer Mitarbeiterin (und noch ein bisschen darüber hinaus) namens Amelia sowie Hauspersonal und Beschützern geradezu verkrochen. Ein Rückzug wie in das Innere einer Matroschka-Puppe: in ein anderes Land, auf eine im Winter fast menschenleere Insel, hinter Sicherheitszäune, in ein bunkerartiges Haus.

Der gut bezahlte Job (250 000 Dollar für einen Monat Plackerei) ist, wie der politisch unbeleckte Ghostwriter schnell erkennt, weder ganz einfach noch ungefährlich. Mit reichlich Alkohol im Blut hat sich oder wurde, jedenfalls ist sein Vorgänger von der Fähre gestürzt – und später als Leiche an den Inselstrand geschwemmt worden. Auch der Ghost selber wird noch in London, kaum dass er seinen Auftrag angenommen hat, von zwei Männern verfolgt und attackiert.

Auf Martha's Vineyard verdichten sich die Alarmzeichen. In dem bestens abgeschirmten Haus wird das bereits existierende – wenngleich sterbenslangweilige – Manuskript des ersten Lohnschreibers Mc Ara gehütet wie ein Staatsgeheimnis. Dafür stößt der Ghost in dem noch unausgeräumten Zimmer des ertrunkenen Vor-Verfassers auf einen Schatz. In einem gut versteckten Umschlag finden sich Fotos und Zeitungsausschnitte aus Langs Studienjahren in Cambridge sowie eine

mysteriöse Telefonnummer. Es deutet alles darauf hin, als sei Mecht eine Verschwörung auf die Spur gekommen.

Polanski und Harris gelingt bissige Seitenhiebe auf die Abgehobenheit von Spitzenpolitikern. Leute wie Lang/Blair werden von allem Alltäglichen abgeschirmt, stets umsorgt, ihre Wahrnehmung gefiltert. Das ist nicht neu, wird aber von Polanski auf erfrischende Weise illustriert. Wirkliche Brisanz erlangt die Geschichte durch eine für Lang unerfreuliche Entwicklung in London und Den Haag. Der eigene Parteifreund und ehemalige britische Außenminister, nunmehr UN-Beauftragter – Blairs widerspenstiger Außenminister Robert Cook bekommt hier posthum ein filmisches Denkmal gesetzt – hat sich an die Spitze der Kritiker positioniert. Er verlangt, dass sich Lang vor dem Internationalen Gerichtshof verantwortet, weil er als Premier vier Terrorverdächtige, allesamt britische Staatsbürger, rechtswärtig den Amerikanern überlassen und deren Folterungen ausgesetzt hat. Der Vorwurf gegen Lang lautet, das muss noch entschieden werden, entweder auf ein Kriegsverbrechen oder auf ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit (oder nichtiger: Menschheit).

Ironischerweise ist Lang selbst auf Waptha's Vineyard vor einer Auslieferung nach Europa sicher: Die USA gehören zu der Minderheit von Staaten, die die Gerichtsbarkeit des Internationalen Strafgerichtshofs nicht anerkennen. Es musste Polanski ein grimmes Vergnügen bereitet haben, das Land, das ihn selbst so unnachgiebig verfolgte, hier in all seiner Widersprüchlichkeit und Heuchelei gleichsam als Schurkenstaat zu demaskieren. Womöglich wäre das alles noch bissiger ausgefallen, hätte Polanski ein halbes Jahr in die Zukunft schauen können.

Lang ist in den USA nun auch faktisch im Exil, das Strandhaus wird zur belagerten Festung. Vor dem Zaun bauen sich Demonstranten auf, Übertragungswagen mit riesigen Satellitenschüsseln fahren vor, und Bilder aus einem über dem Haus kreisenden Hubschrauber werden weltweit live auf die Fernsehschirme gespielt. Auch das im Übrigen eine seltsame Vorwegnahme kommender Ereignisse in Polanskis Leben: Die Belagerung durch Journalisten vorm Haus erfuhr der Regisseur allzu bald am eigenen Leib.

Während Lang dem amerikanischen Präsidenten einen demonstrativen Arbeitsbesuch in Washington abstattet, mischt sich der Ghost tiefer in die Geschichte ein, als er sollte und als ihm guttut. Gleich doppelt verstoßt er gegen sein selbstgesetztes Berufsethos, das vor allem »Distanzhalten« heißt: Zum einen, als er Langs betrogene Gattin tröstet und die Nacht mit ihr verbringt; zum anderen, indem er hinter das Geheimnis der gefundenen Fotos zu kommen versucht. Wie ferngesteuert folgt er den Spuren seines Vorgängers mithilfe – im Film völlig überzeugend gestaltet – des im Navi eines Autos noch gespeicherten letzten Fahrtziels. Diese moderne Version der Schnitzeljagd führt den Ghost über die Fähre aufs Festland nach Cape Cod und in Richtung Boston bis zum Haus eines Literaturprofessors. Ohne es noch zu ahnen, sticht er damit mitten ins Wespennest.

Auf der Fahrt zurück wird er bereits verfolgt, der Geist bekommt sozusagen Beschatter, und schnell wird klar, dass er so enden könnte wie sein unseliger Vorgänger. Im Unterschied zu diesem ist er jedoch vorgewarnt. Nicht nur der Ghost und sein Darsteller Ewan McGregor, sondern auch Polanski läuft bei dem folgenden Katz-und-Maus-Spiel aus Verfolgen, Wegducken, Flucht und einem beherzten Sprung von einer bereits abgelegenen Fähre zu alter, lange nicht gesehener Höchstform auf. Mit souveränen Wechslen zwischen Ritardando und Crescendo hält hier ein souveräner Regisseur in einer langen Sequenz in Atem – die schließlich in ein beunruhigendes Gefühl überall lauender Gefahr verklingt.

Der Ghost findet heraus, dass es hinter dem gut aussehenden, politisch eher unbedarften Lang eine treibenden Kraft geben muss. Der Ex-Premier – und hier führt Harris den finalen Hieb auch gegen Tony Blair – war und ist eine bloße Marionette der CIA. Doch offensichtlich eine völlig ahnungslose. Wer Lang die ganzen Jahre geführt hat, bleibt zunächst noch ein Geheimnis.

Dass Lang kurz danach vom Vater eines im Irak gefallenen britischen Soldaten erschossen wird, wirkt herbeigeholt und bildet den schwächsten Punkt in der Storyline. Zwar bereitet Polanski die Figur und ihre Tat, so gut es geht, im Film vor, aber dennoch: Die nahezu Deus-ex-Machina-Lösung entwickelt sich aus der Geschichte nicht wirklich

organisch. Sie hat vor allem fast keine Berührung mit der Hauptfigur, dem Ghost.

Nach dem Tod des Politikers geht dann alles ganz schnell. Das Exil auf der Insel wird aufgelöst, der verstorbene Premierminister erhält, allen Anschuldigungen zum Trotz, in der Heimat ein Staatsbegräbnis erster Klasse. Der Ghost schreibt das Buch, in dem sein Name nicht stehen wird, in rasendem Tempo zu Ende. Von Langs früherer Assistentin wird er sogar mit auf die feierliche Buchpräsentation geschleppt – wo ein Ghostwriter, laut seinem eigenen Scherz, üblicherweise so willkommen ist wie auf einer Hochzeit der Exliebhaber der Braut.

Ebenfalls nicht ganz überzeugend, aber für den Rest des Films unerlässlich, bringt der Ghost das früher einmal entworfene Original-Manuskript seines Vorgängers mit auf die Party – als, nun ja, ein Geschenk. Dort, in allerletzter Minute, begreift er die Zusammenhänge und kann jetzt endlich die im Manuskript versteckte Botschaft seines Vorgängers entschlüsseln: Niemand anderes als die eigene Gattin Ruth war von der CIA auf den Politiker angesetzt und hat ihn jahrzehntelang im Sinne amerikanischer Außenpolitik gesteuert. Eine späte, zu späte Erkenntnis, die der Ghost nun mit dem Leben bezahlt.

Anfang und Ende sind in nahezu jedem Polanski-Film mit größter Aufmerksamkeit gestaltet, und das schließt nicht selten eine besondere Gestaltung des Vorspanns – oder hier sein komplettes Fehlen – in das Bedeutungsgeflecht mit ein. Sehr häufig enden Polanskis Filme da, wo sie begonnen haben, in einer Kreisform, aber mit signifikanten Veränderungen. Es gibt – mit der einen Ausnahme THE NINTH GATE vielleicht, dem anderen Film Polanskis über Bücher – bei ihm keinen Schluss, der nicht den der Vorlagen noch topp.

Geradezu exemplarisch demonstriert der Regisseur dies beim Ende der Ghostwriter-Story, die im Roman eher ausläuft, als dass sie sich mit einem Tusch wirklich schließt. Polanski kann hier an seine ganz großen Filme anknüpfen, sogar an CHINATOWN, dessen legendäre Schlusszene längst Gegenstand akademischer Debatten ist. Dort fand Polanski, wie nun auch hier, erst während des Drehs zu einer Lösung, die so nicht geplant war und sich auch nicht im Drehbuch findet. Der Unterschied zu damals ist, dass er nunmehr sechsunddreißig Jahre später nicht mehr

erbitterte Scharmützel gegen Drehbuchautor, Produzenten und Studio-bosse ausfechten muss, um sein Ende, das Polanski Ending zu bekommen. Er dreht es heute einfach. In beiden Filmen, ~~das~~ hier und CHINATOWN, findet er passend zum einzigen narrativ überzeugenden Schluss auch noch die perfekte visuelle Metapher. Verziehen sei Polanski somit auch, dass er das obsolete Manuskript unter einem schwachen Vorwand auf die Buchpräsentation gebracht hat.

Nachdem der Ghost das Rätsel geknackt hat, lässt er Ruth Lang einen Zettel mit der Lösung zukommen und prostet ihr von Ferne mit einem Glas Champagner ironisch zu. Sie weiß, dass sie erledigt ist, aber geschlagen gibt sie sich nicht. Nach diesem kurzen Moment des Triumphes, einem *guilty pleasure*, verlässt der Ghost mit einem Hochgefühl die Party. Das Manuskript immer noch in der Hand, tritt er auf die Straße, schaut sich nach einem Taxi um und entschwindet wie ein Geist aus dem Blickfeld der Kamera. Im selben Moment taucht ein Auto aus dem Nichts auf und beschleunigt absichtsvoll, unheilvoll, in tödlicher Mission. Kaum ist, von der höchst effektiv eingesetzten Musik Alexandre Desplats überdeckt, ein leiser Aufprall zu hören, dann tritt ein Moment der Ruhe ein, eine Koda von perfekter Länge. Die neugierigen, entsetzten Blicke der herbeieilenden Passanten liefern die einzigen, indirekten Hinweise auf einen Unfall, der nur ein Mord sein kann. Schließlich fegen in einem anschwellenden Tsunami aus Papier die Blätter des Manuskripts durch die zugige Londoner Straße. Mit ihnen wird auch das Wissen des namenlosen Autors und das Geheimnis Ruth Langs und der CIA auf ewig verweht – und aus ihnen formt sich nun endlich der nachgelieferte Titel des Films THE GHOST WRITER, gefolgt von den Credits.

Keine Leiche wie noch in CHINATOWN muss in THE GHOST WRITER (2010; Der Ghostwriter) gezeigt werden, kein Blut, keine klaffende Wunde. Kein Schuss ist zu hören und kein Dauerhupen eines auf das Lenkrad gesunkenen Kopfs einer Leiche. Der Geist hat sich ganz einfach in Luft aufgelöst.

Ein Happy End, hat Polanski einmal erklärt, entlässt die Leute gut gelaunt aus dem Kinosaal – und lässt sie den Film sofort wieder vergessen. »Mir ist ein Ende lieber, das die Zuschauer beschäftigt, das sie dazu bringt, noch eine Weile über den Film nachzudenken.«

GEEHRT UND BEGEHRT

Wenn es etwas gibt, über das Polanski sich nicht beklagen kann, dann dass er in seinem Leben nicht genug Preise oder Aufmerksamkeit erhalten hätte.

Schon sein Kurzfilm ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK wurde 1958/59 mit gleich drei Auszeichnungen bedacht, in Brüssel, San Francisco und Oberhausen. Ein Bild aus NÓZ W WODZIE, dem Spielfilmdebüt des Jungregisseurs, schaffte es unter dem Titel »Lovers in Polish Film« im September 1963 gar auf das Cover des *Time Magazine* – was ihm bei seinen polnischen Landsleuten zu Neid und Anerkennung verhalf. Von da ab gab es nur wenige Filme des Regisseurs, die nicht irgendwann einen Preis oder eine Ehrung bekommen haben. Polanski gilt als einer der – auch in diesem Sinne – ausgezeichnetsten Filmregisseure überhaupt. Und nicht nur als dieser wurde er geehrt; ebenfalls große Anerkennung fand seine Bühnenarbeit. Unter anderem konnte er sich zwei nach Molière benannte, allerhöchste französische Theaterpreisen, einen für Regie, einen als Darsteller, in die immer voller werdende Vitrine stellen.

Wie üblich, wenn man derart lange in einem Metier derart erfolgreich arbeitet, häufen sich ab einem bestimmten Zeitpunkt die Ehrenpreise für die gesamte Karriere oder das Lebenswerk. Bei Polanski begann dies ein wenig voreilig, bereits 1993 mit einem Ehren-Löwen, dem *Leone d'oro alla carriera* auf dem Festival in Venedig. 1999 folgte in Frankreich der Prix René-Claire, die feierliche Aufnahme in die Académie des Beaux-Arts, dazu der Europäische Filmpreis. Und auf dem Filmfestival in Stockholm händigte man ihm, wieder für Leben und Karriere, den gewichtigsten Filmpreis der Welt überhaupt aus: ein stilisiertes Pferdchen aus 7,3 Kilogramm massiver Bronze.

Nach der Jahrtausendwende schlugen die Ehrenpreise in beängstigend dichter Folge ein: 2000 Ehrenbürger von Kraków, und seit eben diesem Jahr darf sich der ehemalige Łódzker Filmstudent ohne Abschluss nunmehr Dr. Polanski nennen, honoris causa zumindest – verliehen von der Alma Mater von einst und überreicht von deren Rektor Henryk

Kluba, einem der »Zwei Männer mit dem Schrank«. 2003 das Goldene Zepter in Warschau, der Spezialpreis für sein Lebenswerk im spanischen Sant Jordi, Bayrischer Ehren-Filmpreis für seine Karriere, der Preis der tschechischen Filmkritik; 2004 einen Kristallglobus auf dem Festival in Karlovy Vary (Karlsbad) ebenfalls in Tschechien und noch ein Doktor h.c von der Filmhochschule in Bukarest. 2006 kam ein weiterer Europäischer Filmpreis (Life Achievement) hinzu, im Jahr darauf der Goldene Adler der russischen Nationalakademie der Künste und schließlich 2011 wieder in Frankreich der Prix Henri-Langlois sowie der Ehrenpreis Lumière jeweils für das Gesamtwerk. Auch wenn man Billy Wilders drastischen Vergleich der Unausweichlichkeit von Ehrenpreisen und altersbedingten Hämorrhoiden nicht unbedingt teilen mag (O-Ton Wilder: »Früher oder später bekommt jedes Arschloch welche«) – eine derartige Häufung von Auszeichnungen für die Gesamtkarriere oder die Lebensleistung hat auch etwas Beunruhigendes. Es bedeutet immer auch, dass nichts Bedeutendes mehr von einem erwartet wird und die besten Jahre und Werke bereits hinter einem liegen. Für Polanski gut und gilt das nicht unbedingt. Das Verblüffende war, dass er, nach der bitteren Phase der 1980er und 1990er Jahre, ab der Jahrtausendwende in schneller Folge mit die besten Filme seines Lebens drehte. Und so mischten sich in die Life-Time-Achievement-Auszeichnungen regelmäßig Preise für die jeweils aktuellen Filme, darunter der gewichtigste überhaupt, der Regiescar für *THE PIANIST* im Jahre 2003.

Bei Ehrungen, Preisen und Auszeichnungen gibt es solche, die den damit Bedachten wirklich schmücken. Und es gibt auch welche, bei denen die Ehre eher aufseiten des Stifters oder Verleihers des Preises liegt – sofern der Empfänger diesen annimmt und gar mit persönlicher Entgegennahme die Feier oder das Festival adelt. Wenn man Polanski einen Preis angedenkt und er sein Erscheinen zu der Verleihung zusagt, braucht man sich über einem Mangel an Berichterstattung in der Presse oder an Besucherinteresse nicht zu beschweren. Auch Polanski schien das Spiel immer mehr zu gefallen. Er reist an, nimmt den Preis entgegen und verliert ein paar launige Worte (gelegentlich auch launische), reist wieder ab – und sämtliche Beteiligten sind zufrieden.

Als die Initiatoren eines noch jungen, sehr rührigen Schweizer Filmfestivals sich für ihren »A Tribute to ... Award« Roman Polanski ausgedankt hatten, war dies für die Veranstalter sicher ein Riesending. Wesentlich bedeutender jedenfalls als für den damit bedachten Preis-Routinier Polanski. Wie sehr, konnte noch keiner ahnen, als die Vorbereitungen dazu im Sommer 2009 anliefen. Am Abend des 27. September des Jahres, einem Sonntag, sollte Polanski für seinen maßgeblichen Anteil an der Filmgeschichte mit einem Goldenen Auge des erst zum fünften Male stattfindenden Zürich Film Festival, so der offizielle Name, ausgezeichnet werden.

Eigentlicher Zweck des ZFF ist, jüngeren Regisseuren (erste bis dritte Filme) ein Forum zu bieten. Etablierte Darsteller und Regisseure und eine Werkschau ihrer Filme dienen eher als schmückendes und öffentlichkeitswirksames Beiwerk. So auch im Fall Polanski. Es war geplant, dass er am Sonntagvormittag an einem »Master Class«-Workshop mit jungen Filmemachern teilnehmen, am Abend eine kleine Ansprache halten und dass anschließend ein Film gezeigt werden würde. Es war natürlich keine Absicht, aber der Lebenspreis an Roman Polanski erwies sich als ein unfreiwilliges, unbezahlbares PR-Geschenk des Filmemachers an das Festival. Es wurde über Nacht berühmt, weltberühmt.

Für Polanski war es ein Preis zu viel. Seit dem 16. September hatte er sich in Wien aufgehalten, wo an diesem Tag die Wiederaufführungs-Premiere des Grusicals *Tanz der Vampire* stattfand (bei der er diesmal nicht selbst die Regie übernahm). Als er nun am frühen Samstagabend des 26. nach Zürich flog, wurde er um 20 Uhr 20 noch auf dem Flughafen verhaftet und in das Zürcher Bezirksgefängnis gebracht – statt die Nacht wie geplant im noblen Baur au Lac verbringen zu können. Dem völlig geschockten Regisseur wurde eröffnet, dass er auf Grundlage eines internationalen Haftbefehls in vorläufige Auslieferungshaft genommen sei. Worum es ging, musste man Polanski nicht lange erklären: die Anklage wegen sexuellen Missbrauchs an einer 13-Jährigen im Jahre 1977 und seine anschließende Flucht im Jahr darauf.

Die Vergangenheit hatte ihn wieder einmal eingeholt – und zwar im Doppelpack. Auch sein anderes großes amerikanisches Trauma, die

Morde an seiner Frau und seinen Freunden in Los Angeles 1969 meldete sich auf grausame Weise zurück. Am Vortag seiner Verhaftung erst war die Nachricht um die Welt gegangen, dass Susan Atkins, diejenige Frau aus der Manson-»Family«, die explizit Polanskis Frau Sharon Tate und seinen ungeborenen Sohn mit sechzehn Messerstichen getötet hatte, am Abend zuvor in einem kalifornischen Gefängnis Krankenhaus ihrem Gehirntumor erlegen war.

Die Gründer und Leiter des Festivals, Karl Spoerri und Nadja Schildknecht, zeigten sich angesichts von Polanskis Festnahme tief betroffen, die Besucher waren entgeistert. Anstelle des Preisträgers trat am Sonntagabend Geschäftsführerin und Ex-Topmodel Schildknecht vor die Leinwand des Kino Corso, verkündete »heute ist ein schlechter Tag« und lieferte dem Publikum eine kurze Erklärung. Die französische Botschafterin in der Schweiz, Joëlle Bourgois, war ebenfalls erschienen und drückte die »Consternation« der französischen Regierung aus, »dass dem Mann, der bereits zahlreiche Prüfungen in seinem Leben überstehen musste, noch eine weitere auferlegt wurde«. Irgendjemand hatte bereits »Free Polanski«-Buttons gedruckt und sie an die Besucher verteilt.

Die weltweiten Reaktionen auf Polanskis Verhaftung waren erwartungsgemäß gigantisch. Die Presse und TV-Sender in aller Welt brachten Sonderberichte und schickten ihre Reporter auf den Weg nach Zürich. Unverzüglich verlangten die Außenminister von Frankreich und von Polen, Bernard Kouchner und Radosław Sikorski, die Freilassung ihres jeweiligen Staatsbürgers Polanski bei ihrer Schweizer Amtskollegin. Auch an die amerikanische Außenministerin Hillary Clinton ging eine Protestnote hinaus.

Am darauffolgenden Dienstag bereits legten Polanskis französischer Promi-Anwalt Hervé Témime und ein Züricher Kollege Einspruch vor dem eidgenössischen Strafgericht in Bellinzona ein und beantragten, den Haftbefehl außer Vollzug zu setzen. Ohne Erfolg. Nicht zuletzt da Polanski damals aus den USA geflohen war und sich der Beendigung des amerikanischen Gerichtsverfahrens entzogen hatte, gingen die Schweizer Richter – womit sie wohl nicht ganz falsch lagen – von einer hohen Fluchtbereitschaft des Beschuldigten aus. Eine Freilassung auf Kautions wurde abgelehnt.

Unverständnis vor allem bei den Kommentatoren der Schweizer Presse löste aus, als herauskam, dass Polanski ein Chalet im Berner Oberland besaß. Schon seit den 1970er Jahren war Polanski als begeisterter Skifahrer regelmäßig in die Schweiz gekommen, vor allem nach Gstaad. Dort am Ortsrand hatte er sich 2006 eines der typischen zweistöckigen Holzhäuser zugelegt, das er »Milky Way« (Milchstraße) taufte. Dutzende Male war er seitdem dorthin gereist, ohne die geringsten juristischen Probleme befürchten zu müssen, zuletzt im August vor seiner Verhaftung. Auf Anfrage von Journalisten hin, warum Herr Polanski denn nicht bereits früher festgenommen worden war, ließ das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement, also das Justizministerium, verlauten: »Im Gegensatz zu früher wussten wir diesmal genau, wann er einreis.«

Auf Betreiben der USA war 2005 der ursprüngliche, aus dem Jahre 1978 stammende amerikanische Haftbefehl gegen Polanski zu einer »Red Notice« erweitert worden – ein internationales Ersuchen auf Festnahme zur Auslieferung, das umgangssprachlich auch als internationaler Haftbefehl bezeichnet wird. In Folge davon gab es im November 2005 eine Anfrage von Interpol auch beim deutschen Bundeskriminalamt zur Aufenthaltsermittlung von Polanski, verbunden mit der Aufforderung, ihn im Erfolgsfalle festzunehmen. Polanski befand sich zu der Zeit auf Interview- und Promotiontour in Deutschland anlässlich der am 22. Dezember stattfindenden deutschen Premiere von OLIVER TWIST.

Nach Rückversicherung beim Justizministerium und beim Auswärtigen Amt entschied das BKA, Polanskis Namen nicht in die Fahndungscomputer einzugeben. Wohl wissend, dass der französische Staat seine Staatsangehörigen an kein Land der Welt ausliefert, lautete die kühle Begründung der Absage: Wie allgemein bekannt sein dürfe, sei Polanski in Paris wohnhaft. In Hinblick auf die deutsche Vergangenheit eine diplomatisch kluge Entscheidung. (Eine Verhaftung des Mannes, der als Kind den deutschen Häschern so gerade noch entkommen konnte, durch ausgerechnet deutsche Beamte, hätte wohl einen weltweiten Skandal entfacht.)

Solche Probleme kannte die Schweiz nicht. Schnell machte in der heimischen Presse die Runde, nicht etwa aufmerksame amerikanische

Zielfahnder hätten von Polanskis Reiseplänen erfahren, vielmehr habe die Schweizer Polizei den US-Kollegen unaufgefordert und von sich aus einen Tipp gegeben. Tatsächlich hatte Mitte September 2009 ein Polizist aus dem Kanton Aargau von dem geplanten Erscheinen Polanskis beim Zurich Film Festival gelesen und beim Googeln von dessen »interessanter« Vergangenheit erfahren. Als er dann den Namen des Ehrengastes versuchsweise in das Schweizer Fahndungssystem Rapol eingegeben hatte, war er prompt fündig geworden. Er informierte sogleich das Bundesamt für Justiz, und die Sache nahm ihren Lauf. Am 22. fragten die Schweizer Behörden per Fax in den USA nach, ob der Haftbefehl noch in Kraft sei, und der Staatsanwaltschaft von Los Angeles blieb gar nichts anderes übrig, als eine offizielle Bestätigung zurückzusenden.

Von der dann tatsächlichen Verhaftung Polanskis waren die amerikanischen Staatsanwälte kalt erwischt worden. Sie hatten offenbar nicht wirklich damit gerechnet, dass ein Land, dessen Unabhängigkeit und Neutralität oberste Staatsdoktrin war, derart eifertig einknicken würde. Die für die Auslieferung benötigten Dokumente waren nicht vorbereitet, geschweige denn vollständig. Sechzig Tage blieben ihnen nun, um den Schweizern ein formales Auslieferungsgesuch vorzulegen. Währenddessen ließen Polanskis Anwälte ein juristisches Sperrfeuer auf die Schweizer Justiz niederprasseln.

Die Herangehensweise der Schweizer an die Causa Polanski war ein bisschen naiv angelegt. Die Heftigkeit der Proteste gegen die Verhaftung Polanskis dürfte die Schweizer Politik völlig überrascht haben. Nicht nur bei den Polanski-Fans auf dem Festival, sondern in höchsten diplomatischen Kreisen war Alarm angesagt. Vor allem wehte, völlig unvorhersehbar, der Regierung ein heftiger Wind seitens der Schweizer Presse entgegen: vom Boulevardblatt *Blick* (»Wir sollten uns schämen«) über die *Basler Zeitung*, die ihr Land »merkwürdig« fand, und dem *Tages-Anzeiger*, der »Gerechtigkeit für Polanski« verlangte, bis hin zur *Neuen Zürcher Zeitung*, die das Vorgehen als »eine Peinlichkeit« ansah. Dass die Amerikaner die Schweizer für ihre »extrem kooperative Haltung« auch noch gelobt hatten, war Salz in der Wunde des eidgenössischen Nationalstolzes.

Die damalige Vorsteherin des Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements (vergleichbar mit einer Justizministerin), Bundesrätin Eveline Widmer-Schlumpf, berief sich unbeirrt auf gültige Rechtshilfeabkommen mit den USA. Der wirkliche Hintergrund des willfährigen Einknickens bestand jedoch darin, dass die USA gerade wegen systematischer Beihilfe zur Steuerflucht von Zehntausenden Amerikanern massiven Druck auf das schweizerische Bankensystem und die Regierung ausübte. Vor allem die »systemrelevante« Schweizer Großbank UBS stand seit dem Vorjahr im Visier amerikanischer Ermittlungen.

Zum Glück für Polanski und seine Produzenten war *THE GHOST WRITER* abgedreht und der Schnitt bereits weit gediehen. In seiner als karg beschriebenen Zelle erhielt Polanski reichlich Besuch – neben seiner Frau und den Anwälten auch diplomatische Vertreter aus Frankreich und aus Polen. Obendrein wurde er laufend mit DVDs der jeweiligen Schnittfassungen des Films versorgt und ihm ein Abspielgerät ausgehändigt, so dass er zunächst vom Gefängnis aus die Endfertigung seines Films dirigieren konnte. »Der Film ist hundert Prozent so, wie Roman ihn wollte«, versicherte der Produzent Benmussa später. Dennoch resultieren möglicherweise einige der Fehler in dem Film aus den erschwerten Bedingungen seiner Fertigstellung. In der Zwischenzeit arbeiteten seine Anwälte darauf hin, dass ihr Mandant, wenn er schon nicht freikam, wenigstens den Ausgang des Verfahrens in seinem Ferienhaus abwarten dürfe.

Der juristische Sachverhalt erwies sich als höchst kompliziert. Verjährungsfristen in der Schweiz und in den USA wurden diskutiert (der Fall lag immerhin mehr als dreißig Jahre zurück), ferner das für geschlechtlichen Kontakte gültige *age of consent* (entspricht dem Ende des sogenannten Schutzalters) zur Tatzeit im Bundesstaat Kalifornien, das in den USA nicht einheitlich gilt und im Laufe der Jahrzehnte mehrfach verändert worden war. Schließlich die Einordnung der Tat, die Höhe der zu erwartenden Strafe etc. Es ging ganz wesentlich auch um die Kollision verschiedener, im Grunde inkompatibler Rechtskulturen: des angloamerikanischen mit ihrem Primat der Bestrafung (manche sprachen auch von Rache) mit dem kontinentaleuropäischen Rechtssystem, das auf Resozialisierung abzielt und irgendwann auch einmal Rechts-

frieden einkehren lassen will. Polanski hatte sich mehr als dreißig Jahre nichts mehr zuschulden kommen lassen und das damalige Opfer dem Täter schon seit Langem und öffentlich verziehen.

Auch die Einschätzung, welche Strafe Polanski bei einer Auslieferung in die USA tatsächlich drohte, zeigte eine ungeheure Bandbreite. So ziemlich alles zwischen Einstellung des Verfahrens bis zu fünfzig Jahren – mit anderen Worten lebenslänglich bei einem 76-jährigen Delinquenten – wurde diskutiert. Sechzehn Monate war eine realistischere Annahme, vier Jahre eine pessimistische.

Am 25. November 2009, knapp zwei Monate nach seiner Verhaftung, hatten Polanskis Anwälte vor dem schweizerischen Bundesstrafgericht in Bellinzona endlich Erfolg. Der Beschwerde gegen den Entscheid des Bundesamtes für Justiz wurde stattgegeben. Polanski erhielt die Erlaubnis, nach Hinterlegung einer Kaution in Höhe von 4,5 Millionen Schweizer Franken (drei Millionen Euro) und nach Installation eines Überwachungssystems das Ende des Verfahrens unter Hausarrest in seinem Chalet in Gstaad abzuwarten. Polanski schien Mühe zu haben, die hohe Kautionssumme auf die Schnelle aufzubringen und hinterlegen zu lassen. Seine Pariser Wohnung in der Avenue Montaigne wurde mit einer Hypothek belastet, und offenbar mussten auch reiche Freunde aushelfen.

Am 4. Dezember war es dann so weit. Unter den Augen der schon seit Tagen auf der Lauer liegenden Journalisten fuhren gegen 13 Uhr zwei Limousinen vor dem Anwesen in Gstaad vor. Im Fond der ersten, trotz getönter Scheiben gut zu erkennen, ein müde und bedrückt wirkender Polanski. Von nun an musste er eine elektronische Fußfessel tragen, die Alarm auslösen würde, sobald er die Grenzen seines Grundstücks überschreiten sollte. Eine filmreif organisierte Flucht hätte sich dadurch allerdings nicht verhindern lassen, zumal es von Polanskis Hütte nur wenige Kilometer bis zu dem kleinen Flugplatz Saanen waren. Innerhalb von zehn Minuten hätte eine von dort startende Privatmaschine die französische Grenze erreicht.

Alles war besser und bequemer als in seiner Zelle, nur ruhiger wurde es nicht. Im Gegenteil, der Medienrummel war gigantisch. Wochenlang wurde das Haus von einem benachbarten Wiesengrundstück aus bela-

gert. Fernsehkameras und die Teleobjektive der Paparazzi beobachteten jede Regung hinter einem der Fenster und jede Veränderung eines Vorhangs. Wieder einmal musste Polanski das beklemmende Gefühl beschleichen, dass sein Leben seine Filme einholte, den fertigen, aber noch nicht uraufgeführten *Ghost*-Film diesmal, in dem ebenfalls eine Heerschar von Journalisten das ausländische Ferienhaus eines Beschuldigten umlagert.

Innerhalb der Grenzen seines Grundstücks konnte Polanski tun und lassen, was er wollte. Seine Familie war bei ihm, und zahlreiche Besucher kamen vorbei. Darunter mehrmals Autor Robert Harris. An einem stillen Sonntag, am 17. Januar 2010, veranstaltete Harris dort für den Regisseur, dank mitgebrachter DVD, eine ganz private Welturaufführung des gemeinsamen *THE GHOST WRITER* – mit anschließender Feier. Ansonsten aber lenkte sich der wieder einmal verlebte Polanski mit Arbeit von allen Gedanken an die Zukunft ab. Als sei sicher, dass alles gut ausgehen würde, bereitete er bereits seinen nächsten Film vor. Zunächst aber meldete sich der alte Freund und Produzent Andrew Braunsberg bei Polanski. In London hatten sie sich kennengelernt, in Rom in einer Villa gelebt, bei *MACBETH* und *LE LOCATAIRE* zusammengearbeitet. Mit Kameramann Pawel Edelman und einer kleinen Filmcrew kam er nun im »Milky Way« für ein paar Tage vorbei und plauderte mit Polanski vor laufender Kamera über dessen Erlebnisse, Karriere und Weltansicht, wozus später ein filmisches Porträt entstehen sollte. Vielleicht wichtigster Gast jedoch war die Pariser Bühnenschauspielerin Yasmine Reza. Schon vor seiner Verhaftung hatte Polanski den Plan verfolgt, Rezas Erfolgstück *Le dieu du carnage* (Der Gott des Gemetzels) zu verfilmen. Polanski verständigte sich nun mit ihr auf die notwendigen Veränderungen des Stoffs, und sie begannen mit der gemeinsamen Arbeit am Drehbuch.

Inzwischen hatte sich Polanskis Opfer von damals zu seiner engagiertesten und praktisch unangreifbaren Fürsprecherin entwickelt. Samantha Gailey, verheiratete Geimer, mittlerweile sechsvierzig Jahre alt und als Mutter dreier Kinder auf der hawaiianischen Insel Kauai lebend, hatte sich in den zurückliegenden Jahren immer wieder an die Presse gewandt, war im US-Fernsehen aufgetreten und hatte

an einer Dokumentation über Polanski mitgewirkt. Der Grundtenor ihrer Statements lautete stets, dass Polanski damals ein Verbrechen begangen habe, dass aber das amerikanische Justizsystem und die nicht nachlassende journalistische Neugier sie ein zweites Mal zum Opfer gemacht hätten.

Hinter den Kulissen hatten Geimers Anwälte und die Polanskis in dem 1988 angestregten Zivilverfahren eine Lösung gefunden, deren Details nun durchsickerten. 1993 hatte Polanski sich verpflichtet, eine halbe Million Dollar als Schadensersatz an Geimer und ihre Familie zu zahlen. Seiner Zahlungsverpflichtung war Polanski jedoch nicht nachgekommen, was nicht allzu verwunderte angesichts seiner damaligen eher bescheidenen Einkünfte. Sein Lebensstil war unverändert großzügig geblieben, und obendrein hatte er eine Familie zu versorgen. 1996 noch hatten die Vertreter der Geimers versucht, Polanski zustehende Tantiemen bei den Studios seiner US-Filme und bei seinem amerikanischen Agenten Jeff Berg beschlagnahmen zu lassen. Ein Jahr später schien das Geld geflossen zu sein und die rechtliche Auseinandersetzung beigelegt. Gleichzeitig bat Geimer die Justizbehörden, das Verfahren gegen Polanski einzustellen und ihm die unbehelligte Einreise in die USA zu gestatten.

Nach der Verhaftung Polanskis in Zürich habe sie nun um die 500 Anfragen von Journalisten erhalten, beschwerte sich Geimer öffentlich, ihr Haus werde von Reportern belagert, und ihre Kinder würden belästigt. Sie wolle, dass endlich Ruhe in ihr Leben einkehre. So unvereinbar die beiden Rechtssysteme der USA und Mitteleuropas schienen, so unversöhnlich standen sich zwei sich schnell bildende Lager von Polanski-Unterstützern und Polanski-Gegnern gegenüber. Je weiter die einen wie die anderen von genauer Kenntnis der einstigen Tat und der damaligen juristischen Bewertung sowie des soziokulturellen Umfelds Mitte der 1970er entfernt waren, desto ungehemmter fielen die Reaktionen aus. In Abertausenden von Leserbriefen und meist anonymen Beiträgen in Diskussionsforen machten viele ihrer Empörung über Polanski Luft, forderten die sofortige Auslieferung an die amerikanische Justiz und verlangten eine harte Bestrafung ohne jeden Promibonus. Andere waren der Ansicht, Polanski habe seine Schuld

alleine schon dadurch abgetragen, dass er so lange nicht nach Amerika einreisen und in Hollywood keine großen Filme drehen durfte. Die Liste der prominenten Polanski-Unterstützer las sich wie das Register eines Filmlexikons. (Woody Allen, Martin Scorsese, David Lynch, Jonathan Demme und so weiter – auffällig war eher, dass der Name von Polanskis Freund Jack Nicholson) auf dessen Anwesen (der Vorfall damals stattfand, unter den rund 500 Potentes fehlte. Auch zahlreiche europäische Filmgrößen wie Wim Wenders, Fatih Akin, Tom Tykwer, Pedro Almodóvar, Stephen Frears, Fanny Ardant und Monica Bellucci erklärten sich solidarisch sowie Andrzej Wajda gleich im Namen zahlreicher polnischer Filmschaffender und auch etliche französische Berufsorganisationen. Costa-Gavras, immer noch ganz der gewiefte Politfilmer, wollte Filmfestivals generell als extraterritoriale Gebiete verstanden wissen, auf denen die Polizei nichts zu suchen habe. Nachdem der französische Staatspräsident Nicolas Sarkozy sich schon eingeschaltet hatte und eine schnelle Lösung verlangte, war die Solidaritätsadresse französischer Polit- und Kultur-Prominenz an Polanski eine Selbstverständlichkeit. Darunter auch der französische Kulturminister Frédéric Mitterrand sowie der wortgewaltige Pariser Publizist, Herausgeber einer Literaturzeitschrift und Miterfinder der «nouvelle philosophie» Bernard Henri Lévy – in Frankreich auch als «BHL» weltberühmt.

Die im kollektiven Gedächtnis Frankreichs stets präsente Affaire Dreyfus – um den einzigen jüdischen Offizier im französischen Generalstab, die Ende des 19. Jahrhunderts Frankreich in eine seiner größten innenpolitischen Krisen stürzte – wurde alsbald als übergroße historische Präzedenz verstanden. Nur eine breite Front französischer Intellektueller konnte dereinst eine außer Kontrolle geratene Justiz wieder zur Reason bringen und die Rehabilitation des auf die Teufelsinsel verbannten Angeschuldigten bewirken. Kein Vergleich schien in Sachen Polanski nun zu groß, keine Parallele zu gewagt. Was im Eifer der Debatte allerdings unterging war, dass Dreyfus völlig unschuldig war – und Polanski eben nicht.

Polanski schien die Analogie zu gefallen, und er verwendete sie auf seine Weise, als Anregung für einen seiner nächsten Filme. Der ideale Dreh-

buchautor dazu war schnell gefunden und bereits ein Gast im Gstaader Chalet: der mit historisch-politischen Themen bestens vertraute Robert Harris. Zügig schrieb er ein Drehbuch und zugleich den Roman zum Film. Erwa 2014 dürfte (unter dem auf ein Initial reduzierten Titel) D in die Kinos kommen – als Polanskis Spielfilm Nummer 21.

Tief eingetaucht bereits in die Materie Dreyfus schien Polanski zu sein, als er sich am 2. Mai 2010 erstmals öffentlich zu den Schweizer Ereignissen äußerte. Als Plattform dazu wählte er die Internetseite des Literaturmagazins von «BHL»: *La Règle du Jeu*. Polanskis Erklärung – halb Rechtfertigung, halb Anklage, aber ohne ein Wort des Bedauerns über die Tat –, klang mit ihrer stakkatohaften Wiederholung des Satzes »Je ne peux plus me taire!« (ich kann nicht länger schweigen) wie ein überdeutliches Echo des legendären »J'accuse...!« (ich klage an), mit dem Émile Zola 1898 die Unterstützung für Dreyfus mobilisierte.

Sechs oder sieben Mal, hatte inzwischen die *Los Angeles Times* herausgefunden, war seitens der US-Behörden versucht worden, Polanski in Europa festnehmen zu lassen. Sechs oder sieben Mal in gut einunddreißig Jahren. Ernsthafte Verfolgung eines gesuchten Delinquenten sieht eigentlich anders aus. Dass sich die Staatsanwaltschaft von Los Angeles ab Herbst 2009 überhaupt noch einmal mit Eifer dem (beinahe) cold »Case No. A 334 139« vom 10. März 1977 widmete, hatte zwei Gründe oder besser: Auslöser – die beide nicht so recht an den unbeirrbareren Kampf um Gerechtigkeit glauben lassen.

Der erste ist, wie es besser zu einem Regisseur kaum passen könnte, ein Film. Mitte Januar 2008 hatte Marina Zenovich *ROMAN POLANSKI: WANTED AND DESIRED* (2008) auf dem Sundance Festival und im Mai auch auf dem in Cannes vorgestellt, eine filmische Aufarbeitung der juristischen Hintergründe des Falls in den Jahren 1977 und 78. An der Tat Polanskis gab es nichts zu beschönigen, und der Film versuchte es auch nicht. Aber er beleuchtete einen Justizskandal, in dem ein eitler Richter am County Superior Court von L.A. der 1993 verstorbene Laurence J. Rittenband, vor allem an seinem Image interessiert war und in dem auch die Staatsanwälte es mit der Wahrheit nicht so genau nahmen, um in der Öffentlichkeit besser dazustehen. Zahlreiches Archivmaterial, Auftritte von Verfahrensbeteiligten, auch von Samantha Gei-

mer, weitere Zeugenaussagen und juristische Dokumente belegten die eindrucksvolle Argumentationskette der Filmemacherin. Für Polanski ein Danaergeschenk.

Von der in dem Film geäußerten Kritik an der Generation ihrer Vorgänger fühlten sich die District Attorneys derselben Staatsanwaltschaft in Los Angeles geradezu herausgefordert, sich die Akten zu dem Altfall aus dem Archiv kommen zu lassen. Rachsücht sei dabei nicht im Spiel, versicherte der leitende Staatsanwalt Steve Cooley, sondern lediglich der Wunsch nach Gerechtigkeit.

Was er nicht erwähnte – und darin bestand nun Grund Nummer 2, die Sache neu aufzurollen –, waren die beträchtlichen Ambitionen des Republikaners Cooley. Dieser befand sich gerade in einem sich über Monate hinziehenden Wahlkampf um den Posten des California Attorney General (Generalstaatsanwalt von Kalifornien), mit dem er seine juristische Karriere krönen und anschließend eine politische beginnen wollte. Ihm war schnell klar geworden, dass er sich mit dem Thema Polanski öffentlich profilieren konnte und sich Wählerstimmen gewinnen ließen. Es reichte dann am Ende doch nicht. Im November 2010 verlor Steve Cooley gegen die demokratische Mitbewerberin aus San Francisco.

Die Dokumentarfilmerin Marina Zenovich indes nutzte die Stunde, in der ihr Film gerade dabei war, Justizgeschichte zu schreiben, und begann sogleich eine Fortsetzung zu drehen – ROMAN POLANSKI: ODD MAN OUT (2012), der im September 2012 auf den Filmfestivals in Toronto und New York gezeigt wurde. Das alles auch in dem Bemühen, den Schaden, den sie mit ihrem ersten Film über Polanski unabsichtlich angerichtet hatte, halbwegs zu begrenzen.

Während Polanskis Rechtsbeistände in der Schweiz noch um die Niederschlagung der Auslieferung und Polanskis endgültige Freilassung auch aus dem Hausarrest kämpften, versuchte in den USA – wieder einmal – eine Armada dortiger Anwälte, das sich über drei Jahrzehnte hinziehende Verfahren in Kalifornien abzuschließen. Ende 2009 schien sich ein Ausweg abzuzeichnen. Polanskis Anwälte und der Anwalt von Samantha Geimer versuchten gemeinsam zu erreichen, dass der Prozess in Abwesenheit des Beschuldigten fortgesetzt und ein Urteil gefällt

würde. Eine vergleichsweise komfortable Lösung, und die Chancen standen nicht einmal schlecht. Polanski hätte in Ruhe abwarten können, ob er möglicherweise aufgrund der damaligen Verfahrensfehler freigesprochen oder zu ein paar Wochen oder Monaten Gefängnis mit oder ohne Bewährung verurteilt worden wäre oder eine Geldstrafe hätte zahlen müssen – um sich dann auszusuchen, ob er die Strafe akzeptiert oder nicht.

Am 25. Januar 2010 jedoch entschied der zuständige Richter Peter Espinoza, in der Sache erst zu verhandeln, wenn der Angeklagte im Gerichtssaal erscheinen würde. Das war insofern überraschend, als Espinoza sich die (erste) Polanski-Dokumentation von Marina Zenovich angeschaut und ein Transskript davon zu den Akten genommen hatte und auch bestätigte, dass in dem ursprünglichen Prozess von 1977 und 1978 verbindliche gerichtliche Absprachen nicht eingehalten worden waren. Polanski solle sich dem Verfahren stellen. Zwar werde er bei seiner Einreise in die USA zunächst verhaftet, dann aber «wahrscheinlich» bis zur Verhandlung auf Kaution wieder freigelassen.

Eine kafkaeske Situation – und die Entscheidung lag damit bei Polanski. Kühl wog er Risiken und Chancen gegeneinander ab. Er war jetzt 76. Sollte er sich in diesem Alter dem ungewissen Verfahren in den USA unterziehen? Selbst wenn er nur ein paar Wochen oder Monate in Untersuchungshaft oder in ein Strafgefängnis kommen würde? Um was dafür zu bekommen? Die ungewisse Möglichkeit, sich wieder in den USA aufzuhalten und dort arbeiten zu können? Um dann vielleicht noch den einen großen Hollywoodfilm zu machen, der alles, auch CANNATOWN, toppen würde? Mit knapp achtzig vielleicht? Sollte er dafür seine Frau zurücklassen und seine Kinder zumindest eine Zeitlang nicht aufwachsen sehen? Während sie ihren Vater bald nur als Beschuldigten vor einem amerikanischen Gericht kannten?

Zu viele Fragezeichen, zu wenig Gewissheiten. Mit vierzig oder fünfzig wäre das eine Überlegung wert gewesen, aber nicht gegen Ende eines erfüllten Lebens. Lieber noch eine Theaterinszenierung in Paris oder ein Film in Europa, für die es an großen Stoffen nicht mangelte und auch nicht an großen internationalen Stars. Denn mit dem renommierten Regisseur zu arbeiten, dazu war fast jeder bereit.

Der richtige Zeitpunkt, die größte noch offene Rechnung seines Lebens zu begleichen, hatte Polanski, wieder einmal, verpasst. Erneut schien ihm Flucht eine bessere Option, als sich zu stellen. Und zum Ringen um seine Reputation gehörte auch, mit guten Filmen zu überzeugen. Am 12. Februar 2010, Polanski befand sich immer noch unter Arrest in seinem Chalet, hatte *THE GHOST WRITER* auf der 60. Berlinale seine Weltpremiere. Die Jury unter Vorsitz von Werner Herzog zeichnete Polanski dafür mit dem Silbernen Bären für die beste Regie aus. Stellvertretend nahmen in Berlin die Produzenten Robert Benmussa und Alain Sarde den Preis entgegen, versprachen, ihn nach Gstaad zu bringen, und übermittelten eine Botschaft Polanskis: »Selbst wenn ich gekonnt hätte, wäre ich nicht gekommen. Als ich das letzte Mal zu einem Festival gefahren bin, um einen Preis entgegenzunehmen, bin ich im Gefängnis gelandet.« Das sollte witzig klingen, wirkte aber irgendwie doch ein bisschen verbittert.

Der Silberne Bär war der erste von mehr als zwei Dutzend Preisen – darunter vier Césars und sechs Europäische Filmpreise – sowie zwei weiteren Dutzend ehrenvoller Nominierungen im Zusammenhang mit diesem Werk. Schon sechs Tage nach der Aufführung auf der Berlinale lief der Film in den deutschen Kinos an. Die Kritiken waren durchweg hervorragend, und auch die Abstimmung an der Kinokasse fiel positiv aus.

Während *THE GHOST WRITER* sich auf Erfolgskurs rund um die Welt begab und Polanski noch aus seinem Hausarrest heraus um seine Freiheit kämpfte, tauchten in Kalifornien weitere Gespenster aus seiner Vergangenheit auf. Mitte Mai 2010 wandte sich die britische Schauspielerin Charlotte Lewis in Sachen Polanski an die Staatsanwaltschaft von Los Angeles. Die inzwischen 42-jährige Darstellerin des Mädchens in Polanskis Piraten-Film aus dem Jahre 1986 brachte massive Anschuldigungen gegen den Regisseur vor. Sie sei von Polanski zwei Mal in seiner Wohnung in der Avenue Montaigne sexuell missbraucht worden. »Er wusste, dass ich erst sechzehn war, als er mich bedrängte«, äußerte sie sich auf einer gut besuchten Pressekonferenz im Büro und in Anwesenheit ihrer Promi-Anwältin Gloria Allred. Aufgrund der Vorfälle von damals habe sie bis heute große Schwierigkeiten mit Männern. In

einem nur zwei Tage darauf in der Londoner *Mail on Sunday* (16.05.2010) erschienenen, aber bereits vorher geführten Interview legte Lewis dann noch einmal nach.

Zunächst zeigten sich die Staatsanwälte in Los Angeles wie elektrisiert durch die Aussagen. Bei näherer Betrachtung mischten sich jedoch immer mehr Ungereimtheiten und Widersprüche in die zunächst so willkommene Darstellung der Schauspielerin. Vor allem ein Interview, das Charlotte Lewis gut zehn Jahre zuvor ebenfalls in Los Angeles gegeben hatte, stand in krassem Widerspruch zu den jetzigen Anschuldigungen. Damals hatte sie einem Korrespondenten des sonntäglichen britischen Skandalblatts *News of the World* (8.8.1999) gegenüber eine schonungslose, nahezu selbstzerstörerische Lebensbeichte abgelegt. Schon als 14-Jährige habe sie sich älteren Männern gegen Geld angeboten und sich in dieser Phase ihres Lebens mit reichlich LSD, Marihuana und Alkohol betäubt.

Später habe sie, als das vorbei war, eine Zeitlang als Fotomodel gejobbt und mit siebzehn in Paris Polanski getroffen – und sie ihn verführt. »Er hatte mich da aber für *PIRATES* bereits engagiert. Es war also nicht das übliche Besetzungscouch-Ding. Ich war von ihm fasziniert und wollte seine Geliebte werden. Wahrscheinlich wollte ich ihn mehr als er mich.« Bei der Premiere des Seeräuberfilms im Mai 1986 auf dem Festival in Cannes wurden noch zahlreiche Fotos von Polanski und Charlotte Lewis geknipst, auf denen die beiden einander durchaus freundschaftlich verbunden wirkten.

Geradezu verzweifelt ratterte die Tochter eines Irakers und einer Irin in dem Interview von 1999 dann noch eine ellenlange Liste von ihren prominenten Liebhabern aus Hollywood und Rockmusik herunter. Verzweifelt vor allem deshalb, weil es mit ihrer angestrebten Filmkarriere zum Trotz all ihrer Bekanntschaften nur mäßig geklappt hatte und diese sich 2003 dem Ende zündigte. Der Eifer der amerikanischen Justizbehörden, ein neues Ermittlungsverfahren einzuleiten, sank angesichts der widersprüchlichen Äußerungen von Charlotte Lewis gegen null.

Zwei Wochen nach den öffentlichen Anschuldigungen von Charlotte Lewis meldete sich eine weitere Frau bei der Staatsanwaltschaft Los

Angeles, um ihrerseits Erlebnisse mit Roman Polanski zu Protokoll zu geben. Diese lagen noch weiter zurück, noch vor den Ereignissen, derentwegen Polanski in der Schweiz im Hausarrest saß, hatten sich aber am selben Ort ergeben. Bis in den November 1974 reichten die traumatischen Erinnerungen der damals 21-jährigen Edith Michelle Vogelhut, die zuvor unter dem Namen Shelli Paul gemodelt hatte – an eine Dinnerparty bei GINATOWN-Produzent Robert Evans. Nun wolle sie nicht länger schweigen, erklärte Vogelhut, auch weil der Schritt Charlotte Lewis' an die Öffentlichkeit ihr Mut gemacht habe. Ende Juli machte die 57-Jährige ihre Anschuldigungen gegen Polanski in einem Video-Interview mit dem Internet-Klatschportal RadarOnline publik. Nach dem besagten Dinner sei sie mit Polanski zu Jack Nicholson's Villa am 12850 Mulholland Drive gefahren. „Dass wir Sex haben würden, war klar. Aber ich hatte nichts Ungewöhnliches erwartet“, bekannte Vogelhut, und berichtete dann, dass Polanski, drogenmäßig offenbar seiner Zeit weit voraus, ihr Ecstasy verabreicht und den ersten und letzten Analverkehr ihres Lebens aufgezwungen habe. Vogelhut verkündete, sie wolle nun ihre Autobiografie schreiben, in der der Nacht mit Polanski ein ganzes Kapitel gewidmet sein werde. Während es hier bei Ankündigungen geblieben zu sein scheint, sind Samantha Geimers Pläne, ihr Leben unter dem Einfluss der Tat Polanskis in einem Buch darstellen zu wollen, offenbar konkreter. Der bereits angekündigte Titel *The Girl: Emerging from the Shadow of Roman Polanski* ist Programm und Selbsttherapie zugleich. Geimer will endlich das ihr aufgezwungene Etikett »Polanskis Sexopfer« abstreifen. Pünktlich zum achtzigsten Geburtstag des Regisseurs soll das Werk, in dem auch ihr jahrelanger Anwalt Lawrence Silver zu Wort kommen soll, im August 2013 erscheinen. Dass Geimer Polanski damit die Geburtstagsparty ruinieren könnte, ist nicht zu befürchten. Denn kaum waren Vogelhuts demütigende Erinnerungen ans Licht der Öffentlichkeit gelangt, verließ Geimer in einem Fernsehinterview ihrer »Erleichterung« Ausdruck. Seit zwei Wochen war Polanski, nach 69 Tagen im Gefängnis und anschließenden 220 Tagen in seinem Chalet, wieder ein freier Mann. Am 12. Juli 2010 hatte Bern den Auslieferungsantrag der USA abgewiesen und den Hausarrest Polanskis aufgehoben.

Selbst die duldvollen Schweizer waren von der Rechtmäßigkeit des amerikanischen Auslieferungsverlangens nicht länger überzeugt. Die Ungereimtheiten in den vorgelegten Unterlagen konnten nicht zufriedenstellend geklärt werden. Vor allem hatten sich die Amerikaner geweigert, eine Zeugenaussage des 1977 ermittelnden, inzwischen pensionierten Staatsanwalts Roger Gunson vom Februar 2009 freizugeben. In dieser hatte er unter Eid die damalige Absprache zwischen dem kalifornischen Gericht und den Anwälten Polanskis besagt – also genau das, was Polanskis diverse Rechtsvertreter über Jahrzehnte hinweg vortragen hatten.

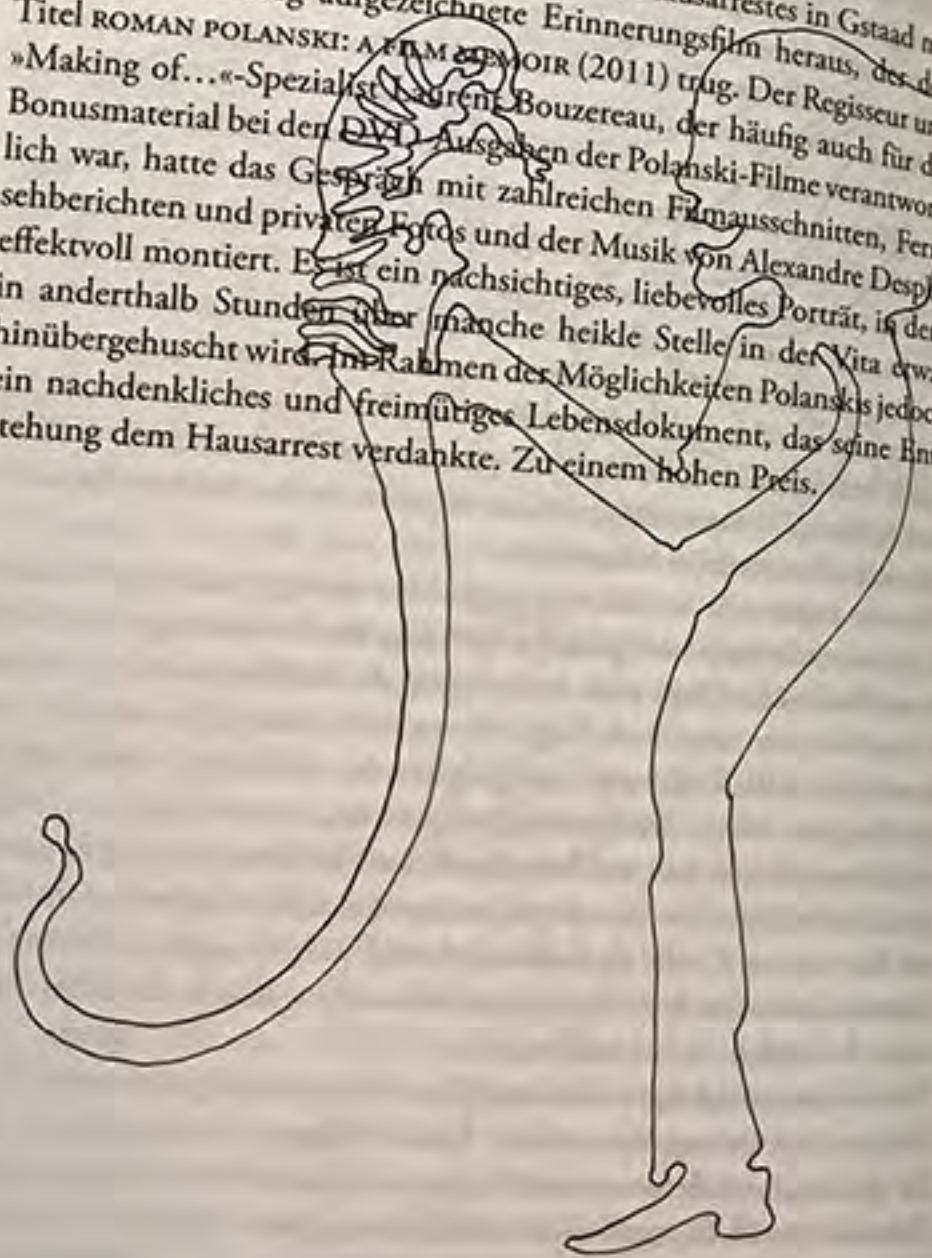
Um die Peinlichkeit der Niederlage für die USA nicht allzu deutlich werden zu lassen, erwies Justizministerin Widmer-Schlumpf der Großmacht noch einen letzten Gefallen. Das früher bereits einmal aufgeworfene, dann aber zurückgewiesene Argument des Vertrauensschutzes wurde nun wieder aus dem Ärmel geholt. Da Polanski ein Chalet im Lande besäße und etliche Male ein- und wieder ausgereist sei, so Widmer-Schlumpf, habe er darauf bauen können, in der Schweiz keinerlei rechtliche Probleme zu bekommen.

Polanski zeigte sich der Schweiz gegenüber weniger nachtragend. Auf eine finanzielle Entschädigung für 289 Tage Freiheitsentzug verzichtete er, und bereits fünf Tage nach Beendigung des Verfahrens kam er wieder in die Schweiz, diesmal als Begleiter seiner Ehefrau. Emmanuelle war inzwischen in die Fußstapfen der jüngsten der drei Seigner-Schwestern, der Sängerin Marie-Amélie Seigner, getreten, hatte Chansons aufgenommen und gab nun auf dem Jazzfestival in Montreux ein Konzert. In einem freundlichen Interview mit dem Schweizer Fernsehen im Garten vor seinem Chalet bedankte Polanski sich bei seinen weltweiten Unterstützern und bezeichnete die Behandlung durch die eidgenössischen Behörden als fair und korrekt.

Wie in einem richtigen Polanski-Film schloss die Episode am selben Ort, an dem sie begonnen hatte. Auf den Tag genau zwei Jahre später als geplant, auf dem nunmehr siebten Zurich Film Festival konnte Polanski am 27. September 2011 über den grünen Teppich ins Zürcher Opernhaus schreiten und endlich das Goldene Auge in Empfang nehmen. Sichtlich gerührt bedankte sich Polanski mit einer kurzen Anspra-

che – »Was soll ich sagen? Lieber spät als nie. Das ist ein äußerst bewegendes Moment für mich« – und nutzte den Anlass geschickt, den zuvor angekündigten »Überraschungsfilm in Weltpremiere« zu präsentieren.

Dieser stellte sich als der in der Zeit seines Hausarrestes in Gstaad mit Freund Braunsberg aufgezeichnete Erinnerungsfilm heraus, der den Titel ROMAN POLANSKI: A FILM MEMOIR (2011) trug. Der Regisseur und »Making of...«-Spezialist Laurent Bouzereau, der häufig auch für das Bonusmaterial bei den DVD-Ausgaben der Polanski-Filme verantwortlich war, hatte das Gespräch mit zahlreichen Filmausschnitten, Fernsehberichten und privaten Fotos und der Musik von Alexandre Desplat effektiv montiert. Es ist ein nachsichtiges, liebevolles Porträt, in dem in anderthalb Stunden über manche heikle Stelle in der Vita etwas hinübergehuscht wird. Im Rahmen der Möglichkeiten Polanskis jedoch ein nachdenkliches und freimütiges Lebensdokument, das seine Entstehung dem Hausarrest verdankte. Zu einem hohen Preis.



VERBALE SCHLACHTEN

Zum Zeitpunkt seiner Rückkehr in die Freiheit liefen die Vorbereitungen für Polanskis nächsten Film bereits auf Hochtouren. Ohne ein Mensch, der zu quälerischen Gedanken über die Vergangenheit oder zu Selbstzweifeln neigt, hatte Polanski vor allem die lange Zwangspause im Hausarrest gut gefüllt: neben der Endfassung von THE GHOST WRITER und seiner Teilnahme am Memoiren-Film ein weiteres Drehbuch mitverfasst, die dazugehörige Produktion für französische, deutsche, polnische und spanische Beteiligung auf die Beine gestellt und den Film komplett besetzt.

Der Startschuss dazu lag vor ein halbes Jahr zurück. Am 25. Januar 2008 hatte im Théâtre Antoine in Paris ein neues Vierpersonenstück der 1959 dort geborenen Erfolgsautorin Yasmina Reza Premiere. Zum ersten Mal hatte die Autorin selbst inszeniert und mit Isabelle Huppert einen der größten französischen Stars gewonnen, und nun wollte Tout-Paris das garantiert unterhaltsame Stück sehen. Weltweit folgte eine Inszenierung nach der anderen, und *Le dieu du carnage* (Der Gott des Gemetzels) blickt inzwischen – die anderen Reza-Hits *Drei Mal Leben* und *Kunst* noch übertreffend – auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte zurück.

Wie viele andere war auch Polanski höchst angetan, vermutlich aber der Einzige unter den Premierengästen, der bereits erwog, aus dem hochverdichteten Einakter einen richtiggehenden Film zu machen. Einfach würde es vielleicht nicht sein, aber möglich durchaus. Verabredet war die Verfilmung durch Polanski also schon vor seiner Verhaftung in Zürich und auch, dass er gemeinsam mit der Autorin das Drehbuch schreiben würde. Man kannte sich ohnehin. Schon 1988 hatten sie ihren ersten, flüchtigen Kontakt, als Polanski sich auf der Bühne in Kafkas Gregor Samsa verwandelte und Reza noch Brotarbeiten wie die französische Bearbeitung des Stücks übernahm. Und auch Polanskis Frau war der Autorin bereits beruflich und privat begegnet.

Im Frühjahr 2009 hatte Multitalent Reza, gelernte Schauspielerin, mit Regieambitionen ausgestattet und obendrein musikbegeistert, ihr

Spanisches Stück als *CHICAS* (2010) nach eigenem Drehbuch selbst verfilmt. Obwohl die Filmanfängerin dafür nicht den sonst gewohnten Zuspruch erhielt, hatte sie die Zusammenarbeit mit Emmanuelle Seigner und Carmen Maura, die darin eine schauspielernde Tochter und deren verwitwete Mutter darstellten, als sehr angenehm in Erinnerung behalten.

Noch im Schweizer Exil schien es Polanski vielleicht auch eine gute Idee, sich gerade dann mit einem Stoff, der komplett in einer kleinen Wohnung spielt, zu beschäftigen, wenn man selber unter Hausarrest steht. An die rigiden Vorgaben der Autorin »Ein Wohnzimmer. Kein Realismus. Keine überflüssigen Elemente« hatten sich die inzwischen über hundert Inszenierungen sklavisch gehalten. Sogar den Spielort Paris und die französischen Namen der Figuren behielten sie – mit Ausnahme der Inszenierung am Broadway – bei. Dabei wäre die Wirkung des Stücks eher größer, wenn es in dem Land oder gar exakt in der Stadt angesiedelt wäre, in der es gerade aufgeführt wird. Über derartige Vorgaben setzte sich Polanski souverän hinweg, auch wenn die weithin hofierte Autorin sich nicht gerne in ihre Ideen hineinreden ließ. Er hatte allerdings Reza als Koautorin mit an Bord, was die Überzeugungsarbeit um einiges erleichterte. Wie immer lag Polanski ohnehin keine »Verfilmung« einer Vorlage im Sinn, schon gar keine authentische oder werkgetreue, sondern ein völlig autonomes Filmwerk, als dessen Vorwurf nun in dem Falle eben ein Theaterstück diente. Trotz oder gerade wegen seiner jüngsten Erfahrungen mit seiner Hassliebe USA wollte er wieder einen »internationalen« Kinofilm machen: in englischer Sprache und mit weltweit bekannten Darstellergroßen, um nicht zu sagen Stars. Das bedeutete in diesem Falle, zwei Amerikaner, eine Engländerin und ein gerade in Hollywood höchst angesagter Österreicher (den viele für einen Deutschen halten oder damals noch hielten). Außer Frage war, dass die handlungsumschließende Wohnung in Brooklyn sein sollte – wenn auch in Paris nachgebaut – und die Figuren und ihre Namen weißer amerikanischer gehobener Mittelstand. Geschrieben wurde das gemeinsame Drehbuch auf Französisch, anschließend ins Englische übersetzt.

Jodie Foster stand als Erste fest, dicht gefolgt von Kate Winslet. Christoph Waltz kam, vermittelt durch die mit Polanski gemeinsame internationale Agentur ICM, auf einen erfolgreichen Kennenlernbesuch ins Chalet in Gstaad. Als Letzter im Quartett war zunächst Matt Dillon vorgesehen, wurde dann aber im Oktober 2010 durch John C. Reilly ersetzt. Der war zwar als Einziger ohne Oscar und auch nicht so bekannt, konnte sich aber schauspielerisch gegen seine Mitspieler überraschend gut behaupten.

Gegen die autoritative Stück-Vorgabe »ein Wohnzimmer« erlaubte Polanski sich kleine Freiheiten und erweiterte den Schauplatz zu einer kompletten Wohnung – inklusive Küche, Diele, Bad, dazu ein winziges Arbeitszimmer, einen Durchgang durchs Schlafzimmer und sogar ein Stück Hausflur bis hin zur Aufzugstür. Das alles war vertrautes Terrain für den Gottvater klaustrophobischer Schauplätze – kaum ein Polanski-Film, in dem der eng begrenzte Raum nicht wesentlich narratives Element wäre: in der nicht von ungefähr so bezeichneten »Apartment-Trilogie« *REPULSION*, *ROSEMARY'S BABY* und *LE LOCATAIRE* ohnehin, in *THE PIANIST* sowie *DEATH AND THE MAIDEN*, aber auch auf der Weite des Wassers im Boot in *NÓZ W WODZIE* und dem Schiff von *BITTER MOON*.

Die künstlerische, um nicht zu sagen: artistische Herausforderung für Polanski lag diesmal nicht so sehr im Umgang mit dem Ort, sondern erklärtermaßen in der Behandlung der Zeit. Genau genommen darin, die komplette Handlung in Realzeit zu erzählen, ohne jede Ellipse, ohne auch nur den geringsten Zeitsprung. Unter der – angesichts der eben erst überstandenen Probleme in der Schweiz geradezu tollkühnen – Überschrift »Ich liebe Schwierigkeiten« erklärte er im Interview mit *Le Figaro* (1.12.2011), was ihn hier gereizt hatte. Und war sichtlich stolz, dabei an keiner Stelle getrickst zu haben, etwa »wie in *ROPE*. Hier nicht! Bei mir gibt's keine Abblenden.«

Polanski spielte damit auf Hitchcock an, der es ebenfalls liebte, sich selbst bei seinen Filmen (wo auch sonst?) sportive Ziele durch absichtliche Einschränkungen oder formale Experimente zu setzen. In dem zitierten *ROPE* (1948; Cocktail für eine Leiche) beispielsweise, einen Film in einer einzigen Einstellung zu drehen – was damals, ohne kleine

Schummeleien, technisch gar nicht möglich war. Polanski hätte sich auch Hitchcocks fünf Jahre älteren und gelungeneren LIFEBOAT (Das Rettungsboot) zum Maßstab nehmen können, der nur in eben diesem Boot spielt.

Andererseits schwelgte Polanski in, wie er zugab, über 400 digitalen Effekten. Bei THE PIANIST hatte er sich das noch versagt, bei THE GHOST WRITER, dessen Strandhaus mit seinen spektakulären Ausblicken nur im Babelberger Studio existierte, dann schätzen gelernt. So auch hier: Alle Blicke aus den Fenstern der vorgeblichen, tatsächlich aber im Studio aufgebauten Brooklyn Wohnung sind vor Ort eingefangen und dann später elektronisch einkopiert.

Nach dem fast zehnmönatigen Exil in der Schweiz waren die Dreharbeiten für Polanski ein angenehmes Heimspiel unter Freunden. Das Studio in Bry-sur-Marne bei Paris lag keine zwanzig Kilometer von zu Hause, er wusste seinen Lieblingskameramann Pawel Edelman an seiner Seite und hatte weitere langjährige Mitarbeiter in seine Mannschaft geholt. Nur seinen gewohnten Produzenten wurde Polanski untreu. Diesmal produzierten der Franko-Tunesier Saïd Ben Saïd sowie als Koproduzenten Martin Moszkowicz und Oliver Berben von der Münchner Constantin Film.

Der Titel des Stücks wurde auf CARNAGE (2011; Der Gott des Gemetzels) verkürzt und ist nun englisch zu verstehen. Auch bei der Ausstattung seines Schauplatzes setzte sich Polanski souverän über Rezas Forderung »kein Realismus, keine überflüssigen Elemente« hinweg und frönte einem überbordenden Naturalismus. In die Wohnung hätte, das beschrieben die Darsteller einmütig, auf der Stelle eine vierköpfige Familie einziehen und sich von den Vorräten im Kühlschrank tagelang ernähren können. Die Regale stecken voller Nippes, die Nebenräume wirken peinlich unaufgeräumt, das Parkett schimmert an manchen Stellen schon ein bisschen abgetreten. Von nebenan dringt Hundebellen, von draußen das Geräusch der vorbeisauenden Hochbahn herein.

Vier Personen kommen in dieser Wohnung in Brooklyn zusammen, zwei unterschiedliche Paare, die sich sonst wohl nicht viel zu sagen gehabt hätten – hier aber in einem unablässigen Handlungsablauf und vor allem Redefluss aneinander gefesselt sind. Nur wenige Male wird

den jeweiligen Paaren ein paar Minuten allein in Küche oder Bad erlaubt, die sie dazu nutzen, um über die anderen ungehemmt herzlichen zu können.

Der Anlass für die Begegnung ist trivial. Ihre jeweils elfjährigen Jungs haben sich geprügelt. Gezeigt wird das in einer minimalistischen Szene zu Beginn – und einer korrespondierenden am Ende –, in einem Park in Brooklyn, mit starrer Kamera aufgenommen, aus großer Distanz und ohne Sprache, fast wie eine Pantomime. Einen der Jungen spielt Elvis, Polanskis Sohn – und zwar den mit dem Stock. Das ist, wie man später erfahren wird, derjenige, den die anderen nicht in ihre Bande aufnehmen wollen und der niemandem davon erzählt. Der Regisseur hätte ebenso gut auch anderherum besetzen können – also seinen Sohn als denjenigen, der den Schlag abbekommt, Mitglied in einer Gruppe ist und bei seinen Eltern petzt –, aber das wäre dann doch eine Überraschung gewesen. Fünfundsechzig Jahre zuvor hätte Polanski, als er noch Romek war, dasselbe gespielt wie nun Elvis: den Außenseiter, der sich wehrt, aber niemandem von seinem Kummer erzählt. Den »odd boy out«.

Die Eltern des kleinen Schlägers sind Alan und Nancy Cowan (Christoph Waltz und Kate Winslet), und diese machen einen Pflichtbesuch bei den Longstreets, um die Sache zwischen den Jungs aus der Welt zu schaffen. Was sie wirklich schaffen, ist, daraus eine Sache zwischen den Eltern zu machen, ein verbales Blutbad und noch einiges mehr. Bereits die Kleidung symbolisiert, wer hier zu Hause ist, und illustriert zugleich Statusunterschiede. Hausherr ist Michael Longstreet (John C. Reilly) in rotbraunem Pullover über offenem Hemdkragen, und seine Frau Penelope kombiniert lila T-Shirt mit brauner Strickjacke. Er macht in Haushaltswaren; sie ist Schriftstellerin, wie ihr Mann stolz verkündet, und arbeitet halbtags in einer Buchhandlung.

Ganz anders die Cowans. Nancy wirkt in schwarzem Rock und metallgrauer Bluse wie in einer Rüstung, abgerundet mit Perlenkette und Perlenohrring, und ostentiert schließlich als »Investmentberaterin« – was so viel bedeutet wie, sie bleibt zu Hause und kümmert sich um das Kind. Im Gegensatz zu Alan, dem dauertelefonierenden Wirtschaftsanwalt. Der kommt selbstverständlich im Businessanzug daher, eignet

sich die fremden Räume erstaunlich schnell körperlich an und lassen ansonsten spüren, dass ihm das alles nur lustig und sinnlos erscheint. Wie am Reißbrett ist das Stück entworfen, nach allen Regeln der Handwerkskunst, die die Autorin zweifelsohne beherrscht. Vier kontrastierende Charaktere sind trefflich gesetzt, der Reiz liegt den Gesetzen der Thermodynamik. Wirklich raffiniert ist die dramatische Konstruktion nicht, aber ungemein effektiv. Das kann, je nach Regisseur und Schauspielern, schrecklich flacher Boulevard werden – oder auch tiefgründiges Soziotop, in dem die angepeilte Zuschauerschaft, zu drei Vierteln amüsiert, zu einem Viertel erschrocken, sich selber wiedererkennt. Die Versuchung für die Inszenierer und Interpreten von Rezas Stücken ist immer, zu schnell und zu ungeniert auf Zustimmung und Applaus zu sein.

Polanski ließ die vier Akteure das Drehbuch durchproben, als handle es sich dabei noch um das Theaterstück. Das heißt, die Schauspieler mussten ihren kompletten Text auswendig können und ihn gegen Ende der Probenzeit auch wie im Theater vollständig in einem Stück durchspielen. Nur dass dann auf die Generalprobe nicht die Premiere folgte, sondern der Beginn der Dreharbeiten.

Neben Polanskis 60-jährige Routine als Filmemacher war reichlich eigene schauspielerische Praxis getreten, und in den letzten dreißig Jahren hatte er mehr und mehr Erfahrungen als Theaterregisseur sammeln können. Und wie ein solcher arbeitete er in der Phase der Proben zunächst auch. Er entwickelte die hier rasch wechselnden Interaktionen mit den Darstellern gemeinsam, legte ihre ausgeklügelte Choreografie im eng begrenzten Raum fest und achtete peinlich darauf, dass die vier Schauspiel-Profis sich zu einem gleichgewichtigen Ensemble fanden und sich nicht gegenseitig an die Wand zu spielen versuchten. Gedreht wurde anschließend, das war nun geradezu ein Muss, in strikter Chronologie sechs Wochen lang zwischen Ende Januar und Mitte März 2011. Dank der sorgfältigen Vorarbeit war Polanski nun beim eigentlichen Dreh in einer komfortablen Situation. Da die Inszenierung praktisch stand, konnte er sich zusammen mit seinem Kameramann ganz auf die visuelle Auflösung konzentrieren und musste nur gelegentlich noch ein bisschen Feinarbeit an der Darstellung

vornehmen. In gewohnter Manier sprang Polanski – wie die Auch-Regisseurin Jodie Foster mit amüsiertem Erstaunen registrierte – mit seinem traditionellen »Motivsucher« oder besser: *Director's Viewfinder* (der ja nicht wirklich das Motiv sucht, sondern den Kamerablick simuliert) zwischen den Möbeln und den Darstellern herum, legte Standort, Brennweite und Bildausschnitt fest, verrückte notfalls mit eigener Hand die Kamera oder arrangierte die Dekoration im Millimeterbereich um.

Es ist im fertigen Film wunderbar zu beobachten, wie meisterhaft Polanski den begrenzten Raum nutzt. Im winzigen Arbeitszimmer wird, mit Penelope am Computer, eine vorläufige Stellungnahme formuliert, bei der einzig der Anwalt sich an dem Wort »bewaffnet« in Hinblick auf den Stock seines Sohnes stört. Noch höflich, zivilisiert und friedensbereit einigt man sich rasch auf »ausgestattet«, und schon bewegt sich die Gruppe durch den kleinen Vorraum auf die Wohnungstür zu und dann hinaus auf den Flur in Richtung Fahrstuhl. Die Cowans haben die Mäntel bereits an, die Gastgeber stehen zur Verabschiedung in der Tür. Fünf Minuten erst sind vergangen, und alles ist so weit geklärt, die Sache im Grunde vorbei. Man könnte jetzt auseinandergehen, und alles wäre gut. Doch man zögert – und dann fängt alles erst an. Schon die kleine Szene mit den Jungs im Park hatte den Mechanismus vorweggenommen, nach dem Schlachten entstehen. Dabei entpuppt sich die tief verankerte bürgerliche Hoffnung, man müsse nur miteinander reden, als blanke Illusion. Das genaue Gegenteil wäre der bessere Rat: Hätte man bloß nichts gesagt. Der Junge mit dem Stock ist bereits auf dem Rückzug, doch ein falsches Wort im falschen Moment hinterhergesprochen, und der Krieg geht los, und zwei Zähne sind verloren.

Das haben die Erwachsenen im Flur nur noch nicht begriffen. Noch hoffen sie unbeirrt auf ein klärendes Gespräch ihrer beiden Jungs – und lernen dann in der folgenden Lektion, was daraus entsteht. Zurück im Wohnzimmer werden reihum die Vorurteile und verborgenen Feindseligkeiten ausgepackt und zugleich überraschende Koalitionen geschmiedet. Die Ehepaare gegeneinander, die Männer gegen die Frauen, die Ehepartner gegen die eigenen, mal auch über Kreuz und im

Grunde jeder gegen jeden. Die Allianzen sind kurz und flüchtig, man nimmt sich den als Verbündeten, der sich gerade anbietet, und der Feind meines aktuellen Feindes wird für ein paar Minuten zum ziemlich besten Freund. Schicht um Schicht wird die Zivilisation rückentwickelt und zuletzt völlig abgestreift, bis das Wahre, das Nackte, das Primitiv sichtbar wird.

Der gemütliche Bär Michael, der seine Frau anfänglich brav unterstützt, erweist sich als heimlicher Macho mit unterdrücktem Aggressionspotenzial gegen Ehefrau, Mutter und Tochter gleichermaßen. Er enthüllt nicht nur eine überraschende Phobie vor dem Hamster seiner Tochter, sondern hat kurzerhand am Abend zuvor das Tier vor die Tür gesetzt. Und damit also »ermordet«, wie es im Übertreibungsjargon der politisch Korrekten heißt. Gutmensch, hochmotivierte Problemlöserin, »Freundin von Jane Fonda« gar sind die Schmähungen, die Penelope hier an den Kopf geworfen werden. Unbeirrt schwört sie, die gerade an einem Sachbuch über die Massaker von Darfur arbeitet, auf die friedensstiftende Kraft von Zivilisation, Kunst und Kultur – bis schließlich auch sie hilflos ausrastet und so wild wie wirkungslos auf ihren Ehemann einprügelt.

Alan ist der zynische Anwalt, der an seinem Blackberry schon lange Anstand und Diskretion verloren hat und telefonisch die Abwehrkampagne in einem Arzneimittelskandal dirigiert: Verleugnen, Verdrehen, Vertuschen. Er glaubt an den Gott des Gemetzels und verliert dabei immer mehr: seine Hose, seine Contenance, schließlich sein Smartphone und damit »praktisch mein ganzes Leben«.

Die eigene Gattin ist es, die sein Handy ermordet, indem sie es lustvoll in der Blumenvase versenkt – die angetraute, aber nicht mehr vertraute Frau, die später auch noch Tulpen massakriert und sich zuvor schon über die Kunstbücher der Gastgeberin erbrochen hat. Darunter ein unersetzlicher Kokoschka-Katalog, der auch mit Lappen, Fön und reichlich Parfüm nicht mehr zu retten ist. Später muss dafür Nancy's Handtasche, von Penelope in ohnmächtiger Wut gegen den Türrahmen geschleudert, dran glauben. Auch die Tasche erbricht ihren Inhalt aufs Parkett, was Nancy so fassungslos macht wie ihren Mann zuvor der Untergang seines Handys.

Aller Ensemble-Parität zum Trotz: Es ist eine Meisterleistung von Kate Winslet, in diesem Film die bislang realistischste und eindrucksvollste – man muss es so sagen – Kottszene der Filmgeschichte zu liefern (wenn auch mit ein bisschen Computerhilfe). Und dazu allein mit schauspielerischen Mitteln (und Polanskis Regie) die beste und glaubhafteste Darstellung einer Betrunknen – zumindest seit der von Elizabeth Taylor fünfundvierzig Jahre zuvor in der Verfilmung eines nicht unähnlichen Vierpersonenstücks, in WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF.

Noch zwei weitere Male schaffen die Gäste es bis in den Hausflur und an die Aufzugstür – und damit den Absprung beinahe. Beim dritten Mal dort auf dem Flur wird's anders als zu Beginn, recht laut. So laut, dass ein älterer Nachbar die Tür seiner Wohnung einen Spalt öffnet und mahnend auf die Streichhähne schaut. Immer wieder findet sich in Polanskis Werk dieses Motiv des vom Lärm aufgeschreckten, neugierigen, manchmal auch feindlich geminteten Hausbewohner. Hier wirkt es als Selbstzitat, und der Nachbar ist, diesmal gut zu erkennen, Polanski selbst. Er scheint Gefallen daran zu finden, wieder mal ein bisschen Hitchcock zu spielen. Mit strengem Blick zwingt er seine Spielfiguren zu ihrem eigentlichen Schauplatz in die Wohnung zurück zum Weiterstreiten.

Und sie streiten und streiten. Hier liegt das Problem des Stücks. Es endet nicht wirklich, es verebbt. Es hat kein Ende, weil es kein Ende gibt und weil kein Ende vorstellbar ist an diesem, wenigstens darin herrscht Einmütigkeit, »unglücklichsten Tag meines Lebens«. Und dieser könnte ewig so weitergehen. Wie in einem alten mexikanischen Buñuel-Film, in EL ÁNGEL EXTERMINADOR (1962; Der Würgeengel), in dem die Charaktere einen Salon – obwohl sie nichts und niemand daran hindert, trotz offener Türen und Fenster – aus sich heraus nicht mehr verlassen können, bis sie zu verdursten und zu verhungern drohen.

Das bietet sich hier nicht an, und so nutzt Polanski geschickt einen Moment des Stillstands in der endlosen Schlacht, um sich davonzustehlen, und verdeckt dies mit einem Taschenspielertrick. Das totgeglaubte Handy hat sich von dem Tauchgang überraschend erholt und, während

Nancy nach dem Tulpen-Massaker schwankt und die anderen drei Akteure ermattet in den Polstern liegen, sich ausruhen, Kraft schöpfen, ihre Munition zusammenkratzen oder durchladen, vibriert es plötzlich in einer Metallschale auf dem Tisch. Alar zuckt aus Gewohnheit noch einmal, aber er geht nicht ran. Diesen Moment allgemeiner Verwirrung nutzt Polanski und ist schon wieder bei seiner Rahmenhandlung im Brooklyn Bridge Park und schneidet in Großaufnahme auf den vermeintlich gemeuchelten Hamster, der fröhlich im Gras herum schnuppert. In der Ferne dahinter, so als wäre es kaum erwähnenswert, lässt sich erkennen, dass auch die beiden Jungs, deren streitbare Eltern noch erschöpft in den Seilen hängen, sich längst wieder vertragen haben. So ganz zufrieden klang Yasmina Reza in einem Interview in der Online-Ausgabe der Welt (18.06.2012) mit Polanskis Ende nicht, aber sie akzeptierte es. Für polanskische Verhältnisse ist dies ein unerwartet optimistisches Ende – und es kam auch ungewöhnlich früh: nach achtzig Minuten bereits, womit CARNAGE Polanskis kürzester Langfilm aller Zeiten ist. Er hat auch zum ersten Mal keine klar definierte Hauptfigur, mit deren Blickwinkel man sich identifizieren soll. Und zum ersten Mal seit Polanskis Debüt *NÓZ W WODZIE* taucht der Tod nicht auf. Noch nicht einmal in der Backstory, nicht wenigstens im Titel wie bei *DEATH AND THE MAIDEN*, und selbst Hamster und Handy bleiben davon verschont.

ROLLENSPIELE

Auch wenn Polanski mit der ihm eigenen Resilienz das Trauma Zürich gut weggesteckt zu haben schien, seine Welt war buchstäblich wieder etwas kleiner geworden. Das Risiko, sich einer erneuten Verhaftung in einem europäischen Land auszusetzen, wollte er nicht mehr eingehen. Vor jeder Reise ins Ausland mussten nun seine Juristen überprüfen, wie die Auslieferungsverträge mit den USA en détail aussahen. Seine Heimatländer Frankreich und Polen waren sichere Häfen für ihn. Die Schweiz ebenso, die sich frei nach dem hehren Rechtsprinzip »Nicht zweimal in demselben« wohl kaum erneut in dieser Angelegenheit blamieren wollte. Deutschland war ziemlich sicher, aus historischen Gründen. Italien war es, nach gründlicher Recherche, anscheinend nicht. Die Premiere von CARNAGE fand am 1. September 2011 auf den Internationalen Filmfestspielen in Venedig statt. Polanski aber, den mit der Mostra einige schöne Erfahrungen verbanden, der Preise hier erhalten hatte und 1996 sogar Jurypäsident gewesen war, tauchte am Lido nicht auf. Sein Film dagegen lief im Wettbewerb und bekam zumindest einen der hier stets breit gestreuten »Premi collaterali«, den Nebenpreis Leoncino d'Oro Agiscuola. Überraschend bei einem auf die Achtzig zugehenden Regisseur, denn das »goldene Löwenjunge«, optisch ausgesprochen niedlich gestaltet, wird von einer Jury aus sechsundzwanzig jungen Schulabgängern aus allen Landesteilen Italiens vergeben. Die anderen Festivals, auf denen CARNAGE lief – Ende September das New York Film Festival und im Oktober sowohl das Londoner Filmfestival als dort auch das Filmfestival des British Film Institute – waren ohnehin No-go-Zone für Polanski. Dafür gab's später die Heimspiel-Preise in Polen, wo Polanski wieder als der beste Regisseur ausgezeichnet wurde, und in Frankreich, wo er zum zweiten Mal in Folge, wenn auch mit wechselnden Koautoren, einen César für das beste adaptierte Drehbuch erhielt. Auch nach seinen Züricher Erlebnissen war Polanski ein begeisterter Festivalbesucher geblieben. Für sein unfreiwilliges Versäumen des schönen Spätsommers 2011 am Lido wurde er mit einem wunderbaren

Frühling an der Croisette entschädigt. Hier auf dem Filmfestspielen 2012 erlebte in der Reihe Cannes Classics eine von Polanski autorisierte restaurierte Fassung von TESS ihre Premiere. An der Seite der mit einundfünfzig nach wie vor bezaubernden Nastassja Kinski schritt Polanski über den roten Teppich durch das Blitzlichtgewitter der Fotografen in seinem Smoking ein wenig gravitätisch vielleicht, aber unüberschaubar tief berührt. Was für ein Kontrast zu den lautstark ausgetragenen Wortgefechten mit einer Journalistenmeute – dreiunddreißig Jahre zuvor am selben Ort und aus gleichem Anlass. Immer für eine Überraschung gut, verblüffte Polanski am 22. Mai in Cannes unmittelbar vor der TESS-Vorführung mit einer kleinen Ansprache. Er wolle nun demonstrieren, dass er, seiner Meinung nach, nicht nur lang (drei Stunden TESS), sondern auch noch kurz (drei Minuten) ganz gut hinbekomme. Und führte dann eine Art Werbespot, oder laut Polanski auch »Anti-Werbespot« für das italienische Modehaus Prada vor. Für das Drei-Minuten-Opus (plus einem Nachspann wie bei einem Hollywoodfilm) mit dem Titel A THERAPY (2012) hatte er eine illustre Mannschaft um sich versammelt. Das Drehbuch war in Zusammenarbeit mit Ronald Harwood entstanden, die Musik stammte von Alexandre Desplat, den Schnitt vertraute er wie stets Hervé de Luze an. Und auch die beiden Rollen in der Miniatur waren erstklassig besetzt. Ben Kingsley gibt einen Psychiater, Helena Bonham Carter seine reiche Patientin. Nachdem sie ihre Schuhe, unüberschbar Prada, abgestreift und sich auf der klassischen Couch drapiert hat, erzählt sie von einem Traum. Den findet ihr Arzt wohl nicht so spannend. Jedenfalls gerät er selbst ins Träumen und verliebt sich – nicht in seine Patientin, sondern unsterblich in deren fantastischen lila Prada-Mantel, der unwiderstehlich verführerisch an einem Garderobenständer hängt. Der Arzt legt sich das gute Stück schließlich um, streichelt den Pelzkragen und bewundert sich dabei, wie einst DER MIETER, voller Selbstentzücken im Spiegel. »Prada suits everyone« lautet die keinen Widerspruch duldende Schrifteinblendung am Schluss.

Nicht nur diesen Spot, auch alle seine achtzehn Langfilme seit seinem polnischen Debüt hatte Polanski in einer Sprache gedreht, die er gut, aber nicht perfekt beherrscht: der englischen. Einige davon im briti-

schen, ein paar auch dezidiert im amerikanischen Englisch. Die gemeinsamen Drehbücher mit Gérard Brach waren stets auf Französisch geschrieben. Sie mussten dann übersetzt, überarbeitet oder zumindest in den Dialogen von einem englischen oder amerikanischen Muttersprachler poliert werden.

Polanskis Ziel war immer der Weltmarkt, und der ist englischsprachig. Sprachsynchronisationen haben in den USA und in Großbritannien keine große Tradition; es fehlen sowohl die handwerklichen Fähigkeiten dazu als auch die Bereitschaft der Zuschauer, die vertrauten Stimmen ihrer Darsteller mit fremden Gesichtern in Einklang bringen zu wollen. Nicht selten werden erfolgreiche französische oder italienische Filme statt synchronisiert lieber gleich mit eigenen Stars neu gedreht.

Ohne Zweifel ist Polanski, seinem Selbstverständnis nach wie auch in der öffentlichen Wahrnehmung, ein internationaler Regisseur. Aber eben nicht wie der vom ihm bewunderte Billy Wilder – dessen Familie ganz aus der Nähe von Kraków stammt – der große Osteuropäer in Hollywood. Nur zwei Einträge in Polanskis Filmografie sind wirklich amerikanisch – also mit US-Darstellern und Amerikanern als Figuren und mit Handlungs- und Drehort USA. Viele von Polanskis Filmen, angefangen bei seinen ersten beiden in England, führten zu einem interessanten Nationalitäten-Mix, der auch wichtiger Teil der Erzählung wurde. Dass in REPULSION Carol nicht etwa aus Wales nach London kommt, sondern – auch hörbar – aus Belgien, ist essenziell.

TESS zeigte schon die Schwierigkeit auf, eine deutsche Schauspielerin in englischer Sprache eine klassische englische Romanfigur darstellen zu lassen und obendrein eine urenglische Landschaft in Frankreich nachzustellen. In LE LOCATAIRE befremdete – zumindest in Frankreich Zuschauer und Kritik –, dass der Eigentümer, die Concierge und Mitbewohner eines prototypischen Pariser Mietshauses ausgerechnet mit amerikanischen Oscarpreisträgern besetzt waren. Das von Polanski in seiner mittleren Phase immer wieder neu aufgelegte »American in Paris«-Paradigma wirkte zunehmend bemüht.

Nirgendwo aber stieß Polanski so sehr an die Grenzen seiner Globalisierungsstrategie wie in THE GHOST WRITER. Die amerikanische Insel Martha's Vineyard auf Sylt nachzubauen und London nach Berlin zu

verlegen, das mochte ja noch glaubhaft funktionieren. Der Politthriller zählt zweifelsohne zu den spannendsten Polanski-Filmen überhaupt. Doch die sprachlichen Pannen häuften sich – ausgerechnet in einem Film, in dem die Unterschiede zwischen England und Amerika Thema sind. Wenn bei einer amerikanischen Fähre die Frage nach einfacher Fahrt oder hin und zurück mit dem urbritischen »Single or return?« statt des authentischen »One-way or round-trip?« gestellt wird, verwundert das schon. Zumindest einige gewitzte US-Zuschauer, die darin gleich eine besonders raffiniert gelegte Spur vermuteten: Hatte der britische Geheimdienst vielleicht bereits das amerikanische Fährwesen unterwandert?

Vielleicht kein großes Unglück. Aber die linguistischen, geographischen und historischen Schnitzer häuften sich in diesem Film denart, dass es einem detaillierten Perfektionisten wie Polanski schon wehtun müsste. Irgendeiner der Crew hätte bei einem Dreh in den USA die sprachliche Ungenauigkeit oder ärgerliche Kleinigkeiten wie falsche Nummernschilder von Autos, falsche Postleitzahlen und falsche Telefonnummern rechtzeitig bemerkt. Nastassja Kinski musste erst nach Los Angeles geholt, später nach London geschickt werden, um die Sprache, in der sie als Anfängerin agieren sollte, erst einmal zu lernen. Auch Emmanuelle Seigner wurde zur Londoner Berlitz School geschickt – mit begrenztem Erfolg. Wirkungsvoller und konsequenter erscheint da schon, dass Polanskis und Seigners Tochter Morgane, inzwischen zwanzig und wie auch ihr Bruder zu Hause mit Französisch und Polnisch aufgewachsen, gleich in London zur Schauspielschule geht.

Emmanuelle Seigner wirkte in den Filmen, die sie nicht unter der Regie ihres Mannes drehte, häufig gelöster. Entweder in Julian Schnabels *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLION* (2007; Schmetterling und Taucherglocke) oder – eine Wiederbegegnung mit Kristin Scott Thomas – in *DANS LA MAISON* (2012; In ihrem Haus) von François Ozon. Es schien, als fielen beim Arbeiten mit einem anderen Regisseur und bei einer nur kleinen Rolle eine Last von ihr ab. Möglicherweise war es auch eine Frage der Sprache. Diese Filme wurden selbstverständlich auf Französisch gedreht – und das, obwohl Ronald Harwood, seit *THE PIANIST* Freund der Familie, zu *SCAPHANDRE* ein englischsprachiges Drehbuch geliefert

hatte und der amerikanische Regisseur Julian Schnabel zuvor sein Französisch aufbessern musste.

Seit 2007 betätigte sich Emmanuelle Seigner immer wieder auch als Sängerin – eigentlich die Domäne ihrer jüngsten Schwester Marie-Amélie Seigner. Auf ihrem ersten Soloalbum *Dingue* aus dem Jahre 2010 waren dann nicht nur Iggy Pop als Gast zu hören, sondern auch Roman Polanski mit ihr in dem Liebesduett »Qui Êtes-Vous?« (Wer sind Sie?). Ein bisschen grenzwertig vielleicht, aber schließlich bedeutet *dingue* »verrückt«, und Emmanuelle sang unbekümmert, entspannt – und sehr französisch.

Auch Polanski wusste inzwischen erkannt haben, dass seine Frau eine bessere Schauspielerin ist, sobald sie in ihrer Muttersprache agiert. Wie sehr, zeigte sich am 18. Oktober 2012 im Pariser Odéon-Théâtre de l'Europe bei der Premiere von *Le retour*. Harold Pinters ödipales Familiendrama *The Homecoming* (Die Heimkehr) bewies, zumindest hier in der Regie von Luc Bondy und mit Bruno Ganz als Paterfamilias und Haustyran, auch nach fast fünfzig Jahren noch ungebrochene Brisanz. Seigner als einzige Frau unter fünf miteinander verwandten und miteinander kämpfenden Männern war »zu schön, um wahr zu sein«, wie die *Neue Zürcher Zeitung* (20.10.2012) meinte. Aber nicht nur: Seigner verführt, weist zurück, intrigiert und hat alle im Griff. Es war fast so, als würde Seigner mit sechsundvierzig als Schauspielerin endlich entdeckt. Bis weit in das Jahr 2013 geht das Stück auf Tournee durch Frankreich, nach Luxemburg und war mit Untertiteln bei den Wiener Festwochen zu sehen.

Warum also dreht Polanski nicht einfach einen Film in Paris mit französischen Schauspielern auf Französisch?

Mit seinem zwanzigsten Spielfilm liefert Polanski die Antwort. Kurz vor seinem achtzigsten Geburtstag wagte der Regisseur ein Experiment: einen Langfilm mit nur zwei Personen und in französischer Sprache. Und wieder ist, wie in seinem Film zuvor, die Grundlage ein Theaterstück. In einer transatlantischen Gegenbewegung zu Yasminas Rezas Pariser *Le Dieu de carnage*, das er als *CARNAGE* fiktiv nach New York verpflanzte, holte er sich diesmal ein New Yorker Stück in echt nach Paris: Aus *Venus in Fur* wird *LA VÉNUS À LA FOURRURE*.

Der Autor des Stücks, mit zweiundsechzig älter, als der Text vermuten lässt, ist David Ives, der hier in seiner langen Reihe von ganz amüsanten Einaktern einen wirklichen Hit landen konnte. Ives ist zwar auch der Mann, der Mitschuld am weltweit einzigen Misserfolg von *Tanz der Vampire* trägt – es war ausgerechnet er, der die blutleere Broadway-Fassung des Musicals schrieb. Offenbar verziehen oder vergessen, jedesfalls war er Polanski bei der Drehbuchadaption des Stücks als Regisseur höchst willkommen.

Die Grundkonstellation von Stück und dem Film danach ist beruflicher Alltag für jeden, der sich in dem Metier bewegt, und doch vermutlich nur wenigen so in allen Schattierungen vertraut wie Polanski selbst: Ein Regisseur (und Autor in diesem Fall) will besetzen, und eine Schauspielerin sehnt sich nach nichts so sehr, wie besetzt zu werden. Die Machtverhältnisse in diesem Spiel sind zementiert. So sieht es aus, so scheint es zumindest. Doch, das weiß man nicht zuletzt von Polanski, Machtverhältnisse sind instabil, sie kehren sich allzu leicht um.

Bei der Verfilmung arbeitete Polanski mit bewährter Mannschaft. Alain Sarde und Robert Benmussa sind die Produzenten, die Kamera übernahm Pawel Edelmann, den Schnitt besorgte Hervé de Luze. Und die Musik dazu, raffinierter und manipulierender als je zuvor, schrieb wieder Alexandre Desplat. Die Besetzung der (Rolle der) Schauspielerin stand fest, noch ehe das Stück gefunden war. Polanski hatte gezielt nach etwas Passendem für seine Frau gesucht und zunächst überlegt, ob er es in Paris fürs Theater inszenieren sollte. Auch wegen der positiven Resonanz, die er auf *CARNAGE* erhalten hatte, entschied er sich schließlich für eine Verfilmung.

Was noch fehlte, war der Darsteller für den Regisseur. In jüngeren Jahren hätte Polanski ihn vielleicht selber gespielt – selbst mit dem Risiko überwältigender privater Assoziationen. Seigner in Pinters *Le retour*, als Beute, Verführerin und Manipulatorin der sie umschwirrenden Männer: Das mochte schon fast die Generalprobe für den neuen Film Polanskis sein. Und es sah so aus, als hätte er in dem Stück auch die Besetzung für die männliche Hauptrolle gefunden und sich somit ein Vorsprechen männlicher Darsteller erspart. Der jüngste der fünf Männer aus dem Pinter-Stück schien der Richtige. Louis Garrel, noch nicht ganz dreißig

Jahre alt, Spross einer Theater- und Film-Dynastie und, wie Emmanuelle, mit einem berühmten Schauspieler-Großvater vorbelastet. Polanski drehte ein paar Tage mit dem aufstrebenden jungen Wilden des französischen Kinos. Aber was zwischen ihm und Emmanuelle auf der Bühne gut funktionierte, schien vor Polanskis Kamera nicht zu zünden. Garrel ist vermutlich für die Rolle zehn Jahre zu jung.

Ein neuer Hauptdarsteller – alles andere als ein Ersatz – war schnell gefunden, und man wundert sich, wieso Polanski nicht gleich auf ihn gekommen war: Mathieu Amalric. In *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* spielte er die – ursprünglich Johnny Depp zugeordnete – Hauptrolle und damit den Ehemann von Seigner. Polanskis damals achtjähriger Sohn Elvis wiederum sprang für Amalric bei den Rückblenden in seine Kindheit ein. Und als wäre das noch nicht Hinweiss genug, Amalric sieht aus wie Polanskis Alter – oder genauer gesagt: sein zweiunddreißig Jahre jüngeres – Ego. Gleiche Größe, gleiche braune Knopfaugen, gleiche Nase, gleiches jugenhaftes Grinsen. Es wäre zu schade gewesen, ihn für die Rolle nicht zu nehmen.

Auch wenn sich der Regisseur gegen den für ihn eher noch schmeichelhaften Vergleich zierte, bei ihren gemeinsamen Auftritten wirkten sie wie Vater und Sohn. Amalric nahm die dauernden Anspielungen auf ihre Ähnlichkeit mit Humor. In Cannes meinte er, seine Mutter werde ihm wohl demnächst ein paar Fragen beantworten müssen. Geboren ist Amalric 1965 vor den Toren von Paris. Die Eltern waren beide Journalisten bei *Le Monde*, der Vater Franzose, die Mutter Nicole Zand eine Jüdin aus Polen. Von dort flüchteten ihre Eltern mit ihr zu Beginn des Zweiten Weltkriegs nach Paris. Um die mystische Querverbindung zwischen Polanski und Amalric auf die Spitze zu treiben, wurde kolportiert, dass Amalrics polnische Großeltern aus demselben Dorf stammten wie Polanskis Familie – gelegentlich auch in der Variante: wie Polanski selbst. Nachvollziehbar ist das nicht, es sei denn, man bezeichnet Kraków, die zweitgrößte polnische Stadt, als Dorf.

LA VÉNUS À LA FOURRURE (2015, *Venus im Pelz*) ist ein unerwartet vielschichtiger Film, der schon in den ersten Einstellungen jeden Gedanken an abgefilmtes Theater vertreibt. Begleitet von Regen und Gewitter stürmt eine Frau in ein heruntergekommenes – eigens im Studio erbau-

tes – Pariser Theater. Dort ist der Stückeschreiber Thomas gerade dabei, nach einem frustrierenden Tag seine Sachen zu packen. Für sein neues Werk *La Vénus à la fourrure*, bei dem er auch zum ersten Mal Regie führen möchte, sucht er die Hauptdarstellerin. Alles, was er bislang an Bewerberinnen gesehen hat, entspricht nicht annähernd seinen Vorstellungen.

Da taucht aus Blitz und Donner noch eine auf. Sie könnte ein Phantomschmerz sein, eine Phantasmagorie seines Stücks. Ein Alptraum ist sie auf jeden Fall: zu spät, unvorbereitet, völlig ahnungslos, vulgär und noch nicht einmal auf der Liste. Eine hoffnungslose Kandidatin, die alle Fehler und Mängel ihrer Vorgängerinnen in ihrer Person vereint. Das Einzige, was für sie spricht, ist ihr Name: Vanda, wie die Figur in dem Stück. Dennoch, keine Minute will sich Thomas mit ihr befassen. Aber Vanda lässt sich nicht aufhalten. Sie zieht ein paar Sachen aus und legt los.

Polanskis Film beginnt ein komplexes Verwirrspiel der verschiedenen Ebenen. Thomas' Stück im Film basiert auf einer Novelle, die auf einer tatsächlichen Begegnung des Verfassers mit seiner späteren Frau basiert – und diese Begegnung spielen nun Thomas und Vanda nach. Thomas zielt sich zunächst, er ist kein Autor, nicht Schauspieler, aber diese Rolle zwingt Vanda ihm auf. Es wird nicht die letzte sein, die Thomas wider Willen und doch bereitwillig unter Vandas Anweisung spielt. Es wird schnell deutlich, dass Vanda alles andere als unvorbereitet ist. Sie kennt den kompletten Text, hat stets die passenden Kostüme und Requisiten zur Hand und weiß sogar, wie man die Beleuchtung im Theater reguliert.

Immer wieder tritt oder fällt sie aus ihrer Rolle, provoziert den Autor mit Fragen oder schmeichelt ihm und gleitet dann elegant wieder in ihre Rolle hinein. Die Ebenen beginnen zu verschwimmen. Nicht lange, und die belebte Aristokratin des 19. Jahrhunderts, die die angeblich so unbedarfte Schauspielerin spielt, entpuppt sich als ihre wahre Natur. Und das Vulgäre, Ungebildete an ihr als Pose. Understatement heißt Vandas wirksamste Waffe, vorgetäuschte Dummheit ist ihre klügste Strategie. Schon ist sie die Regisseurin – und der Autor wird zu ihrer nach Belieben geführten Figur. Er hat das Gefühl, von der anfangs

gering geschätzten Schauspielerin verstanden zu werden, in ihr eine Seelenverwandte gefunden zu haben. Er hätte wissen müssen, dass nichts so täuschen kann wie ein männliches Gefühl.

Die Basis des reizvollen Wechselspiels ist die 1870 erschienene Novelle *Venus im Pelz* des österreichischen Autors Leopold von Sacher-Masoch. Polanskis Film liefert diesen Hintergrund, in gut verteilten Portionen, immer so weit mit, wie man ihn gerade braucht. Schon die Novelle spielte mit einer Rahmenhandlung, einem Traum und einem Manuskript und im Zentrum von allem die Begegnung zwischen Severin von Kusiemski und der schönen Wanda von Dunajew – der angebeteten Frau, der sich der Mann lustvoll unterwirft. Der Begriff Masochismus hat in dem Buch und dem Namen des Autors seine Quelle.

Das kleine Wunder *LA VÉNUŠ À LA FOURRURE*, das auf seinen Kern reduzierte Alterswerk Polanskis – zwei Personen in Realzeit an einem Ort –, ist die Summe der von ihm variantenreich geschilderten Machtspele seiner früheren Filme. Die sadomasochistischen Fetischsymbole bilden das offensichtlichste Element, aber auch das unwichtigste. Es geht um weit mehr als Geschlechterrollen, soziale Machtverhältnisse, Erwartungshaltungen – auch der Zuschauer – und um deren Nichterfüllung. Die Dialoge von David Ives springen wild zwischen den Ebenen, bestücken vor allem Vanda mit schlagfertigen Bemerkungen, gegen die Thomas die Seriosität seines Stücks und der Novelle mit komischem Ernst zu verteidigen sucht.

Das kommt wunderbar inszeniert daher und wird hinterher gespielt. Vor allem aber ist es ungeheuer komisch und nicht immer dezent. Wenn Emmanuelle Seigner wieder einmal genau auf den Punkt die denkbar unpassendste Bemerkung macht und Amalric das mit seinen großen braunen Augen nur stauend hinnehmen und mit knappem Sarkasmus abwehren kann, ist das ganz großes Kino. Noch ein paar schöne Volten schlägt das Powerplay, liefert noch ein bisschen von dem, was Emmanuelle Seigner in Cannes wichtig war, nämlich ausgleichende Gerechtigkeit für alle Besetzungsoffer.

LA VÉNUŠ À LA FOURRURE wurde zu den Filmfestspielen nach Cannes eingeladen, wo er auch im Wettbewerb lief. In tief ausgeschnittenem roten Kleid ließ sich am Samstagabend vor Festival-Ende Emmanuelle

Seigner von ihrem Regisseur und ihrem Mitspieler über den roten Teppich zur Premiere führen. Eine wirkliche Chance auf eine Goldene Palme hatte das dafür dann doch zu minimalistische Spätwerk nicht. Mutig wäre es allerdings gewesen, und durchaus vertretbar, Vorbehalte gegen die schauspielerischen Fähigkeiten Seigners über Bord zu werfen und sie mit dem Preis für die beste Schauspielerin auszuzeichnen.

Eine paar Tage früher hatte Polanski wie schon im Jahr zuvor in Cannes eine Überraschung präsentiert: Er zeigte *WEEKEND OF A CHAMPION* aus dem Jahre 1972 in einer restaurierten Fassung. Für diese Dokumentation war Polanski 1971 zum Formel-1-Rennen nach Monaco gereist und hatte den Weltmeister Jackie Stewart drei Tage lang bis zum Rennen begleitet. 2009 meldete sich ein Londoner Labor bei Polanski und fragte, was mit dem dort gelagerten Negativ geschehen sollte. Polanski ließ es aufbereiten und traf sich in Monaco für einen kurzen Epilog mit Stewart und dessen Frau Helen in derselben Hotelsuite wie vierzig Jahre zuvor.

Mit *LA VÉNUS À LA FOURRURE* von Polanski, der einmal von sich sagte, in seiner Seele sei er französisch, in seinem Herzen polnisch, in der Sprache seiner Heimat auch als Filmemacher angekommen. Das französische Experiment hat sich gelohnt. Doch auch wenn es darin Sätze gibt, die wie Klartext von Polanski selbst verstanden werden könnten – den tiefen Einblick in seine Seele oder sein Herz bietet es nicht. Polanski liebt es, falsche Fährten zu legen, um sich dann prächtig echauffieren zu können, sobald man ihm in die Falle tappt. Bekenntnisse dürften eher in Polanskis nächstem, schon vorbereiteten Kinofilm zu entdecken sein, seiner Sicht auf die Affaire Dreyfus, um den französischen jüdischen Hauptmann, der unschuldig in die Mühlen eines amoklaufenden Justizapparats gerät. Thomas Harris, Polanskis Drehbuchautor bei diesem Film, hat seinen Roman *Intrige* dazu schon geschrieben. Verfilmt wird der bedeutendste innenpolitische Skandal, der die Grande Nation je erschütterte, wieder mit großem Budget, mit Stars und als »internationaler« Film. Auf Englisch.

LITERATUR

- Ain-Krupa, Julia (2009) *Roman Polanski: A Life in Exile*. Santa Barbara.
Bird, Daniel (2002) *Roman Polanski*. Harpenden.
Caputo, Davide (2012) *Polanski and Perception: The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*. Bristol.
Cronin, Paul (Hg.) (2005) *Roman Polanski: Interviews*. Jackson.
Ehrenstein, David (2012) *Roman Polanski*. Paris.
Feeney F. X.; Duncan, Paul (Hg.) (2005) *Roman Polanski*. Köln.
Jacke, Andreas (2010) *Roman Polanski: Traumatische Seelenlandschaften*. Gießen.
Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.) (2010) *Film-Konzepte 19: Roman Polanski*. München.
Kurowska, Barbara (Red.) (2010) *Roman Polański: Schauspieler, Regisseur*. (Ausstellungskatalog) Łódź, Düsseldorf.
Leaming, Barbara (1982) *Polanski: His Life and Films*. London.
Mazierska, Ewa (2007) *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*. London.
Meikle, Denis (2006) *Roman Polanski: Odd Man Out*. London.
Morrison, James (2007) *Roman Polanski*. Urbana, Chicago.
Orr, John; Ostrowska, Elżbieta (Hg.) (2006) *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. London.
Parker, John (1993) *Polanski*. London.
Polanski, Roman (1984) *Roman Polanski*. Bern, München, Wien.
Sandford, Christopher (2007) *Polanski*. London.
Stachówna, Grażyna (2002) *Polański od A do Z*. Kraków.
Wexman, Virginia Wright (1985) *Roman Polanski*. Boston.

DREHBÜCHER, PROTOKOLLE UND VORLAGEN ZU EINZELNEN FILMEN

- Polanski, Roman (1975) *Three Film Scripts: Knife in the Water, Repulsion and Cul-de-Sac*. London.
Polanski, Roman (1965) *Ekel: Protokoll*. Hamburg.
Polanski, Roman; Brach, Gérard (1966) *Si Katelbach arrive... Faksimile-Druck des Original-Drehbuchs*. (Handout von Constantin-Film zur 16. Berlinale) Berlin.
Collectif (2008) *Cul-de-Sac: Un film de Roman Polanski*. (L'Avant-Scène Cinéma 571) Paris.
Collectif (1975) *Le Bal de Vampires: Text intégral*. (L'Avant-Scène du Cinéma 154) Paris.

Jeder Film ist ein Ereignis

Die Welt ist ein Dschungel, behauptet Roman Polanski. Um darin zu überleben, gibt es nur Angriff und Flucht. Wen wundert es da, dass auch seine Vita wirkt wie aus einem seiner Filme entnommen. Er, der Grenzgänger zwischen Ost und West, zwischen Europa und Amerika, ist überall zu Hause und zugleich immer ein wenig fremd und heimatlos. Seine Filme haben dabei eines gemeinsam: die Präzision, mit der er seine Geschichten in Bilder umsetzt. Für das wichtigste Werk seines Lebens, »Der Pianist«, erhielt er 2003 den Oscar. Polanskis Leben ist eines zwischen höchsten Auszeichnungen und aufsehenerregenden Skandalen.

Mit 47 teils farbigen Bildern



ROMAN POLANSKI
Paul W.