

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 44 (2002)  
**Heft:** 239

**Artikel:** Überlebensstrategien in einer feindlichen Umwelt : Roman Polanskis Leben und Überleben beim Film  
**Autor:** Waeger, Gerhart  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-865479>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



# Überlebensstrategien in einer feindlichen Umwelt

Roman Polanskis Leben und Überleben beim Film

**Bereits als Acht-jähriger schlich er sich aus dem Krakauer Ghetto, um mit seinem kärglichen Taschengeld ins Kino zu gehen: «Filme wurden für mich zur beherrschenden Leidenschaft.»**

Roman Polanskis Leben ist von Schicksalsschlägen geprägt, und diese haben indirekt auch die meisten seiner Filme beeinflusst, obwohl er in diesen autobiografische Bezüge tunlichst vermieden hat, sogar in seiner letzten Arbeit, *THE PIANIST*, wo man dies am ehesten erwartet hätte. Am härtesten getroffen haben ihn zweifellos der Tod seiner Mutter in einer Gaskammer von Auschwitz und 1969 die Ermordung seiner Frau Sharon Tate durch die Manson-Bande. Über diese Ereignisse und andere Erlebnisse, etwa wie er in seiner Jugend als Opfer eines Überfalls halb totgeschlagen wurde, berichtet er in seiner 1984 erschienenen Autobiographie «*Roman Polanski von Roman Polanski*»\*. Dort erzählt er auch von seinen ersten Liebschaften und Freundschaften, vor allem aber auch über seine früh einsetzende Begeiste-



2

1 Roman Polanski bei Dreharbeiten zu *LE LOCATAIRE*

2 Catherine Deneuve in *REPULSION*

rung für den Film. Bereits als Achtjähriger schlich er sich aus dem Krakauer Ghetto, um mit seinem kärglichen Taschengeld ins Kino zu gehen: «Filme wurden für mich zur beherrschenden Leidenschaft – sie waren meine einzige Fluchtmöglichkeit vor Depression und Verzweiflung.»

1933 in Paris geboren, kehrte Polanski als Dreijähriger mit seinen Eltern in seine Heimatstadt Krakau zurück. Dort erlebte er nach dem Einmarsch der Deutschen als jüdisches Kind die Errichtung des Ghettos, die Deportation seiner Mutter und später diejenige seines Vaters. Erst nach dem Krieg erfuhr er, dass seine Mutter kurz nach ihrem Abtransport in einer Gaskammer in Auschwitz ums Leben gekommen war. Sein Vater wurde nach Mauthausen gebracht, kehrte aber nach dem Krieg

zurück und heiratete eine andere Frau, was dem Knaben verständlicherweise schwer zu schaffen machte. Unter dem kommunistischen Regime musste Polanski seine während der deutschen Besatzung verpasste Schulzeit nachholen. Beim Vortrag in einer Pfadfindergruppe entdeckte er seine schauspielerische Begabung. «Es war buchstäblich ein einmaliges Erlebnis: die Entdeckung, dass ich ein natürliches Talent besass, anderen Vergnügen zu bereiten ... Ich hatte meine Berufung entdeckt.»

Der selbstbewusst gewordene Junge wurde bald Mitglied einer Jugendtheatergruppe. Nach einer ersten kleinen Bühnenrolle wurde ihm die Hauptrolle eines russischen Bauernjungen in Valentin Katajews Stück «Der Sohn des Regiments» anvertraut. Der Erfolg, den er damit hatte, verschaffte ihm seine erste kleine Filmrolle im



1

**«Von Beginn an ging es um das Wechselspiel antagonistischer Charaktere auf allerengstem Raum. Da ein Segelboot den Schauplatz bildete, verlor die Grundidee – die völlige Isolierung dreier Menschen von der übrigen Welt – alles Theatralische.»**

1 Marcello Mastroianni und Sidne Rome in WHAT?

2 LE LOCATAIRE

Diplomfilm einer Gruppe von Filmstudenten aus Lodz. Der Film mit dem Titel *TRZY OPOWIESCI* (DREI ERZÄHLUNGEN, 1953) war nach Polanskis Erinnerung zwar «eine fade Propagandaübung», verschaffte ihm aber die Möglichkeit, «die Entstehung eines richtigen Films zu verfolgen» und Leute wie Andrzej Wajda kennenzulernen, der ihn bald darauf als Schauspieler für seinen ersten Langfilm *POKOLENIE* (EINE GENERATION, 1955) und später *KANAL* (1957) engagierte. Seine Filmerfahrungen ermutigten ihn – wie hundert andere –, sich um eine Aufnahme an die Filmschule in Lodz zu bewerben. Als einer von acht wurde er nach zahlreichen Prüfungen schliesslich fürs Regiefach zugelassen. Obwohl noch ein Neuling, arbeitete Polanski bereits im ersten Schuljahr als Regisseur, Hauptdarsteller, Produzent und Maskenbildner in einer Person an einem Kurzspielfilm mit dem Titel *ROWER* (DAS FAHRRAD, 1955), der auf einem eigenen Erlebnis beruhte.

Als Student der Filmschule Lodz konnte Polanski es sich leisten, einen Pass für eine Reise nach Paris zu beantragen. Dort lebte seine Schwester Annette mit ihrem Mann und konnte für ihn bürgen. Seit Gomulka in Polen das Regime übernommen hatte, schienen ohnehin liberalere Zeiten anzubrechen. Paris, das er bisher nur durch die Filme von Carné, Cayatte, Becker und Delannoy kannte, war für Polanski eine Offenbarung. «Jeden Tag durchstreifte ich einen anderen Teil der Stadt und arbeitete mich methodisch durch Museen und Kunstmuseen ... Ich wurde beinahe zum Dauergast in der Pariser Cinémathèque, um mir dort Filme anzusehen, die Polen nie erreicht hatten ... Ganz besonders faszinierten mich

zwei in Polen noch unbekannte Schauspieler: James Dean und Marlon Brando. Ihre Darstellungskunst war genau das, was ich instinktiv anstrebe.»

An der Filmschule drehte Polanski zunächst zwei Kurzspielfilme, *MORDERSTWO* (DAS VERBRECHEN, 1957) und *USMIECH ZEBICZNY* (DAS LÄCHELN, 1957) sowie einen Übungsfilm dokumentarischer Natur über eine im Chaos endende Tanzveranstaltung, *ROZBIJEMY ZABAWE* (ABBRUCH DES TANZES, 1957). Auf Grund einer exakten Projektskizze mit einer genauen Zeichnung für jede Einstellung erhielt Polanski schliesslich die Mittel für einen eigentlichen Kurzspielfilm, der an einem Wettbewerb für Experimental-Kurzfilme an der Weltausstellung in Bruxelles von 1958 gezeigt werden sollte. *DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ* (ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK, 1958) wurde in Bruxelles mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet. Er trägt im Ansatz bereits die Züge eines echten Polanski-Films und kam als erster Schulkurzfilm überhaupt sogar in den kommerziellen Verleih. Polanskis ursprüngliche Idee war es gewesen, zwei Männer mit einem Konzertflügel aus dem Meer auftauchen zu lassen und dann die Zurückweisung zu zeigen, die sie mit ihrer Fracht im Restaurant, in der Straßenbahn und im Hotel erlebten. Um intellektuellen Fehldeutungen (etwa eine Ablehnung der Kunst durch die Philister) zuvorzukommen, wurde der Konzertflügel dann jedoch durch einen altmodischen Spiegelschrank ersetzt, wie man ihn seinerzeit in drittklassigen Hotels zu finden pflegte. Von allem Anfang an legte Polanski Wert darauf,



2

keine "Botschaften" zu vermitteln, sondern die Absurdität der Welt für sich selber sprechen zu lassen.

Im kommenden Jahr entstanden zwei weitere Kurzfilme: *LAMPA* (DIE LAMPE, 1959) zeigte nichts anderes als einen alten Handwerker, der sich im Lichte einer Petrollampe bemüht, verstümmelten Puppen neues Leben einzuhauchen. Eine Kurzgeschichte aus einer Zeitung gab ihm die Idee für seinen zwanzigminütigen Diplomfilm *GDY SPADAJA ANIOLY* (WENN ENGEL FALLEN, 1959). «Sie handelte von einer ältlichen Toilettenfrau in einer öffentlichen Bedürfnisanstalt, die eine mystische Vision hat. Für mich verkörperte die Existenz eines solchen Menschen ein Gemisch aus Leere, Monotonie und Plackerei. Wer verschwendet schon einen Blick auf so ein altes Weib mit ihrer Nichtwesenhaftigkeit?» Die Rolle des Mädchens, das die Alte einmal gewesen war, spielte die Schauspielerin Barbara Kwiatkowska, Polanskis neue Freundin, die er am 9. September 1959 heiratete.

Das junge Paar wurde ans Filmfestival von San Sebastián eingeladen, wo nicht nur *EWA CHCE SPAC* (EWA WILL SCHLAFEN, Regie: Tadeusz Chmielewski), in dem Barbara Kwiatkowska die Hauptrolle spielte, sondern auch *ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK* gezeigt wurden. Zurück in Lodz, arbeitete Polanski gemeinsam mit dem an der Filmschule aufgetauchten Jerzy Skolimowski an seinem ersten abendfüllenden Spielfilm. «Er sollte gedankliche Schärfe und einen präzisen, fast formalistischen Aufbau besitzen. Der Plot war der eines reinen Thrillers. Ein Ehepaar nimmt in seiner kleinen Jacht einen Passagier mit, der dann unter mysteriösen Um-

ständen verschwindet. Von Beginn an ging es um das Wechselspiel antagonistischer Charaktere auf allerengstem Raum. Da ein Segelboot den Schauplatz bildete, verlor die Grundidee – die völlige Isolierung dreier Menschen von der übrigen Welt – alles Theatralische.» Das Drehbuch zu *NÓZ W WODZIE* (DAS MESSER IM WASSER) wurde zu Polanskis bitterer Enttäuschung vom zuständigen Komitee des Kultusministeriums jedoch «wegen gesellschaftlicher Irrelevanz» abgelehnt.

In der Hoffnung, sein Projekt in Frankreich realisieren zu können, fuhr Polanski mit seiner Frau nach Paris, wo sie ein Engagement in Aussicht hatte, aus dem allerdings nichts wurde. Für *DAS MESSER IM WASSER* fand Polanski zwar keinen Produzenten, bekam jedoch die Mittel für einen Kurzfilm von sechzehn Minuten. So entstand die Satire *LE GROS ET LE MAIGRE* (DER DICKE UND DER DÜNNE, 1961), in der ein dicker Mann einen von Polanski selbst gespielten kleinen und kränklichen Diener nach Strich und Faden ausnützt. Zurück in Polen entstand Polanskis letzter, zum Teil von einem Freund finanziert Kurzfilm, *SSAKI* (SÄUGETIERE, 1962). «Zu Beginn erscheint fern in der weissen Einöde ein Punkt. Er wird langsam grösser, und man erkennt einen Schlitten und zwei Männer, von denen der eine zieht und der andere gezogen wird. Sie führen einen erbarmungslosen Machtkampf, in dem jeder versucht, den andern zum Schlittenziehen zu bewegen. Die Mittel, die sie bei diesem Duell einsetzen, reichen von erschlichenem Mitleid und emotioneller Erpressung bis zu physischer Gewalt.»

Jerzy Bossak, künstlerischer Leiter einer nach 1956 gegründeten «autonomen Produktionseinheit» mit dem



Polanski und Françoise Dorléac bei Dreharbeiten zu CUL-DE-SAC

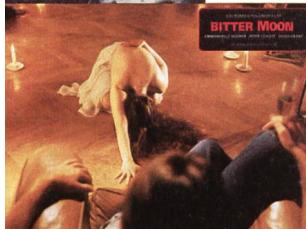
WHAT?

Dreharbeiten zu FRANTIC

Dreharbeiten zu REPULSION

Dreharbeiten zu LE LOCATAIRE

LE LOCATAIRE



CUL-DE-SAC

BITTER MOON

Dreharbeiten  
zu LE LOCATAIRE

REPULSION

1 Dreharbeiten zu  
FRANTIC

2 Catherine Deneuve  
in REPULSION



1

Namen «Kamera» und Vorsteher der Abteilung Regie an der Lodzer Filmschule, forderte Polanski auf, einen neuen Versuch zu starten, **DAS MESSER IM WASSER** zu produzieren. «Ich bastelte an einigen Szenen herum, fügte ein paar Dialogfetzen ein, damit die Sache einen stärkeren Anstrich von „gesellschaftlichem Engagement“ bekam, und Bossak legte das neugetippte Drehbuch dem Kultusministerium vor.» Diesmal wurde die Produktionserlaubnis erteilt. Gerne hätte Polanski die Rolle des jungen Autostoppers selber übernommen, doch Bossak meinte, wenn ein Regisseur und Drehbuchautor in seinem ersten Langfilm auch noch eine der Hauptrollen spiele, mache dies einen schlechten Eindruck. So gab Polanski die Rolle Zygmunt Malanowicz, einem jungen Schauspielabsolventen. Die Rolle des Journalisten mittleren Alters übernahm der erfahrene Bühnenschauspieler Leon Niemczyk.

Nachdem Eva Krzyzewska, die in Wajdas **ASCHE UND DIAMANT** die Rolle der Krystyna gespielt hatte, Polanski eine Absage erteilt hatte, suchte er nach einer Laiendarstellerin und fand eine solche in Jolanta Umecka, die er in einem städtischen Schwimmbad in Warschau entdeckte. Wie sich herausstellen sollte, eine Fehlbesetzung, die schwer zu führen war und nicht einmal schwimmen konnte. Auch sonst gestalteten sich die Dreharbeiten auf dem Wasser als unerwartet schwierig. «Die stets wechselnden Seebrisen machten das Drehen zu einem qualvoll langsam Geschäft. Da stand die Sonne zum Beispiel gerade günstig, aber im nächsten Moment mussten wir wenden, um den Wind auszunützen, und Licht und Schatten präsentierten sich wieder

völlig neu.» Auch im persönlichen Bereich erlebte Polanski während der Dreharbeiten eine Pechsträhne: Er vernahm, dass einer seiner besten Freunde, der Filmregisseur Andrzej Munk, bei einem Autounfall ums Leben gekommen war. Und durch eine anonyme Zuschrift erfuhr er, dass seine Frau in Rom offenbar eine Affäre mit dem Filmregisseur Gillo Pontecorvo hatte. Zu allem Elend geriet Polanski bei der Rückfahrt von den Dreharbeiten auch noch in einen Autounfall, bei dem er einen Schädelbasisbruch erlitt. Der Originalton des Films erwies sich als unbrauchbar, so dass der Soundtrack neu produziert werden musste.

So mühsam wie die Produktion erwies sich später auch die Auswertung. **DAS MESSER IM WASSER** wurde bei der in Polen damals üblichen offiziellen Vorführung von den Vertretern der Regierung und der Partei eher kühl aufgenommen. Bemängelt wurde vor allem das offene Ende, das es dem Publikum überliess, seine Schlüsse zu ziehen. Die Reaktion der Presse war, wie Polanski sich erinnert, katastrophal. Immerhin erwarb der französische Produzent Pierre Braunberger den Film von Film Polski für 10'000 Dollar und meldete ihn 1962 für die Filmfestspiele in Venedig an, wo er den Kritikerpreis gewann. Dennoch wurde **DAS MESSER IM WASSER** auch im Westen kein Publikumsrenner, obwohl er von der Kritik sehr positiv aufgenommen wurde, auch in der Schweiz. Martin Schlappner stellte Polanskis Spielfilm-erstling in der **NZZ** «in die Reihe jener Filme junger Franzosen, Italiener und Engländer, welche die Selbst-entfremdung des Menschen in der Massengesellschaft nicht mehr als ein klassenpolitisch-ideologisch zu inter-



**Obwohl dauernd  
in Geldnöten,  
wurde 1963  
für Polanski  
zu einem Jahr  
der Reisen  
und des steigen-  
den Bekann-  
theitsgrads.**

pretierendes Phänomen auffassen, sondern als ein allgemein menschliches». Und Hans Rudolf Haller schloss seine Würdigung in der damaligen «Radiozeitung» mit den Worten: «Das Faszinierende am erstaunlichen Erstling des jungen Polen ist die Direktheit, mit der er anspricht. Da gewinnt Abstraktes Körpernähe.»

Durch den Filmproduzenten Pierre Roustang, bei dem er sich, wiederum in Paris, um einen Filmjob bemühte, lernte Polanski den Franzosen Gérard Brach kennen, der bald einer seiner engsten Freunde und sein bester Drehbuchmitarbeiter werden sollte. «Wir hatten viel miteinander gemein, Gérard und ich: den gleichen Sinn für Humor, auch fürs Absurde.» Im gemeinsamen Gespräch entwickelten die beiden das Drehbuch zu *CUL-DE-SAC* (WENN KATELBACH KOMMT, 1966), das sie Roustang zeigten, dem es jedoch nicht gefiel. Dafür beteiligte er die beiden am vierteiligen Episodenfilm *LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE*, dessen Teile in Japan, Italien, Paris und Amsterdam spielten. Während Claude Chabrol die Pariser Episode in Szene setzte, befassten sich Polanski und Gérard Brach mit derjenigen in Amsterdam. *LA RIVIÈRE DES DIAMANTS* (DAS DIAMANTENHALSBAND) schildert die Geschichte einer jungen Französin, die einem holländischen Geschäftsmann Verliebtheit vorspielt und mit Hilfe eines simplen Tricks ein Diamantkoffer stiehlt. Die Diebin wurde von Nicole Hilartain gespielt, die damals mit Polanski und einem polnischen Architekten in einem Dreiecksverhältnis lebte.

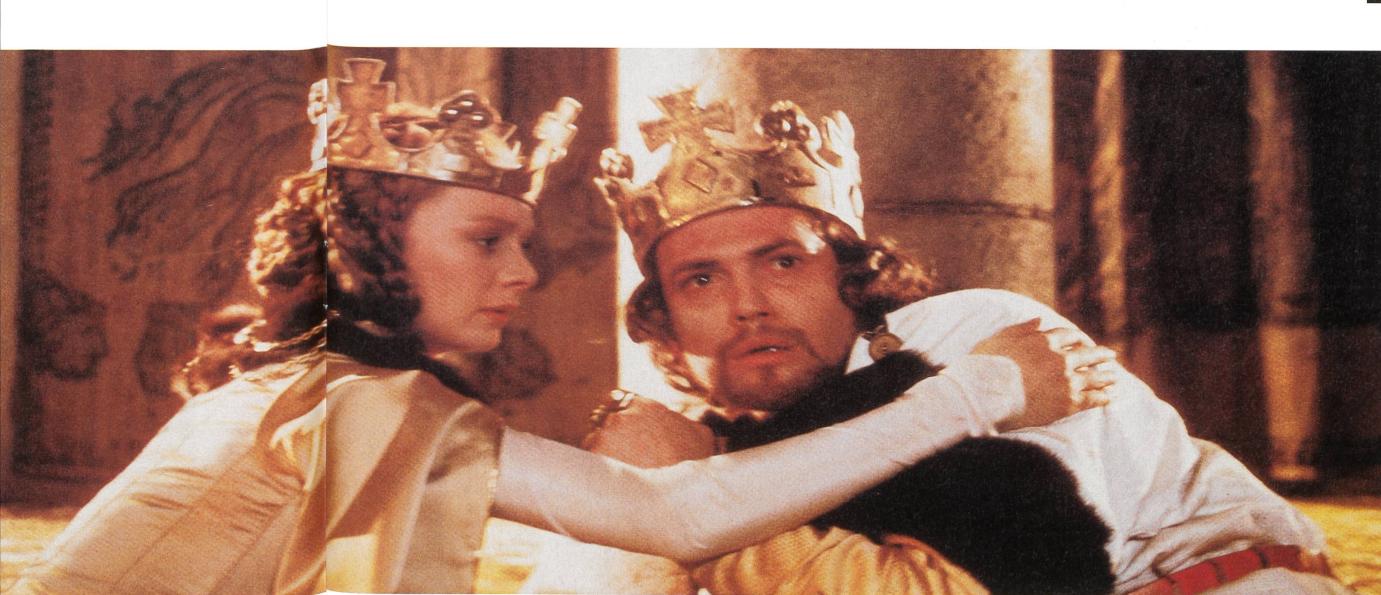
Polanskis frühe Filme fallen in die Blütezeit der «Nouvelle vague», mit der der Pole interessanterweise jedoch nicht viel anfangen konnte: «Für mich war die neue Welle nichts. Dafür war ich viel zu sehr Profi - und Perfektionist. François Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS* (1959) und Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) gefielen mir zwar nicht übel, doch die anderen Filme, ausgenommen die frühen von Claude Chabrol, stiessen mich wegen ihrer Amateurhaftigkeit und miserablen Technik ab. Es war für mich eine kaum erträgliche Qual, sie überhaupt zu sehen.» Polanskis Ideal in filmischer Hinsicht war Orson Welles' *CITIZEN KANE*. Hinzu kam Fellinis *OTTO E MEZZO*, den er 1963 am Filmfestival von Cannes zu sehen bekam. «Der Film handelte von den Problemen und Zwängen eines Regisseurs und war für mich eine Art Offenbarung – er hatte alles, was ich je auf einer Leinwand zu sehen gehofft hatte, emotionell wie visuell.»

Obwohl dauernd in Geldnöten, wurde 1963 für Polanski zu einem Jahr der Reisen und des steigenden Bekanntheitsgrads. Im Sommer erhielt er eine Einladung zu den Filmfestspielen von Montreal. «Ich wohnte im Hotel Windsor, brauchte nichts zu bezahlen und fand mich in trauter Nachbarschaft mit Zelebritäten wie Jean-Luc Godard, Francesco Rosi und Lindsay Anderson.» Kaum wieder in Paris, packte er erneut die Koffer, um nach New York zu fliegen, wo *DAS MESSER IM WASSER* an den dortigen Filmfestspielen gezeigt werden sollte. In New York wurde Polanski von einer überschwänglichen Gastfreundschaft überrascht. Wildfremde Menschen sprachen ihn mit dem Vornamen an und benahmen sich



1

2



**«Unglückseligerweise begannen unsere drei Hauptdarsteller bald, ihre Rollen in die Wirklichkeit zu übertragen.»**  
**Vielleicht haben die Spannungen unter den Darstellern zur Atmosphäre beigetragen.**

wie alte Freunde. Im Jahr darauf lernte Polanski auch Los Angeles kennen, wiederum als geladener Guest: *Das Messer im Wasser* war von der Academy of Motion Picture Arts and Sciences für einen Oscar in der Kategorie «Bester ausländischer Film 1963» nominiert worden. «The Winner» wurde am 13. April 1964 allerdings Fellinis *Otto e Mezzo*. Bescheiden notierte Polanski: «Einem solchen Sieger zu unterliegen, war keine Schande.»

Trotz all dieser Ehrungen beschäftigte Polanski je länger je mehr die Sorge um einen weiteren Film. «Gérard Brach und ich waren in unser Drehbuch für *Cul-de-Sac* verliebt, doch die Umsetzung in einen Film erwies sich als Schwerstgeburt.» Polanski wandte sich an den Produzenten Sy Stewart und später an die William Morris Agency. Telefonisch meldete sich schliesslich der in Berlin lebende Produzent Sam Waynberg, wie Polanski ein gebürtiger Pole, der für einen Entgelt von 2000 Dollar eine dreimonatige Option auf das Drehbuch erwarb. Bereits vorher war Polanski mit der «Compton Group», einer kleinen von Tony Tenser und Michael Klinger geleiteten Produktionsfirma, in Kontakt gekommen. Diese war allerdings nicht an *Cul-de-Sac* interessiert, sondern wünschte einen Horrorfilm. Polanski und Gérard Brach nahmen den Ball auf und schrieben in siebzehn Tagen das Drehbuch zu *REPULSION* (Ekel, 1965). Bereits im Januar 1964 hatte Polanski anlässlich einer Woche des polnischen Films in München den Produzenten Gene Gutowski kennengelernt, einen gebürtigen Polen, der mit einer amerikanischen Pass in London lebte. Er sollte für ihn bald eine wichtige Rolle spielen, produzierte er aus persönlicher Überzeugung doch *REPULSION*, *Cul-de-*

*SAC*, *The Fearless Vampire Killers* und half dem jungen Polen aus manchem finanziellen Engpass heraus. In Polanskis bisher letztem Film, *THE PIANIST*, zeichnete er als Koproduzent.

Für die zentrale Gestalt, Carole, liessen sich Brach und Polanski von den Phantasien eines Mädchens inspirieren, das sie einst in St-Germain-des-Prés kennengelernt hatten und das sich von Sex gleichzeitig angezogen und abgestossen fühlte. Daraus wurde im Plot eine eigentliche Horrorstory: «Ein junges Mädchen, mordig, schizophren, läuft in der verlassenen Londoner Wohnung ihrer Schwester Amok. Zu den „Zutaten“ gehörten blutdürstige Szenen, welche hart an Horrorfilmklischees grenzten. Originalität würde sich nur durch die Erzählweise der Geschichte erzielen lassen, bei der wir grösstmögliche Realitätsstreue und psychologische Glaubwürdigkeit anstreben.» Das französische Skript wurde von David Stone, einem jungen Briten, in eine englische Fassung transponiert. Als Kameramann wurde auf Polanskis Drängen Gil Taylor (Dr. STRANGELOVE, A HARD DAY'S NIGHT) engagiert.

Die Überlegungen, die sich Polanski zur Realisierung machte und die er in seinen Memoiren rekapituliert, illustrieren recht schön die spontane Art, mit der er schon damals seine kreativen Phantasien in die Praxis umzusetzen verstand: «Meine Absicht war es, Caroles Halluzinationen durch das Auge der Kamera zu zeigen und ihre bedrohliche Wirkung durch den Einsatz immer extremerer Weitwinkelobjektive mehr und mehr zu verstärken. Allerdings reichte dies für meine Zwecke noch nicht aus. Ich wollte außerdem die tatsächlichen Di-

menionen der Wohnung nach Wunsch verändern können – um die Räumlichkeiten zu erweitern und die Wände gleichsam zurückzudrängen, damit die Zuschauer Caroles verzerrten Blick in voller Wirkung miterleben könnten. Entsprechend entwarfen wir Wände, die sich nach aussen bewegen und durch Zusatzflächen verlängern liessen. Auf diese Weise konnte man beispielsweise den engen Gang zum Badezimmer so sehr „strecken“, dass er albraumhafte Proportionen annahm.»

Als Hauptdarstellerin wurde auf Polanskis Insistieren hin Catherine Deneuve engagiert: «Die Arbeit mit Catherine Deneuve – das war wie das Tanzen eines Tangos mit einer überragend geschulten Partnerin. Auf dem Set wusste sie genau, was ich von ihr wollte, und sie schlüpfte so sehr in die Haut der Hauptfigur, dass sie bei Ende der Dreharbeiten selbst introvertiert und ein wenig überkandidelt war.» Da Polanski in Zeitnot und dadurch in Clinch mit den Produzenten kam, musste er allerdings Kompromisse machen und gestand: «Von all meinen Filmen ist *REPULSION* der minderwertigste – technisch weit unter dem von mir gewollten Niveau.» Dennoch wurde der Film 1965 an den Berliner Filmfestspielen mit einem Silbernen Bären ausgezeichnet. Dies bewog die Produzenten Tony Tenser und Michael Klinger, Polanski auch für die Produktion von *Cul-de-Sac* grünes Licht zu geben.

Als Hauptdarsteller wurden Donald Pleasance, der Amerikaner Lionel Stander, Jack McGowran sowie Catherine Deneuves Schwester Françoise Dorléac gewonnen. Drehort war die Insel Lindisfarne (Holy Island), auf der kaum 300 Menschen lebten, Schafzüchter, Fischer, Wild-

die und Strandräuber. «Und sie hatten etwas gegen Fremde, die länger als ein oder zwei Tage blieben.» Die trostlose Atmosphäre übertrug sich in Form von Spannungen bald auf die Mitwirkenden. «*Cul-de-Sac* war eine schwarze Komödie über Menschen, die, in völliger Isolation, zu engem Zusammenleben verdammt sind – eine Studie in Neurose mit auf den Kopf gestellten Thriller-Konventionen. Unglückseligerweise begannen unsere drei Hauptdarsteller bald, ihre Rollen in die Wirklichkeit zu übertragen.» Vielleicht haben die Spannungen unter den Darstellern zur Atmosphäre beigetragen. Jedenfalls wurde *Cul-de-Sac* zu einem eindrücklichen Spiel mit dem Absurden, das in der Ausgangssituation zwar an Becketts «Warten auf Godot», im weiteren Verlauf indes an die wichtigsten von Polanskis Kurzfilmen erinnert. Das Leben und Überleben in einer absurdens Welt zeichnete sich bereits jetzt als hintergründiges und oft mit schwarzem Humor gezeichnetes Hauptthema in Polanskis Filmen ab. Dies sollte sich auch in den weiteren Arbeiten des nun etablierten Regisseurs nicht ändern.

Mit dem Plan eines neuen Films beschäftigte sich Polanski während einer Drehpause von *Cul-de-Sac*, die er in Sankt Anton verbrachte: «Die Grundidee war allerdings älter. Oft hatte ich davon gesprochen, mit Gérard Brach eine Vampir-Komödie zu schreiben. Wenn wir uns in Paris einen Horrorfilm ansahen, konnten wir beobachten, dass sich das Publikum vor Gelächter bog. Warum also nicht einen Film machen, der die Zuschauer bewusst zum Lachen reizte?» Durch seinen Produzenten



1

**«Die Ereignisse des Films werden zum guten Teil durch Rosemaries Augen gesehen. Um diese subjektive Unmittelbarkeit auf den Zuschauer zu übertragen, inszenierte ich oft lange, komplizierte Szenen, bei denen ich Objektive mit kurzer Brennweite einsetzte.»**

Gene Gutowski war Polanski in London auf die Produktionsfirma Filmways gestossen, die einen Verleihvertrag mit MGM hatte. Deren Leiter Marty Ranshoff erwarb die Verleihrechte von CUL-DE-SAC für die USA und zeigte Interesse für die Idee eines Vampirfilms, und so begannen Gérard Brach und Polanski mit der Ausarbeitung des Drehbuchs. «Unser Hauptziel war es, das Genre gründlich zu parodieren; gleichzeitig wollten wir aber auch einen witzigen, eleganten und optisch attraktiven Film machen. Die Arbeit am Drehbuch war eine wahre Freude, Gérard und ich bogen uns oft vor Lachen. Die Rolle des Professors Abronsius war von Anfang an auf Jack McGowran zugeschnitten, den wir uns als schneebestäubten Albert Einstein dachten (seit *Holy Island* hatten wir McGowran für einen weiteren Film vorgemerkt). Für den Part des homosexuellen Sohns und Erben des Vampir-Grafen schien Iain Quarrier wie geschaffen. Ich selbst gedachte Alfred, Abronsius' Assistenten, zu spielen.» Für die Rolle der üppigen Wirtstochter hatte Polanski seine damalige Freundin Jill St. John vorgesehen, doch die Produzenten drängten auf eine Schauspielerin, die bereits unter Vertrag stand. So lernte Polanski die Amerikanerin *Sharon Tate* kennen, die nicht nur die Rolle bekam, sondern auch seine neue Freundin wurde. «Nicht nur ihre Schönheit hatte mich beeindruckt – mehr eigentlich noch die besondere Ausstrahlung, wie sie guter und sanfter Wesensart entspringt. Noch nie war ich einem Menschen wie ihr begegnet.»

Die Aussenaufnahmen zu *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* (TANZ DER VAMPIRE, 1967) fanden in Valsgardena bei Ortisei in den Dolomiten statt. Da es dort

kein Schloss gab, musste vor Studiokulissen gedreht werden, die auf dem MGM-Gelände in London hergestellt wurden. Es gab verschiedene unvorhergesehene Zwischenfälle zu bewältigen – von einer vorzeitigen Schneeschmelze bis zu einer vom früheren Mittelgewichtsboxer *Terry Downes*, der den buckligen Diener des Grafen von Krollock spielte, angezettelten Schlägerei – doch Polanskis Regieassistent *Roy Stevens* bewältigte diese mit seiner jahrelangen Erfahrung in solchen Dingen. Weit mehr ins Gewicht fielen die Schwierigkeiten, die Polanski mit dem Produzenten Marty Ranshoff bekam, dem er den endgültigen Schnitt für die USA und Kanada überlassen hatte: «Aus dem englischen Filmtitel *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* machte er *PARDON ME, BUT YOUR TEETH ARE IN MY NECK*. Sämtliche Stimmen waren neu synchronisiert, damit sie amerikanischer klangen. Auch hatte Ranshoff an Komedias Musik herumgepfuscht und aus dem Film nicht weniger als zwanzig Minuten herausgeschnitten, wodurch er die Handlung verstümmelte. Ranshoff hatte meinen Film völlig entstellt. Ich schämte mich, mit meinem Namen für einen solchen Streifen geradezustehen, doch mein Vertrag mit MGM gab mir keine Handhabe, ihn löschen zu lassen.»

Noch bevor die verstümmelte Fassung von *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* in die Kinos kam (und erwartungsgemäss ein Misserfolg wurde), verstand es *Bob Evans*, Vizepräsident von Paramount, Polanski für einen andern Stoff zu interessieren: die Verfilmung von *Ira Levins* Roman «*Rosemary's Baby*». Polanski konnte nicht widerstehen und sagte zu. Er flog nach London zurück



CHINATOWN

Dreharbeiten zu  
FRANTIC

FRANTIC

MACBETH

Roman Polanski

1 ROSEMARY'S BABY

2 Walter Matthau  
in PIRATES

2

und machte sich ans Drehbuch, diesmal ohne die Hilfe von Gérard Brach. Gegenüber der Vorlage – der Geschichte der Rosemarie Woodhouse, die eine Vereinigung mit dem Satan erlebt und ein Kind zur Welt bringt, das in der Nachbarwohnung von Teufelsanbetern verehrt wird – hatte er allerdings einen grundsätzlichen Einwand: «Als Agnostiker glaubte ich ebensowenig an Satan als die Verkörperung des Bösen wie an einen persönlichen Gott; die ganze Idee stand im Widerspruch zu meiner rationalen Weltsicht. Der Glaubwürdigkeit halber beschloss ich, eine Art „Schlupfloch“ einzubauen: die Möglichkeit, dass Rosemaries übernatürliche Erlebnisse nichts weiter waren als Ausgeburten ihrer Phantasie ... Deshalb spinnt sich, in voller Absicht, die Zweideutigkeit wie ein Faden durch den ganzen Film.» In diesem Sinne machte sich Polanski an die Inszenierung seines ersten «Hollywood-films». Als Hauptdarstellerin war ihm *Mia Farrow* zugewiesen worden, die damals mit *Frank Sinatra* verheiratet war. «Von Film zu Film nahm meine Detailbesessenheit zu. Im übrigen lag mir daran, ROSEMARY'S BABY die gleiche subjektive Färbung zu geben, wie ich das schon bei REPULSION versucht hatte. Diesmal verfügte ich materiell über weitaus größere Möglichkeiten, und ich gedachte, sie voll zu nutzen. Die Ereignisse des Films werden zum guten Teil durch Rosemaries Augen gesehen. Um diese subjektive Unmittelbarkeit auf den Zuschauer zu übertragen, inszenierte ich oft lange, komplizierte Szenen, bei denen ich Objektive mit kurzer Brennweite einsetzte, was eine enorme Präzision bei der Position von Kamera und Schauspielern erforderte.» Kein Wunder, dass Polanski auch diesmal wieder in Zeit-

not und damit in Schwierigkeiten mit den Produzenten kam. Doch Bob Evans setzte sich für ihn ein, und er konnte die Arbeit auf seine Weise forsetzen.

ROSEMARY'S BABY wurde auf Anhieb ein Erfolg. «Zum erstenmal in meinem Leben brauchte ich mich um meine Existenz nicht zu sorgen.» Doch der Erfolg stieg Polanski nicht zu Kopf. «Einerseits lag mir zwar sehr an einer glamourösen Hollywood-Karriere – man konnte enorm reich werden –, andererseits jedoch wusste ich, dass es mich hart ankommen würde, bei einem Film Regie zu führen, bei dem ich nicht auch Autor, zumindest Koautor, war. Erfolg? Ja. Doch nicht zu aufgezwungenen Bedingungen. Ich passte einfach nicht ins konventionelle Hollywood-Schema.»

Wenigstens im privaten Bereich erlebte Polanski in Amerika eine glückliche Zeit. «Bei all meinen Problemen genossen Sharon und ich das Leben und wurden gleichsam Teil der Hollywood-Szene.» Am 20. Januar 1968, wenige Tage vor Sharon Tates 25. Geburtstag, heirateten die beiden in London. «Dort war ich eigentlich zu Hause, und dort wohnten auch die meisten meiner Freunde.» 1968 wurde Polanski als Jurymitglied an die Filmfestspiele in Cannes eingeladen, wohin er auch Sharon mitnahm und dort zahlreiche alte Freunde traf, unter ihnen Gérard Brach. Doch einmal mehr hatte Polanski Pech im Glück: Es war die Zeit der Mai-Unruhen, die auch auf Cannes übergriffen. Offiziell wurde gegen die Entlassung von Henri Langlois durch de Gaulles Kultusminister André Malraux protestiert, doch Filmemacher wie Truffaut, Godard und Malle drängten auf einen Abbruch dieses «Festivals der Stars». Polanski wirkte, vergeblich, den



TESS

THE FEARLESS  
VAMPIRE KILLERS

TESS

Roman Polanski in  
CHINATOWN

CHINATOWN

FRANTIC

1 Nastassia Kinski  
in TESS

2 Faye Dunaway  
in CHINATOWN



1

Rebellen entgegen. «Ein Abbruch der Filmfestspiele mit der Begründung, diese seien ein elitäres kapitalistisches Symbol, erschien mir völlig absurd.» Das Festival endete in völliger Auflösung.

Sharon war inzwischen schwanger geworden und wollte ihr Kind in Amerika zur Welt bringen. Polanski, der in London an einem Skript arbeitete, erinnert sich an den letzten Abend mit ihr, den die beiden in einem Restaurant mit Blick auf die Themse verbrachten. «Nie hatte Sharon schöner ausgesehen. Das letzte Foto, das ich von ihr besitze, war einige Tage zuvor gemacht worden: mit einer Polaroid-Kamera, als Probe für ein Titelbild des Queen-Magazins. Ein weiteres Andenken ist das Buch, das sie in unserem Schlafzimmer zurückliess: Thomas Hardys «Tess of the d'Urbervilles». Sie hatte das Buch gerade zu Ende gelesen und meinte, daraus müsse sich ein grossartiger Film machen lassen.» Polanski machte ihn zehn Jahre später. Am 9. August 1969 erreichte ihn die Schreckensnachricht von Sharons Ermordung und derjenigen ihrer Freunde. Völlig gebrochen kehrte er nach Amerika zurück. «Die Morde hatten in ganz Hollywood ein irrationales Entsetzen ausgelöst. Doch ihren Ängsten zum Trotz kamen alle Stars zum Begräbnis. Es war wie eine geisterhafte Filmpremiere. Nur einer blieb fern, Steve McQueen, einer von Sharons ältesten Freunden. Ich verzieh es ihm nie.» Über die Bedeutung dieses Erlebnisses für sein weiteres Leben schrieb Polanski in seinen Erinnerungen: «Sharons Tod ist die einzige Grenzlinie in meinem Leben, die wirklich zählt. Bevor sie starb, segelte ich gleichsam auf einem ruhigen, grenzenlosen Meer aus Erwartungen und Opti-

mismus. Seither fühle ich mich schuldig, wann immer mir bewusst wird, dass ich das Leben geniesse.»

Die erste Arbeit, in die sich Polanski nach Sharons Tod stürzte, war 1971 eine Filmversion von Shakespeares «Macbeth». Bereits Orson Welles und Kurosawa hatten sich an einer solchen versucht. Als Mitarbeiter am Drehbuch konnte Polanski Kenneth Tynan gewinnen, einen führenden Theaterkritiker und Dramaturgen am britischen Nationaltheater. Das fertige Manuscript war schwer unterzubringen. Schliesslich übernahm die Filmabteilung des Playboy-Imperiums, Playboy Productions, den einen Hauptteil der Produktion, Columbia steuerte für die Verleihrechte den Rest bei. Die Titelrolle übernahm Jon Finch, die Rolle der Lady Macbeth Francesca Annis – beide viel jünger als die Rollen im Theater jeweils besetzt werden. Drehplatz war die Gegend um Portmeirion in Wales. Das konstant schlechte Wetter erschwerte die Arbeit. «Mitunter hatte ich das Gefühl, einen Cousteau-Film zu drehen.» Finanziell wurde der Film ein Desaster. Die Premiere fand gegen Polanskis Willen nicht in London, sondern in New York statt. «Die meisten amerikanischen Kritiker nahmen an, ich hätte den Film als eine Art Katharsis in eigener Sache gemacht. Ich meinerseits hatte «Macbeth» gewählt, weil ich meinte, der Name Shakespeare werde verhindern, dass man mir falsche Motive unterstellt.»

Für seinen nächsten Film tat sich Polanski wieder mit Gérard Brach zusammen. In einem gemieteten Chalet in Gstaad dachten sie sich eine Geschichte aus, in der ein Mädchen Opfer eines bösartigen Filmproduzenten



**Halb widerwillig liess sich Roman Polanski von Bob Evans nach Los Angeles zurückrufen, wo er mit einem umfangreichen Skript des Drehbuchautors Bob Towne konfrontiert wurde: CHINATOWN.**

und seiner sexverrückten Freunde wird. Es sollte eine Koproduktion des Franzosen Jean-Pierre Rassam und des Italieners Carlo Ponti werden, der die Produktion am Ende allein übernahm. Inzwischen war aus einem Winterfilm eine Komödie an der italienischen Riviera geworden. *WHAT?* (1973) wurde eine aberwitzig-surreale Nonsensekomödie zu Musik von Mozart mit Sydne Rome und Marcello Mastroianni in den Hauptrollen. Und der Meister spielte wieder einmal selber mit. «Wie von selbst verwandelte sich das Ganze in eine tolldreiste Geschichte à la Rabelais. Sie handelte von den Abenteuern eines unschuldigen, weltentrückten Mädchens, das, in einer “irren” Riviera-Villa, nichts vom wahren Charakter seiner männlichen Umgebung ahnt: Die Herren nämlich sind durch die Bank Phallokratzen.»

Halb widerwillig liess sich Polanski von Bob Evans nach Los Angeles zurückrufen, wo er mit einem umfangreichen Skript des Drehbuchautors Bob Towne konfrontiert wurde. *CHINATOWN* (1974) erwies sich als ein Thriller in bester Chandler-Tradition. Polanski reizte es, sich einmal an etwas völlig Neuem zu versuchen. Als Darsteller des coolen Privatdetektivs Gittes war von Anfang an Jack Nicholson vorgesehen, der mit Towne bestens bekannt war. Mit diesem arbeitete Polanski das Drehbuch aus. «Anders als Bob Evans sah ich *CHINATOWN* nicht als “Retro”-Stück oder als bewusste Imitation klassischer Schwarzweissfilme, sondern als einen Streifen über die dreissiger Jahre, gesehen durch das Kameraauge der siebziger. Ich wollte die Welt und die Zeit von Dashiell Hammett und Raymond Chandler evozieren, gedachte dies jedoch durch eine fast schon

pedantisch präzise Rekonstruktion des damaligen Stils in Dekor, Kostüm und Idiom zu vermitteln – nicht aber durch eine absichtliche Imitation der dreissiger Filmtechniken.» Die Rollen des bösartigen Kapitalisten Noah Cross, der die Wasserreserven der Stadt anzapft und eine Dürre inszeniert, und seiner Tochter Evelyn Mulwray, die durch den Vater ihren Mann verliert, wurden auf Polanskis Wunsch mit John Huston und Faye Dunaway besetzt. *CHINATOWN* ist zweifellos einer der besten Filme Polanskis. Hans Rudolf Haller charakterisierte ihn bei seiner Schweizer Premiere mit den Worten: «Der süsse Geruch des Moders liegt über Polanskis Film, im fragwürdigen Glanz einer Vergangenheitswelt so gut wie im vorherrschenden Braun-Gelb der Farben.»

LE LOCATAIRE (DER MIETER, 1976) nach Roland Topors Roman nennt Polanski den schnellsten Langfilm, den er je gemacht habe: acht Monate vom unadaptierten Roman bis zur ersten öffentlichen Vorführung. Für die Abfassung des Drehbuchs hatte er sich wieder mit Gérard Brach zusammengetan. «Allein die Tatsache, wieder in Paris zu sein, beflügelte mich. Abermals verliebte ich mich bis über beide Ohren in diese Stadt und erkannte ein für allemal, dass dies meine wahre Heimat war, der Ort, wo ich von nun an leben wollte. Ich mietete mir ein Appartement in der Avenue Montaigne, zwei Gehminuten von den Champs-Élysées, und beantragte die französische Staatsangehörigkeit ... Besetzungsprobleme gab es praktisch nicht. Die weibliche Hauptrolle bekam Isabelle Adjani und ich selbst spielte Trełkowski, den schüchternen, aus Polen stammenden Bankangestellten, dessen schleichende Schizophrenie zu Transve-



1

**Bei seiner  
verwegenen Jagd  
über die Dächer  
und durch die  
verwinkelten  
Gassen der  
Seinstadt erhält  
er die Hilfe einer  
attraktiven Dame  
aus dem Milieu.**

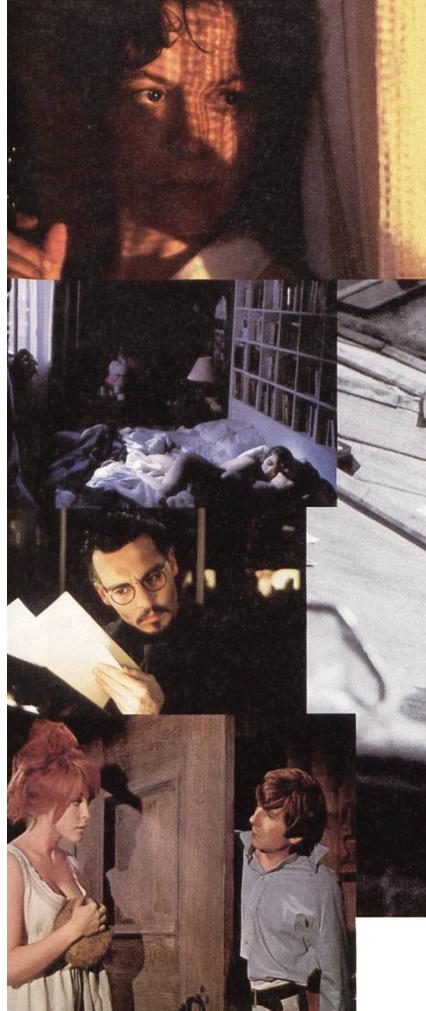
stitutum und Selbstmord führt. Als Paramount sich entschloss, das Budget zu erhöhen, um die Sache auch für amerikanische Schauspieler schmackhaft zu machen, engagierte ich Shelley Winters, Melvyn Douglas und Jo Van Fleet. Eins war klar: Ein grosser Teil der bewilligten Summe würde für den ausgetüftelten, komplexen Set draufgehen, der ein schmuddeliges altes Pariser Wohnhaus darstellte und den Pierre Guffroy entworfen hatte, ein Perfektionist und der Designer in sämtlichen von Buñuels französischen Filmen.» Der Film wurde im Mai 1976 in Cannes gezeigt, fand aber keine freundliche Aufnahme. Aus heutiger Sicht darf man ihn einen von Polanskis persönlichsten Filmen nennen.

Bereits 1974, nach dem Abschluss der Dreharbeiten zu CHINATOWN, hatte Polanski in Spoleto beim «Festival zweier Welten» Alban Bergs Oper «Lulu» inszeniert. Nun erhielt er den Auftrag, in München Verdis «Rigoletto» auf die Bühne zu bringen. Während der drei Monate seines Münchner Aufenthalts lernte er Klaus Kinskis Tochter Nastassia kennen, die damals erst fünfzehn Jahre alt war. Die französische Ausgabe der Zeitschrift «Vogue» hatte Polanski die Gestaltung der Weihnachtsausgabe 1976 angetragen. Dies gab ihm Gelegenheit, Nastassia Kinski im Rahmen einer Fotgeschichte vor der exotischen Szenerie der Seychellen-Inseln gross herauszustellen. Im kommenden Jahr sollte er für «Vogue Hommes» eine Reportage mit jungen Mädchen machen. In deren Verlauf kam er 1977 in Los Angeles mit jenem Mädchen in Kontakt, das er nach Angaben der Justiz unter Drogen gesetzt und vergewaltigt haben sollte. Kurz vor dem Urteilsspruch gelang Polanski die Flucht

nach Paris, doch drohte ihm bei einer neuerlichen Einreise in die USA eine Verhaftung. Erst im Oktober 1997 konnte Polanskis Anwalt gemäss einer Mitteilung der Tageszeitung «Daily News» mit dem zuständigen Richter eine Einigung erzielen, die dem Regisseur eine Rückkehr in die USA ermöglichen sollte, ohne mit einer Inhaftierung rechnen zu müssen.

Als französisch-britische Koproduktion entstand 1979 TESS, die Verfilmung von Thomas Hardys Roman «Tess of the d'Urbervilles» aus dem Jahr 1891, den Sharon Tate seinerzeit auf ihrem Nachttisch in London liegen gelassen hatte. Es ist kein «typischer» Polanski-Film geworden, sondern ein romantisches Sittengemälde aus der spätviktorianischen Zeit, fast ein wenig im Stile einer klassischen Hollywood-Romanze. Die Titelrolle des armen, von einem Adligen verführten und später zur Mörderin werdenden Mädchens spielt Nastassia Kinski, die damit wohl ihre erste seriöse Rolle bekommen hat.

Auch PIRATES (1986) ist kein «typischer» Polanski-Film, sondern gleichzeitig die Imitation und die Demonstration eines Genres, ohne dessen ihm innenwohnende Stimmung nachzuvollziehen. Walter Matthau (mit Bart und Holzbein) und Chris Campion spielen zwei Schiffbrüchige, die auf der spanischen Galeone, die ihnen das Leben rettete, eine Meuterei anzetteln. Der Film ist die Realisierung eines alten Planes, den Polanski immer wieder zurückstellen musste. Auch FRANTIC (1988) ist die Imitation eines Genres, nämlich dasjenige des Thrillers à la Hitchcock. Ein amerikanischer Herzspezialist, der in Paris an einem Kongress teilnehmen will, macht sich auf die Suche nach seiner spurlos aus dem Hotel verschwun-



2



DEATH AND THE MAIDEN

BITTER MOON

THE NINTH GATE

THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS

DEATH AND THE MAIDEN

THE PIANIST

1 Roman Polanski und Sharon Tate in THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS

2 Harrison Ford und Emmanuelle Seigner in FRANTIC

denen Frau und gerät dabei in Teufels Küche. Bei seiner verwegenen Jagd über die Dächer und durch die verwinckelten Gassen der Seinestadt erhält er die Hilfe einer attraktiven Dame aus dem Milieu. *Harrison Ford* und *Emmanuelle Seigner*, Polanskis jetzige Frau, spielen das ungleiche Paar mit bemerkenswerter Brillanz. *Emmanuelle Seigner* spielt auch in *BITTER MOON* (1992) die weibliche Hauptrolle. Ihr Partner ist diesmal *Peter Coyote* als erfolgloser Schriftsteller in Paris, der zum Sklaven seiner erotischen Obsessionen wird. Er erzählt sein Schicksal auf einem Luxusdampfer einem von *Hugh Grant* gespielten jungen Briten, der mit seiner Frau (*Kristin Scott Thomas*) gerade in einer Ehekrise steckt.

Mit dem Psychothriller *DEATH AND THE MAIDEN* (DER TOD UND DAS MÄDCHEN, 1994) hat Polanski endlich sein altes Niveau wieder gefunden. Die Vorlage bildet ein 1991 in London uraufgeführtes Theaterstück des in Chile aufgewachsenen Schriftstellers Ariel Dorfman. Ein Rechtsanwalt, der die Verbrechen einer ehemaligen Militärjunta aufdecken soll, erhält den Besuch eines Arztes, der ihm bei einer Reifenpanne geholfen hat. Seine Frau glaubt, in dem Fremden jenen Unhold zu erkennen, der sie in der Zeit der Diktatur einst zur Musik von Schuberts Streichquartett «Der Tod und das Mädchen» mehrfach vergewaltigte. Nun will sie sich an ihrem Peiniger rächen, doch dieser beteuert seine Unschuld. Das von *Sigourney Weaver*, *Ben Kingsley* und *Stuart Wilson* hervorragend gespielte Dreipersonenstück besticht durch die Spannung, mit der in ihm nach einer Schuld gesucht wird, die vielleicht gar keine ist.

In *THE NINTH GATE* (1999) ist Polanski in die Welt der schwarzen Magie zurückgekehrt, die schon in *ROSEMARY'S BABY* dominierte. *Johnny Depp* spielt den Antiquar Dean Corso, der im Auftrag eines Exzentrikers die Echtheit eines Buches aus dem Jahre 1666 überprüfen soll und dabei in schwarzmagische Wirrnisse gerät. Als Vorlage diente Polanski der Roman «Der Club Dumas» von Arturo Pérez-Reverte. Nach seinem wirr scheinen Herumkreisen durch alte und neue Themenkreise und die bunte Palette der verschiedenen Genres hat Polanski in diesem Jahr mit *THE PIANIST*, der Verfilmung der Autobiographie des Musikers Wladyslaw Szpilman, endlich den Mut und die Kraft gefunden, jenes Thema aufzugreifen, das ihn wohl ein Leben lang verfolgt hat: den Holocaust.

Gerhart Waeger

\* Roman Polanski von Roman Polanski. Autobiographie. Deutsch von Günter Panske. Bern, München, Wien, Scherz, 1984; amerikanischer Originaltitel: Roman by Roman Polanski