



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Roman Polanski – Filmemacher des Absurden“

verfasst von

Julian Weixlbaumer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Die Bedeutung des Absurden als philosophischer Begriff (anhand von Albert Camus).....	2
2.1. Die Auflehnung.....	5
3. Machtbeziehungen und ihre Rolle in der absurden darstellenden Kunst und Literatur.....	7
3.1. Machtbeziehungen in Becketts „En attendant Godot“.....	8
4. Das Absurde bei Polanski.....	10
4.1. Die äußere Konfliktsituation – Machtbeziehungen in Polanskis ersten Filmen.....	12
4.1.1. Machtbeziehungen – Polanskis Kurzfilme.....	12
4.1.2. Machtspiel – Polanskis „Nóż w wodzie“.....	18
4.1.3 Polanskis „Cul-de-Sac“.....	25
4.2. Die innere Konfliktsituation – Der absurde Mensch in Polanskis Filmen.....	36
4.2.1. Der absurde Mensch in Polanskis „Repulsion“.....	36
4.2.2. Aspekte des Absurden bei der Darstellung des absurden Mensch.....	43
4.2.2.1. Die Entfremdung in Polanskis „Nóż w wodzie“.....	44
4.2.2.2. Die Identitätskrise in Polanskis „Le Locataire“.....	47
4.2.2.3. Der Ekel in Polanskis „Repulsion“.....	52
4.2.2.4. Die Schizophrenie in Polanskis „Le Locataire“.....	56
4.3. Die Welt ist absurd – Polanskis Darstellung einer unzugänglichen Welt.....	62
4.3.1. Die Irrealität und das Groteske in Polanskis „Cul-de-Sac“.....	63
4.3.2. Die irrealen Welt in Polanskis „Che?“.....	66
4.3.3. Das Scheitern an der absurden Welt in Polanskis „Chinatown“.....	68
5. Schlusswort.....	73
6. Literaturverzeichnis.....	76
7. Filmverzeichnis.....	78
8. Anhang.....	79
8.1. Abstract (deutsch).....	79
8.2. Abstract (english).....	80
8.3. Lebenslauf.....	81

1. Einleitung

„I was fascinated by the absurd theater. I was influenced by Beckett and Ionesco and even Kafka“¹. Obwohl Roman Polanski, nach seinem frühen Filmschaffen befragt, angibt, vom absurden Theater beeinflusst worden zu sein, ist dies in seinen Spielfilmen nicht sogleich ersichtlich. Meine Arbeit beschäftigt sich daher mit der Frage, welche zentralen Aspekte des absurden Theaters sich in Roman Polanskis Frühwerk erkennen und beschreiben lassen und inwieweit Roman Polanski als Filmmacher des Absurden bezeichnet werden kann.

Der absurde Film ist kein gängiges Filmgenre und ungleich dem absurden Theater keine anerkannte Strömung. Daher erörtert die vorliegende Arbeit zunächst mit Hilfe der Theorie Albert Camus', dessen philosophische Auseinandersetzung mit dem Gefühl des Absurden prägend für den Begriff im künstlerischen Bereich war, die entsprechenden Elemente.

In weiterer Folge gehe ich auf eine zentrale Figur des absurden Theaters, Samuel Beckett und dessen bekanntestes Werk „En attendant Godot“ (Warten auf Godot, 1952) ein, das die Bedeutung von (bei Polanski ebenso wichtigen) Machtbeziehungen aufzeigt und Polanskis erster Zugang zum Absurden war. Polanski war überwältigt, als er das Stück 1956 zum ersten Mal im Theater sah², und bezog sich bereits in seinen Kurzfilmen wiederholt auf dessen Figurenkonstellationen und das Warten an sich. Nach der Fertigstellung seines letzten Kurzfilms wollte Polanski „En attendant Godot“ verfilmen, doch auf die direkte Anfrage Polanskis hin antwortete Beckett (der die Kurzfilme Polanskis zu diesem Zeitpunkt bereits kannte), dass er es bedaure, seine Stücke allerdings nicht zur Verfilmung geeignet wären.³ Polanski schuf daraufhin wenige Jahre später mit „Cul-de-Sac“ (Wenn Katelbach kommt, 1966) einen Film mit vergleichbarer Handlung, die Becketts „En attendant Godot“ nicht zuletzt in der fortwährenden Absenz des Erlösers ähnelt.

1989 stellte Roman Polanski sogar selbst die Figur des Lucky in einer für das Fernsehen aufgenommenen Version von Becketts Theaterstück (En attendant Godot, Walter D. Asmus) dar. Auch in seinem ersten Spielfilm „Nóż w wodzie“ (Das Messer im Wasser, 1962) ist das zentrale Motiv die menschliche Machtbeziehung, doch verpackte er diese hier noch in eine Form des Spiels, die sich ebenso in Harold Pinters und Jean-Paul Sartres absurden Theaterstücken wiederfinden lassen. „I was certainly influenced by modern theatre, by Beckett, by Ionesco and by Pinter, also.“⁴ Ionescos Einfluss auf Polanski besteht vorwiegend in der Adaption des Grotesken und der Irrealität. Polanski setzt sich in einigen Filmen mittels eben dieser zwei Motive mit dem Absurden

1 Joseph Gelmis: *The Film Director as Superstar*, London 1970, S. 149.

2 Vgl. Virginia Wright Wexman: *Roman Polanski*, London 1985, S. 14.

3 Vgl. Gelmis: *The Film Director*, S. 149.

4 Ebd., S. 148.

auseinander und entscheidet sich für die Darstellung einer sinnlosen und unzugänglichen Welt. In anderen Filmen ist hingegen der innere Konflikt und der vom Absurden betroffene Mensch zentral und so kann eine Dreiteilung Polanskis absurder Filme vorgenommen werden: Polanskis Darstellung des äußeren (Macht-)Konflikts (zwischen mehreren Personen); seine Darstellung des inneren Konflikts (bei einer Person); und die Darstellung einer absurden Welt, an der die jeweiligen ProtagonistInnen scheitern.

Es ist festzuhalten, dass vor allem in Polanskis frühen Filmen, für die er mitunter auch selbst das Drehbuch schrieb und die unabhängigere, kleinere Produktionen darstellen, das Absurde eine große Rolle spielt. Sie besitzen mehrere Elemente des Phantastischen und lassen irrealer Welten zu. Es sind zwar gerade wieder in seinen letzten beiden Filmen, „Carnage“ (Der Gott des Gemetzels, 2011) und „Venus in Fur“ (Venus im Pelz, 2013), absurde Machtkämpfe ganz zentral, doch bezieht sich meine Untersuchung vor allem auf Grund der zeitlichen Nähe zum bekannten absurden Theater und der absurden Prosa ausschließlich auf die erste Hälfte seines Filmschaffens. Roman Polanskis drei frühesten Spielfilmen werde ich besonders viel Aufmerksamkeit widmen. Der äußere Konflikt und der wiederholt entstehende absurde Machtaspekt soll durch die Filmanalyse bei „Nóż w wodzie“ und „Cul-de-Sac“ aufgezeigt werden. Bei „Repulsion“ (Ekel, 1965) ist es bereits das Abhandenkommen der inneren Ordnung, die ich mit Hilfe der chronologischen Analyse des Films verdeutlichen will. Anschließend verortet die Arbeit, anhand der Analogien zu bekannten absurden Werken Sartres, Camus' und Becketts, Aspekte des absurden Theaters wie die Entfremdung, die Identitätskrise und den Ekel bei Polanski. In diesen Fällen konzentriere ich mich nicht mehr auf die gesamte Handlung, sondern auf die detaillierte Betrachtung signifikanter Szenen. Im letzten Teil, der den irrealen und grotesken Welten Polanskis gewidmet ist, steht die Unmöglichkeit gegen das Absurde erfolgreich anzukämpfen im Mittelpunkt. Unter Gesichtspunkten der Theorie Ionescos und der Prosa Kafkas soll hierbei das Scheitern von Polanskis Charakteren betrachtet werden.

2. Die Bedeutung des Absurden als philosophischer Begriff (anhand von Albert Camus)

Der Begriff des Absurden stammt etymologisch aus dem Lateinischen. „Ab-surdus“ ist das „vom Tauben Kommende“ und bedeutet „das Misstönende“. Es steht für das dem Kontext Entrissene und das Unpassende. Umgangssprachlich wird das Wort „absurd“ als Synonym für Unsinniges, Groteskes, Aberwitziges und Irreales verwendet.

Im Kontext der Philosophie und weiterführend in den Künsten wurde jener Begriff allerdings einem

Bedeutungswandel unterworfen, der konkreter erläutert werden muss. Spätestens mit Albert Camus und dessen „Le Mythe de Sisyphe“ (Der Mythos des Sisyphe, 1942) wird „das Absurde“ als konkretes Phänomen, das dem Existenzialismus und der Auseinandersetzung mit der Sinnlosigkeit des individuellen Daseins nahesteht, untersucht.

„Eine Welt, die man – selbst mit schlechten Gründen – erklären kann, ist eine vertraute Welt. Aber in einem Universum, das plötzlich der Illusionen und des Lichts beraubt ist, fühlt der Mensch sich fremd. Aus diesem Exil gibt es keine Rückkehr, da es der Erinnerungen an eine verlorene Heimat oder der Hoffnung auf ein gelobtes Land beraubt ist. Diese Entzweiung zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen den Handelnden und seinem Rahmen, genau das ist das Gefühl der Absurdität.“⁵

Camus meint, dass jene Entzweiung nicht über einen beobachtbaren Bewusstwerdungsprozess eingeleitet wird. Es muss nicht bloß als rationaler Gedanke begriffen, sondern gewissermaßen erfahren werden. Zu dem Eingeständnis, dass er eines Tages sterben muss und dass danach nur das Nichts lauert, kommt der Mensch nur selten durch ein Gespräch oder eine philosophische Debatte. Dieses Gefühl kann eineN – laut Camus – ganz im Gegenteil völlig spontan und aus dem Heiteren treffen und ist dem Existenzialismus insofern nahe, als dass sämtlichen Dingen in genau diesem Moment ihre Essenz abhanden kommt. Die Dinge werden nicht mehr metaphysisch aufgeladen, in einem bestimmten Kontext stehend, betrachtet, sondern auf ihre Existenz reduziert, eine Existenz, die der Essenz der Dinge vorausgeht. Im Zuge der Anerkennung dieser Reduktion kann ein Ekel gegenüber den Dingen entstehen, auf den zahlreiche AutorInnen der absurden Prosa und des absurden Theaters eingehen. Das Gefühl des Ekels ist ein zentrales Element in der Kunst des Absurden und ich werde in weiterer Folge noch darauf zurückkommen. Zunächst will ich mich spezifischer damit auseinandersetzen, was genau Camus mit der Entzweiung des Menschen von seinem Leben meint. Das Leben wird sinnlos, sobald der Mensch das Vergehen der Zeit und die Sterblichkeit aller Lebewesen anerkennt. Dies ist jedoch noch nicht das Absurde an sich.

Das Gefühl des Absurden ist der Zwischenraum, die Leere zwischen dem rationalen, nach Sinn fragenden Menschen und der irrationalen, (bestenfalls nach den Prinzipien der Evolution funktionierenden, aber trotzdem) unlogischen, nicht antwortenden Welt.

„In seiner wiedergewonnenen, nun auf Übereinkunft begründeten Hellsichtigkeit wird das Gefühl für das Absurde klarer und deutlicher. Ich sagte vorschnell, die Welt sei absurd. An sich ist diese Welt nicht vernünftig – das ist alles, was man vor ihr sagen kann. Absurd aber ist der Zusammenstoß des Irrationalen mit dem heftigen Verlangen nach Klarheit, das im tiefsten Innern des Menschen laut wird. Das Absurde hängt ebenso sehr vom Menschen ab wie von der Welt.“⁶

Der Vergleich und die daraus resultierende Diskrepanz sind grundlegend für das Absurde. Ohne die Gegenüberstellung von Erwartung und kontingenter Realität besteht keine Absurdität. Sie ist

⁵ Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphe*, Reinbek 2008, S. 14.

⁶ Ebd., S. 33.

ausschließlich in der Relation und als Gegensatz vorzufinden. Camus schreibt:

„Das ist absurd' soll heißen: 'Das ist unmöglich', aber auch: 'Das ist ein Widerspruch in sich.' Wenn ich sehe, wie ein Mann sich mit blanker Waffe auf eine Gruppe von Maschinengewehren stürzt, dann werde ich seine Tat absurd finden. Aber sie ist es nur auf Grund des Mißverhältnisses zwischen seiner Absicht und dem, was ihn erwartet, auf Grund des Widerspruchs den ich zwischen seinen wirklichen Kräften und seinem Ziel feststellen kann. [...] Auf der Ebene des Verstandes kann ich also sagen, das Absurde liegt weder im Menschen [...] noch in der Welt, sondern in ihrer gemeinsamen Präsenz.“⁷

Camus setzt sich in seinem theoretischen Hauptwerk mit bisherigen philosophischen Untersuchungen des Absurden auseinander und kritisiert, dass sowohl Heidegger, Husserl, Jaspers als auch Schestow, die aus dem Gefühl des Absurden resultierende „Verzweiflung“ entweder mit der Hoffnung auf Göttliches und somit vernunftlos oder mit der Verherrlichung der Auflehnung gegen das Unabwendbare negieren.

Kierkegaard sei vielleicht der Einzige, der das Absurde und die einhergehende Verzweiflung nicht nur gefunden und erkannt habe, sondern diese auch entsprechend lebte:

„Er lehnt jeden Trost ab, jede Moral und alle beruhigenden Grundsätze. Er trachtet nicht danach, den Schmerz, den der Stachel in seinem Herz verursacht, zu lindern. Im Gegenteil: er weckt ihn und entwickelt mit der verzweifelten Freude eines freiwilligen Gekreuzigten Stück um Stück Hellsichtigkeit, Verweigerung, Komödie und eine Kategorie des Dämonischen.“⁸

Doch schreibt Camus anschließend, dass schlussendlich auch der Existenzphilosoph Kierkegaard das Absurde nicht vollends begreift, da dieser angesichts der Verzweiflung eines solchen sinnlosen Lebens, in dem Moral und auch bedeutsame Taten keine Rolle spielen, die Endlichkeit des Bewusstseins für unwahrscheinlich erklärt. Camus meint daher, dass Kierkegaard und die zuvor angesprochenen Philosophen sich dem Absurden mit Hilfe von irrationalen Auswegen letztendlich entziehen und somit philosophischen Selbstmord begehen. Er ruft dazu auf, nicht das Wünschenswerte, sondern das Wahre zu suchen. Der Mensch müsse sich auch der Verzweiflung hingeben, diese akzeptieren und Schlüsse daraus ziehen. Die nächste Frage, die sich unweigerlich stellt, ist jene nach dem Selbstmord. Ist ein Leben für jene, die sich der Illusion von Sinnhaftigkeit nicht länger hingeben wollen oder können, lebenswert?

„Es ging darum, zu leben und zu denken mit dieser Zerissenheit, zu wissen, ob man annehmen oder ablehnen soll. Es kann nicht darum gehen, die Evidenz zu maskieren, das Absurde zu beseitigen, indem man einen Term seiner Gleichung negiert. Wir müssen wissen, ob wir damit leben können oder ob die Logik es verlangt, daß wir daran sterben. Ich interessiere mich nicht für den philosophischen Selbstmord, sondern für den Selbstmord an sich.“⁹

Bevor er jedoch konkret auf den Selbstmord eingeht, entgegnet er jenen, die zu Recht behaupten, dass doch auch er nicht wissen könne, was ihn nach dem Tod erwartet, dass er zwar tatsächlich

7 Ebd., S. 43f.

8 Ebd., S. 38f.

9 Ebd., S. 67.

nicht wisse, ob das Leben einen weiterführenden Sinn hat, dass er aber gerade wegen dieses Unwissens und auf Grund des Wissens um sein Unwissen, das

„Verlangen nach Absolutem und nach Einheit und die Unmöglichkeit, diese Welt auf ein rationales, vernunftgemäßes Prinzip zurückzuführen – nicht miteinander versöhnen kann. Was für eine andere Wahrheit kann ich erkennen, ohne eine Hoffnung anzurufen, die ich nicht habe und die in den Grenzen meiner *conditio* bedeutungslos ist? Wäre ich ein Baum unter Bäumen, Katze inmitten der Tiere, dann hätte dieses Leben einen Sinn oder dieses Problem hätte vielmehr keinen, denn ich wäre Teil dieser Welt. Ich *wäre* diese Welt, gegen die ich mich jetzt mit meinem ganzen Bewusstsein und mit meinem ganzen Anspruch auf Vertrautheit stemme.“¹⁰

Es sind das Bewusstsein und die Vernunft, die eineN von dieser Welt loslösen, die eineN zum reflektierten, absurden Menschen machen. Sobald der Mensch sich an jene Evidenz hält und illusorische, unbegründete Hoffnungen aufgibt, tritt das Absurde in sein Leben ein und es wird bleiben.

2.1. Die Auflehnung

Camus argumentiert, es gilt, sich aufzulehnen. Die Auflehnung hat hierbei jedoch nichts mit der Hoffnung zu tun, da das Absurde diese per se nicht in sich birgt. Sie existiert nach Camus nämlich nicht wegen einer unbegründeten Hoffnung, sondern im Zuge des Anspruchs auf unmögliche Transparenz. Sie geht zwar Hand in Hand mit der Resignation, die dem (das Absurde realisierenden) Menschen widerfährt, doch ist sie kein automatisch eintretender Aspekt, sondern muss willentlich erfochten werden. Die Auflehnung ist die Inakzeptanz gegenüber jener Sinnlosigkeit, die der absurde Mensch zunächst begreift, nicht leugnet und die infolgedessen Resignation bewirkt. Solch eine Auflehnung, möchte manch eineR meinen, wäre mit dem Akt des Selbstmordes gleichzusetzen. Aber Camus entgegnet rasch, dass der Mensch sich mit dem Selbstmord dem Absurden zwar entzöge, es mit dem Tode allerdings verloren ginge. Der Selbstmörder sei gar das Gegenteil des zum Tode Verurteilten. Nur das Leben des sich bewusst zum Tode verurteilt wahnenden, sich allerdings nicht aus Resignation selbst-mordenden Menschen, ist das Leben des Auflehnenden:

„Diese Auflehnung gibt dem Leben seinen Wert. Erstreckt sie sich über die ganze Dauer einer Existenz, so verleiht sie ihr ihre Größe. Für einen Menschen ohne Scheuklappen gibt es kein schöneres Schauspiel als die Intelligenz im Widerstreit mit einer ihn überschreitenden Wirklichkeit. [...] Bewusstsein und Auflehnung – diese Verweigerungen sind das Gegenteil von Verzicht. Alles Irreduzible und Leidenschaftliche in einem menschlichen Herz beseelt sie. Es geht darum, unversöhnt und nicht aus freiem Willen zu sterben.“¹¹

Das etwaige Gebunden-Sein an ein ausschließlich irdisches Dasein des Menschen ermöglicht

10 Ebd., S. 69f.

11 Ebd., S. 73f.

diesem eine schicksalslose, gottlose (Handlungs-)Freiheit, die von keiner christlichen Moral und daher weder von der Sorge um die Zukunft, noch der Notwendigkeit auf Rechtfertigungen aller Art begleitet ist. Der Glaube an eine himmlisch-göttliche, nachweltliche Freiheit der Seele blockiert die einzige Freiheit, die der Mensch eigentlich haben kann, nämlich jene auf Erden.

„Aber jetzt weiß ich, dass diese höhere Freiheit, diese Freiheit zu *sein*, die allein eine Wahrheit begründen kann, nicht existiert. Der Tod ist da, als die einzige Realität. Nach ihm ist das Spiel aus. Ich habe auch nicht die Freiheit fortzudauern, ich bin ein Sklave und obendrein ein Sklave, der auf keine ewige Revolution hoffen, sich auf keine Verachtung stützen kann. Und wer könnte ohne Revolution und ohne Verachtung Sklave bleiben? Welche Freiheit im vollen Sinne des Wortes kann es geben ohne die Gewähr einer Ewigkeit? Gleichzeitig aber begreift der absurde Mensch, daß er bisher durch die Illusion, von der er lebte, an dieses Postulat der Freiheit gebunden war. In gewissem Sinne behinderte ihn das. Im selben Maße, wie er sich ein Ziel seines Lebens vorstellte, paßte er sich der Forderung eines zu erreichenden Zieles an und wurde zum Sklave seiner Freiheit.“¹²

Der absurde Mensch lebt im Jetzt. Es gibt kein Morgen. Das Absurde lässt alle Erlebnisse gleichgültig sein. Keines ist am Tag darauf mehr wert, als es ein anderes gewesen wäre, doch spornt es auch dazu an, mehr zu erleben. Es fordert eine größtmögliche Quantität an Erlebnissen und Erfahrungen und strebt nicht danach ihre Qualität zu bemessen. Es geht nicht darum, gut, sondern viel zu leben. „Jede Moral beruht auf der Vorstellung, daß eine Tat Folgen hat, die sie rechtfertigen oder entwerten. Ein vom Absurden durchdrungener Geist ist lediglich der Meinung, diese Folgen müßten mit heiterer Ruhe betrachtet werden.“¹³ Jener Geist kann demnach ohne Furcht vor jenseitiger Bestrafung und ohne dem Druck, entsprechen zu müssen, leben, da es in Wahrheit gar keine verborgene, eigentliche Ethik gibt, der er gehorchen muss. Es gibt keine Moral, die nicht innerweltlich und von Menschen erfunden wäre. „Ja, der Mensch ist sein eigener Zweck. Und er ist sein einziger Zweck. Wenn er etwas sein will, dann nur in diesem Leben.“¹⁴ Dem Existenzialismus zufolge und im Kontext des Absurden gibt es Sinn bloß als individuell bestimmte Kategorie, temporär und nicht über das Leben hinausreichend.

„[N]ichts von alledem hat wirklichen Sinn. Auf dem Weg zu dieser Freiheit [der Freiheit, die um ihre Begrenztheit im Diesseits weiß und von göttlicher Moral gelöst ist] ist noch ein Schritt zu tun. Die letzte Anstrengung für diese verwandten Geister, Künstler oder Eroberer, besteht darin, sich auch von ihren Unternehmungen befreit zu wissen: zu dem Eingeständnis zu gelangen, daß das Werk selbst – sei es Eroberung, Liebe oder Kunstwerk – nicht sein muß, und so die tiefe Nutzlosigkeit allen individuellen Lebens zu vollenden. Gerade das gibt ihnen mehr Leichtigkeit bei der Verwirklichung dieses Werkes, wie die Erkenntnis der Absurdität des Lebens ihnen das Recht gab, sich mit allen Ausschweifungen hineinzustürzen. Übrig bleibt ein Schicksal, bei dem nur das Ende unausweichlich ist. Abgesehen von diesem einzigen Verhängnis des Todes stellt alles andere, Freude oder Glück, Freiheit dar.“¹⁵

Kierkegaard, der das Absurde nach Camus als einziger der Philosophen gelebt hat, formuliert es sogar poetischer:

„Für den Existierenden ist das Existieren sein höchstes Interesse, und das Interessiertsein am Existieren die

12 Ebd., S. 76f.

13 Ebd., S. 90.

14 Ebd., S. 115.

15 Ebd., S. 151.

Wirklichkeit. [...] Existieren, wenn dies nicht als Existieren im landläufigen Sinne verstanden werden soll, läßt sich nicht ohne Leidenschaft tun.“¹⁶

Am Ende seines theoretischen Werkes verlangt Camus vom absurden Kunstwerk, was er vom Denken allgemein verlangt: „Auflehnung, Freiheit und Mannigfaltigkeit. Dann wird es seine tiefe Nutzlosigkeit manifestieren.“¹⁷

Polanski und absurde Werke hervorbringende Künstler wie Beckett, Ionesco, Kafka, Sartre und andere, vermitteln zwar das Gefühl des Absurden und zeigen die Sinnlosigkeit und die daraus resultierenden Identitätskrisen, doch enden diese für die Charaktere nicht notwendigerweise in der von Camus geforderten Auflehnung oder der absurden Freiheit.

„En attendant Godot“ beispielsweise, welches nicht nur wegen seiner Bekanntheit als Aushängeschild des absurden Theaters fungiert, portraitiert den Umgang der Menschen mit der Sinnlosigkeit. Ihre Sehnsucht nach Göttlichem, ihre Hoffnungslosigkeit und Selbstmordgedanken sowie ihre selbst geschaffenen Hierarchien in der Absenz von ursprünglich angenommener sinnvoller Ordnung sind die zentralen Themen bei Beckett und in der Kunst des Absurden. Die Auflehnung findet jedoch nicht mehr in der Diegese des Stücks selbst statt. Vor die Möglichkeit einer absurden Freiheit werden stattdessen die ZuschauerInnen gestellt, die durch das absurde Werk mit dem eigenen absurden Dasein konfrontiert werden.

Wolfgang Hildesheimer meint in seiner 1960 gehaltenen Erlanger Rede, dass das absurde Theater den von Camus behaupteten Zwiespalt unter anderem dadurch vermittelt, dass die ZuschauerInnen den rational fragenden, nach Einheit und nach Katharsis strebenden Menschen symbolisieren und das Stück die unzureichende Nicht-Antwort der Welt darstellt.

„[D]er Zuschauer [...] soll das Bühnengeschehen verspotten [...] das heißt: nicht das Bühnengeschehen selbst – nicht die Parabel, sondern ihr Objekt: das Leben. Und damit freilich auch sich selbst, als einen, der fragt und keine Antwort erhält.“¹⁸

3. Machtbeziehungen und ihre Rolle in der absurden darstellenden Kunst und Literatur

Die absurde Kunst bezieht sich oft auf das philosophische Konzept Camus' und Kierkegaards, das den Glauben an ein sinnhaftes Leben nicht anerkennt.

16 Sören Aabye Kierkegaard: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brosamen, in: *Kierkegaard, Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, hg. v. Hermann Diem / Walter Rest, München 1976, S. 131-844, hier S. 472ff.

17 Camus: *Der Mythos des Sisyphos*, S. 150.

18 Wolfgang Hildesheimer: Über das absurde Theater, in: *Gesammelte Werke. Band 7. Vermischte Schriften*, hg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig / Wolfgang Jehle, Frankfurt/M. 1991, S. 13-26, hier S. 18.

Werke des Absurden befassen sich mit Menschen, die ihr Dasein von Anfang an oder im Laufe der Daseins entweder als absurd erkennen oder deren absurdes Dasein den Rezipierenden vor Augen geführt wird. Die Abhängigkeit von einer christlichen Moral, die zumindest subtil immer mitsamt ihrem Gott gedacht wird, wird thematisiert oder aufgehoben. Die (Ahnung einer) Absenz eines allumfassenden Gottes oder eines weiterführenden Sinns reißt Leerstellen auf, an denen die Charaktere verzweifeln und die sie unterschiedlich zu füllen versuchen.

„Perceiving a gaping emptiness as the essence of existence, absurdist art can not comprehend the relatedness that could lead to love. In its place, it substitutes power. 'When there is nothing left,' says the hero of Mrozek's *Tango*, 'and even revolt has become impossible, what can we then bring into being out of nothingness? . . . Only power! Only power can be created out of nothingness. It exists, even if nothing else exists.'“¹⁹

Die plötzliche Abwesenheit eines Gottes, der über Gut und Böse richtet und Strukturen moralischer Abhängigkeit herstellt, die Sicherheit und Beweggründe liefern, hinterlässt ein haltloses Chaos und verlangt nach Ersatzhierarchien. Die ProtagonistInnen müssen daher neue Strukturen der Sinnhaftigkeit schaffen, die durch Machtkämpfe ausverhandelt werden. Wer letztendlich „Herr“ oder „Knecht“ ist, ist nicht entscheidend. Camus geht sogar soweit zu behaupten, dass jeder Mensch beides ist:

„Das Absurde liegt weder im knechtischen Bewusstsein noch im herrischen Selbst, sondern es wirkt in beidem zugleich, solange es Menschen gibt. Unsere Existenz trägt Herr und Knecht in sich und keine Wahl zur Tat kann etwas daran ändern.“²⁰

Um in Sicherheit stiftender Ordnung leben zu können, verlangt der Mensch nach Abhängigkeit, selbst wenn er an keinen Gott glaubt. Aus diesem Grund setzt sich die Kunst des Absurden mit Themen wie Macht und Unterdrückung auseinander.

3.1. Machtbeziehungen in Becketts „En attendant Godot“

„En attendant Godot“ gilt als eines der zentralen Werke des Absurden. Als ein wesentliches Element wird in diesem Stück das Thema der Abhängigkeit behandelt. Da dies im Folgenden auch bei der Analyse einiger Filme Polanskis ein wichtiger Bezugspunkt sein wird, möchte ich auf die Darstellung der Beziehung zwischen den Protagonisten genauer eingehen.

In „En attendant Godot“ wird mit keinem Gott argumentiert, allerdings ist die Abwesenheit des so genannten Godot zentral. Wladimir und Estragon sind zwei Vagabunden, die sich die gesamte

19 Wexman: *Roman Polanski*, S. 17. Das in Anführungszeichen Gesetzte zitiert Wexman nach Martin Esslin: *Theatre of the Absurd*, New York 1969, S. 275.

20 Bernd Oei: *Camus. Sisyphos zwischen dem Absurden und der Revolte*, Berlin 2010, S. 255. Oei lässt Camus und Sartre in einem fiktiven Gespräch auftreten und verweist im Zuge jenes 'Zitats' allgemein auf Camus' wiederholte Stellungnahme diesbezüglich in „L'homme révolté“ (Der Mensch in der Revolte, 1951).

Handlung hindurch im Zwiegespräch befinden und sich, wie auch dem Publikum, die Zeit vertreiben. Zum einen wünschen sich die beiden nichts anderes als die Ankunft jenes Godots, der von Beginn an als Erlöser deklariert wird, zum anderen ist ihr einziger Antrieb (ihr Lebensantrieb und Grund zu existieren), ihr Warten selbst und somit die Absenz jener Entität, die nicht kommt und auch nie kommen wird. Im Falle des Nicht-Wartens fürchtet Wladimir außerdem eine Bestrafung. Zumindest behauptet er das gegenüber dem vergesslichen Estragon.²¹ So wie sie feststellen, dass es zu spät ist, getrennte Wege zu gehen²², wollen Wladimir und Estragon erkennen, dass sie gar keine Möglichkeit hätten, nicht auf Godot zu warten.²³

Vergleiche Godots mit einem Gott liegen nahe, doch ist das Objekt des Wartens hierbei minder relevant. Wladimirs und Estragons vermeintliche Notwendigkeit zu warten, resultiert aus der unbegründeten Hoffnung, einem in der Gegenwart stets bedeutungslosen Leben zu entkommen. Die Phrase „Die Hoffnung stirbt zuletzt“ ist somit eine tragische Erkenntnis. Godot wird nicht kommen, doch die Hoffnung verhindert jegliche Form von Entwicklung, Bewegung und Entfernung. Die Hoffnung ist der Glaube, an dem sie festhalten, um sich dem Absurden nicht aussetzen zu müssen. Der Glaube an die Erlösung ist gleichermaßen eine Flucht, die Wladimir und Estragon wählen, um sich ihr täglich wiederholendes – bereits als sinnlos erkanntes – Dasein zumindest nicht als ausweglos eingestehen zu müssen.

„For it cannot be said that the two tramps are waiting for anything in particular. They even have to remind each other of the very fact *that* they are waiting and *for what* they are waiting. Thus, actually they are not waiting for anything. But exposed as they are to the daily continuation of their existence they can't help concluding that *they must be waiting*; and exposed to their continued waiting, they can't help assuming that they are waiting *for something*. [...] Thus, to ask who or what the expected Godot is, is meaningless. *Godot is nothing but the name for the fact that life which goes on pointlessly misinterprets itself as 'waiting', as 'waiting for something'*.“²⁴

Ablenkung (vom Un-Sinn) durch Unterwürfigkeit führt Beckett noch bestimmter vor, als er Lucky und Pozzo auftreten lässt. Die beiden stehen in einem extremen aber beidseitig anerkannten Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Pozzo hat Lucky in seiner Gewalt und behandelt ihn wie einen Sklaven. Wladimir, wie auch Estragon sind zeitweise bestürzt über die Ungerechtigkeit, die Lucky widerfährt, und schreiten zeitweise auch ein. Doch Pozzo kann sie davon überzeugen, dass der Unterdrückte ihn, den Unterdrücker, viel eher braucht als umgekehrt und dass er, Pozzo, sich ganz einfach einen neuen Untergebenen suchen könnte, wäre er nicht so gutmütig, Lucky zu behalten.

„Pozzo is a temporal substitute for Godot: he is the man who has taken it upon himself to act as if the answers are known, who lives exclusively in terms of power, and whose existence is circumscribed by time. Lucky, it seems, is

21 Vgl. Samuel Beckett: *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*, Frankfurt/M. 1971, S. 229.

22 Vgl. ebd., S. 139.

23 Vgl. ebd., S. 169.

24 Günther Anders: Being without time: On Beckett's play 'Waiting for Godot', in: *Samuel Beckett. A collection of critical essays*, hg. v. Martin Esslin, New Jersey 1965, S. 140-151, hier S. 143.

fortunate in his having found this substitute. His bondage is an alternative to the tramps' unbearable waiting."²⁵

In einem sadomasochistischen Verhältnis scheinen die beiden davon zu zehren beisammen zu sein und Gewalt auszuüben. Das Herr-Knecht-Motiv in der Pozzo-Lucky-Figuration ist bei Beckett ein deutlicher Verweis auf Camus' Absurdität. Als Lucky in seiner Rede die Absurdität des Daseins vor Augen hat, bricht er zusammen.²⁶ Er lässt Pozzo, unfähig dem Absurden standzuhalten, den Gott mimen, so dass er, zumindest die längste Zeit (trotz seiner tragischen Erkenntnis), einer tatsächlichen Abhängigkeit ausgesetzt und somit abgelenkt ist. Auch seiner selbst wegen herrscht Pozzo als Substitut Gottes. Indem er als Machthaber zweckdienlich für Lucky ist, gewinnt er an Daseinsberechtigung und empfindet sich (im Gegensatz zu Wladimir und Estragon) als sinnvoll.

„Since the early thirties when Hegel's dialectic and Marx's theory of the class struggle began to interest the younger generation in France, the famous image of the pair '*master and servant*' from Hegel's *Phaenomenologie des Geistes* so deeply engraved itself into the consciousness of those intellectuals born around 1900 that it occupies today the place which the image of *Prometheus* held in the nineteenth century: it has become the *image of man in general*. Sartre is the chief witness of this change. True, in the Orestes of his *Les Mouches* [Die Fliegen, 1943] he still presented the typical Promethean figure (as had Goethe, Shelley, Byron, and Ibsen); but afterwards he replaced this figure by the Hegelian symbol. What is decisive in this new symbol is its '*pluralization*' and its inherent '*antagonism*': that '*Man*' is now seen as a *pair of men*; that the individual (who, as a metaphysical self-made man, had fought a Promethean struggle against the Gods) has now been replaced by *men* who fight *each other* for domination. It is *they* who are now regarded as *reality*; for 'to be' now means 'to dominate' and to struggle for domination; and they alone are seen as the '*motor of time*': for time is history; and history, in the eyes of dialectical philosophy, owes its movement exclusively to antagonism (between man and man or class and class); so exclusively, that at the moment when these antagonisms came to an-end, history itself would cease, too."²⁷

Wladimir und Estragon kommen ebenfalls nicht ohne gegenseitige Beleidigungen und Wiedergutmachungen aus und sie thematisieren diesen Umstand auch. Konfrontiert mit ihrem absurden Dasein, können sie nicht ohne einander, ohne Ablenkung und ohne den Glauben an das mögliche Erscheinen Godots. Die Notwendigkeit von Bewegung (ständiger Veränderung), von Abhängigkeit und Ordnung, die insbesondere während der Absenz eines Gottes (beziehungsweise bei der Erkenntnis von Sinnlosigkeit) zentral werden, sind daher beispielhaft im wohl bekanntesten absurden Theaterstück des 20. Jahrhunderts.

4. Das Absurde bei Polanski

Polanskis Umgang mit dem Absurden ist verschiedentlich und vielseitig. Zum einen bildet er Absurdes in komödiantischen Filmen wie „The Fearless Vampire Killers“ (Tanz der Vampire, 1967) oder „Che?“ (Was?, 1972) in Fantasiewelten ab und stellt psychisch gesunden ProtagonistInnen

25 Michael Robinson: *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*, New York 1969, S. 255.

26 Vgl. Beckett: *Warten auf Godot*, S. 111ff.

27 Anders: *Being without time*, S. 149f.

groteske Szenarien gegenüber, in denen Rationalität zum Scheitern verurteilt ist. Zum anderen widmet er sich in seinen Personendramen der prozesshaften, absurden Entfremdung, der Depression, der psychischen Erkrankung, so wie der Paranoia und, wie auch Beckett, der Schizophrenie. Es ist das Abhandenkommen von Souveränität und Harmonie, das den Ausgangspunkt einer absurden Entwicklung markiert. „While Polanski reveals an absurdist sensibility in the majority of his films, the cause of the lack of harmony and the circumstances that allow his characters to realise the ultimate absurdity of their lives vary.“²⁸ Dies kann so wie in „Repulsion“, „Rosemary's Baby“ (Rosemaries Baby, 1968) oder „Le Locataire“ (Der Mieter, 1976) die innere Welt eines/einer Einzelnen betreffen oder es kann sich um eine äußere Konfliktsituation handeln, um Macht- und Kontrollverluste oder -verschiebungen, deren Kampf oder Spiel zwischen mehreren Charakteren ausgetragen wird, wie in „MacBeth“, „Ssaki“ (frei übersetzt: Säugetiere, 1962), „Nóż w wodzie“ oder in „Cul-de-Sac“.

Ich will daher – der Argumentation Ewa Mazierskas folgend²⁹ – zwischen Filmen unterscheiden, in denen Polanski eine groteske Welt darstellt, Filmen, in denen Polanski das Absurde durch die Beziehungen seiner Charaktere hervorkehrt, und Filmen, in denen einE ProtagonistIn Aspekte des Absurden aufweist und daher selbst absurd wird.

Bei der Darstellung des Absurden durch die Beziehung der Charaktere zueinander zeigt sich der Konflikt auf eine äußere Ebene und wird zwischen mehreren Charakteren verhandelt.

„The first [category – the outer conflict situation] occurs where there is a conflict between two or three people that cannot be resolved in a satisfactory way. This conflict can be seen as the cause of an absurd situation or as a catalyst allowing the character to realise that his life lacks harmony.“³⁰

Die Harmonie kommt abhanden. Im Angesicht des Absurden verlangt der Mensch nach der Etablierung einer neuen Ordnung. Die äußere Konfliktsituation entsteht durch den Kampf oder das Spiel um jene Ordnung. Machtverhältnisse werden verhandelt und Abhängigkeit wird thematisiert.

Bei der Darstellung des Absurden in einem Personendrama verschiebt sich die Disharmonie auf die innere Ebene. Es handelt sich um eine Protagonistin oder einen Protagonisten, die/der im Konflikt mit sich selbst steht und sich von der Welt entfremdet oder vor ihr ekelt. „The second category, which I call 'inner discord', refers to the characters who appear to be in conflict with themselves. In the most serious cases they are schizophrenics.“³¹ „Le locataire“ und „Repulsion“ sind exemplarisch für jene Kategorie der inneren Disharmonie, die eine Identitätskrise bis hin zur Schizophrenie zur Folge haben kann.

28 Ewa Mazierska: *Roman Polanski: The cinema of a cultural traveller*, New York 2007, S. 28.

29 Vgl. ebd., S. 28.

30 Ebd., S. 28.

31 Ebd., S. 28.

In der dritten Kategorie, im Fall der grotesken Filme, finden wir schließlich für sich harmonisch funktionierende Menschen, die sich in einer absurden, irrationalen, keiner Logik folgenden Welt wiederfinden und deren Wissenschaft („The fearless Vampirekillers“) oder aufrichtige, moralische Gutmütigkeit („Dwaj ludzie z szafą“ (Zwei Männer und ein Schrank, 1958), „Chinatown“ (1974), „Chè?“] zum Scheitern verurteilt ist.

„[This] encompasses the situation in which a protagonist who is healthy in mind cannot reconcile even his most basic interests and rights [as in Kafka's „Der Prozess“ (1925)] with the world in which he finds himself. In this case the entire world is absurd.“³²

4.1. Die äußere Konfliktsituation – Machtbeziehungen in Polanskis ersten Filmen

Der Unterwerfung gegenüber einem irrealen Gott liegt ebenso wie der gegenüber einem Menschen oder einem Staat, der Wunsch nach einer sicheren Ordnung zugrunde. Jedoch ist nicht die Abwesenheit eines Gottes selbst zentral bei der Kunst des Absurden, sondern der daraus resultierende Umgang der Menschen, die bei der Suche nach weltlich inhärentem Sinn³³ Hierarchien und Abhängigkeiten entstehen lassen. Die damit oftmals einhergehenden, äußeren Konfliktsituationen waren für Polanski vor allem in seinen frühesten Filmen ein zentrales Thema.

„In a number of films Polanski shows characters that are in discord with each other. While this lack of harmony might be grudgingly tolerated in stable circumstances, it usually leads to a conflict with serious consequences when the delicate balance is broken by an intruder, or even by the passage of time (which is regarded by existentialists as a destructive force).“³⁴

Die Ausübung von Macht, deren Anerkennung und Unterwerfung ist Teil aller Verhältnisse zwischen zwei oder mehreren Menschen.

4.1.1. Machtbeziehungen – Polanskis Kurzfilme

„True to the absurdist spirit, Polanski's short films all enact stylized, burlesqued power struggles in progressively briefer and more abstract modes.“³⁵ Bereits in zwei seiner ersten Kurzfilme, „Uśmiech zębiczny“ (eigenständig übersetzt: Zähne zeigendes Lächeln, 1957) und „Morderstwo“ (eigenständig übersetzt: Mord, 1957), die auf Grund ihrer Kürze und mangelnder Narration

32 Ebd., S. 28.

33 Ein Sinn, von dem der Mensch weiß, dass er nur im Kontext seines materiellen Lebens besteht

34 Ebd., S. 29.

35 Wexman: *Roman Polanski*, S. 23.

eigentlich als Regieübungen betrachtet werden müssen, ist das zentrale Thema die Konfrontation und Machtausübung zwischen zwei Menschen. „Morderstwo“ zeigt in drei Einstellungen einen schlafenden Mann und einen weiteren, der das Zimmer betritt und ersteren mit einem Messerstich in das Herz tötet. Der Mörder übt den Vorgang abgeklärt und ohne erkennbare Erregung aus. Es gibt keinen Kampf und keine weiterführende Handlung. „In *The Crime* [Morderstwo], violence is not subordinated to narrative. There is no moral; the viewer is offered no redeeming social value.“³⁶

In „Uśmiech zębiczny“ geht ein Mann ein Stiegenhaus hinunter. Er blickt durch ein kleines Fenster in ein Badezimmer und erspäht eine junge Frau, die sich mit entblößter Brust die Haare trocknet. Als er von einem Mann, der aus entsprechender Wohnung heraustritt, überrascht wird, geht er das Treppenhaus zunächst weiter hinab, um dann erneut von seiner voyeuristischen Gier übermannt zu werden. Als er zurück zum Fenster tritt und in das Badezimmer späht, steht ihm diesmal ein Zähneputzender Mann gegenüber, der, überhaupt nicht irritiert, zurückblickt.

In beiden Filmen wird Gewalt ausgeübt. Es gibt einen passiven Part, einen aktiven beziehungsweise einen voyeuristischen und einen wehrlosen. In „Uśmiech zębiczny“ dreht sich das Verhältnis zum Ende hin auch noch, als der Protagonist mit gesenktem Haupt, vermutlich beschämt, das Fenster verlässt.

„This very brief exercise exhibits features which were to characterise Polanski's filmmaking throughout his career: a theme built on an opposition between two characters (or sets of characters) – one aggressive and violent, the other passive and powerless; symmetrical binary structures, both in terms of narrative development and in terms of visual composition and style; and the use of symbolic visual images to embody graphically (and often shockingly in terms of the ways they emerge) the opposed states of power and helplessness.“³⁷

Fünf Jahre nach der Uraufführung von „En attendant Godot“ stellt Roman Polanski 1958 seinen bis dahin erfolgreichsten und bekanntesten Kurzfilm fertig. Es ist einer von drei Kurzfilmen, die Polanski während seiner Zeit an der Filmhochschule von Łódź realisieren konnte und die an die duale Grundstruktur von Machtbeziehungen, wie sie in „En attendant Godot“ zu erkennen ist, erinnern.

„Dwaj ludzie z szafą“ behandelt den Tag zweier Männer, die, den absurden Charakter dieser kurzen Erzählung betonend, dem Meer, mit einem großen Schrank in ihren Händen, entsteigen und sich anschließend mit dieser Last durch die Stadt bewegen. Die beiden Männer unterscheiden sich nicht wirklich voneinander. Sie sehen unterschiedlich aus, doch haben sie die selben Interessen. Vielleicht sind es nur deshalb zwei, weil einer den Schrank und daher die Last, unmöglich alleine tragen könnte. Sowohl im übertragenen Sinne, als auch rein praktisch, könnte das der Grund sein, weshalb sich Polanski dafür entschied auf zwei Hauptdarsteller zurückzugreifen. Die beiden tragen ihren

36 Barbara Leaming: *Polanski. A Biography. The Filmmaker as Voyeur*, New York 1981, S. 33.

37 Herbert J. Eagle: Power and the visual semantics of Polanski's films, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006, S. 38-50, hier S. 38.

Schrank, unterlegt von der Musik Krzystof T. Komeda, auf einen menschenleeren Strand und in der Abwesenheit anderer tanzen sie, freudig, ihr Ziel erreicht zu haben und auf der Welt zu sein. In der belebten Stadt selbst stoßen sie dann im Laufe eines einzigen Tages auf zahlreiche Komplikationen, die einem "belasteten" Menschen widerfahren können. Die sie verhöhnenen Straßenbahngäste verhindern ihren Einstieg in die Tram. Der Restaurantbesitzer will sie nicht essen lassen, der Hotelbesitzer will sie nicht bei sich nächtigen lassen, und auch das unschuldige Mädchen, welches die beiden eigentlich interessant fände, wendet sich ab, als die beiden ihren Schrank mit auf den Weg nehmen wollen.

Im Kontext ihrer physisch anwesenden Last erscheinen die ihnen widerfahrenden gesellschaftlichen Zurückweisungen verständlich, wenn nicht sogar selbstverständlich. Wer würde einen Mann in sein kleines Geschäft lassen, wenn dieser nicht gewillt scheint, seine Last kurz vor der Tür stehen zu lassen. Im übertragenen Sinn weist Polanski auf politische Vorurteile hin, um Ausgrenzung im Allgemeinen, sowie auf die Unmöglichkeit gewisse Lasten abzulegen und sei es auch nur für eine Fahrt in öffentlichen Verkehrsmitteln. Weiters werden die beiden Neulinge auf der Erde und mit ihnen die ZuseherInnen Zeugen von einem hinterhältigen Diebstahl, von Mord, Tierschänderei, sexueller Belästigung und Gewalt in der Gruppe gegenüber Hilflosen.

Polanski selbst, der in seinen bisherigen Rollen als Schauspieler auf Grund seines jugendlichen Aussehens eher kindliche Opferrollen mimte, übernimmt hier die Rolle eines brutalen Schlägers innerhalb einer jugendlichen Gruppe, der einen der loyalen, im Kampf unerprobten Schrankträger schlussendlich niederschlägt. Als die beiden daraufhin erschöpft eine Pause auf einem Sperrmüllplatz einlegen wollen, werden sie von einem Wachmann mit einem Holzseil verprügelt und daraufhin beschließen sie, die Stadt wieder zu verlassen. Sorgfältig steigen sie am Ende ihres Besuchs über zahlreiche Sandburgen und verschwinden im Meer.

Polanski vermittelt diese Geschichte der fortwährenden Ausgrenzung durch aggressive und verspielte Bilder. Die bekannteste Einstellung dieses Films ist wohl die Nahaufnahme eines Fisches, der scheinbar im Himmel durch Wolken fliegt. Tatsächlich liegt der, kurz darauf von den beiden Protagonisten brüderlich geteilte und verzehrte, Fisch auf dem Spiegel des Schrankes, so dass die Perspektive der Kamera den surrealistischen Eindruck erweckt.

Im Kontext des Absurden betrachtet, ist der Fokus auf die Opfer- und Täterrollen zu legen. Die beiden Träger des Schranks werden von einer rauen Welt (und ihren BewohnerInnen) zurückgestoßen und scheitern beim unschuldigen Versuch in dieser existieren zu wollen. Die Welt, die uns Polanski präsentiert, ist wie später auch in „Che?“ oder „Chinatown“ unzugänglich, unverständlich und absurd.

In „Le gros et le maigre“ (1961) ist die Unterdrückung des einen durch den anderen konzentrierter

und das zentrale und tonangebende Thema. Es handelt sich dabei um die kleinst mögliche Mikrogesellschaft, deren Existenz an der Minimalbedingung von zwei Wesen hängt. Zum einen ist das der Grundstückbesitzer, der ausschließlich in einem Schaukelstuhl vor seinem Haus in der Sonne wippt. Ihm gegenüber stellt Polanski einen von ihm selbst gespielten Sklaven, der ohne Widerstand zu leisten sämtliche Befehle zur Unterhaltung seines Herren erfüllt. Wie es zu diesem extremen Verhältnis kam und auf welcher Begründung dieser Zustand fußt, wird in „Le gros et le maigre“ ebenso wenig erläutert wie das Zusammenkommen von Lucky und Pozzo in Becketts „En attendant Godot“. „In the dried-up, weed-infested garden that serves as a setting for The Fat and the Lean, a grossly unkempt master and his waifish servant enact a variation of the Pozzo-Lucky relationship in Waiting for Godot.“³⁸ Im Unterschied zu Lucky, verlautbart der von Polanski gespielte „Maigre“ (Magere) allerdings seinen Wunsch, diesen Ort der Eingeschränktheit und der Unterdrückung zu verlassen, zumal er ein konkretes Ziel in Form der Stadt (Paris) hat, die dem Grundstück am Berg zu Fuße liegt. Wir sehen den „Maigre“, wie er musiziert, tanzt, fächert, kocht und putzt, um den Anforderungen des „Gros“ (Dicken) zu entsprechen. Im Zuge der abermals von Komeda komponierten Jazzmusik vermittelt der Film trotz der tristen Umstände eine ambivalente, süffisante Grundstimmung, die mit einer anschließenden Slapstick-Szene fortgesetzt wird. Der Dicke erschießt mit seinem Gewehr eine weit entfernt fliegende Ente, die erst mit Verzögerung und in der nächsten Einstellung auf ihn herabfällt. Der Dünne hebt sie auf und bereitet das Abendmahl zu. Als die Ente dann anbrennt und er das Fenster öffnet, zeigt sich erstmals seine Sehnsucht nach der Großstadt. Die Musik beruhigt sich und die Unrast des „Maigre“ kommt zum Stillstand. Er blickt auf die Stadt und seine Augen verraten den Wunsch nach Freiheit. Als der Herr seinen Mittagsschlaf hält, beschließt der Knecht zu flüchten. Doch Ersterer erwacht und zieht den ängstlichen Sklaven wie an einer unsichtbaren Kette zurück. Der wesentlich jüngere und agilere „Maigre“ hätte in dieser Situation ohne Zweifel ein Wettrennen gewonnen, doch hält ihn seine psychische Unterlegenheit und Abhängigkeit davon ab es richtig zu versuchen. Er ist es gewohnt zu gehorchen und vermag nicht zu widersprechen, sobald er die Stimme seines Herren vernimmt. Er scheint kein ausreichendes Bewusstsein für die Ungerechtigkeit zu haben, die ihm widerfährt. Er war wohl schon immer ein Sklave und kennt nichts anderes, als das Machtverhältnis in dem er lebt: „Der Knecht ist an sein Knechtsein so gewöhnt, dass er es irgendwann nicht mehr wagt, in die Freiheit aufzubrechen.“³⁹ Die Freiheit (der Großstadt) lockt ihn, doch sie würde auch Unsicherheit und den Verlust der Sicherheit stiftenden Abhängigkeit bedeuten. Um ihn von seiner Güte zu überzeugen, schenkt ihm sein Herr eine Ziege. Als er einen weiteren halbherzigen Fluchtversuch

38 Wexman: *Roman Polanski*, S. 14.

39 Thomas Koebner: *Roman Polanski. Der Blick der Verfolgten*, Stuttgart 2013, S. 32.

unternimmt, wird ihm jenes, inzwischen lieb gewonnene Tier als Bestrafung angekettet, was ihm seine Aufgaben als Tänzer und Diener noch erschwert und Groll gegenüber der unschuldigen Ziege aufkommen lässt.

„That the slave comprehends, even identifies with, the master's brutality is suggested when, momentarily tied to a goat, he kicks the beast cruelly, thereby assuming the role of aggressor. *The Fat and the Lean* is Polanski's first explicit comment on the mechanisms of power and humiliation, the strange symbiosis that joins master and slave.“⁴⁰

In seiner Qual versucht der Knecht einen letzten aussichtslosen Fluchtversuch, welcher mit der Ziege im Schlepptau von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Doch als der Herr ihm dieses Mal hinterher eilt, fängt Polanskis Knecht nicht die erwartete Tracht Prügel. Ganz im Gegenteil wird er von der Ziege losgekettet. Der Herr lässt Milde walten und der Knecht ist ihm nunmehr zu unendlichem Dank verpflichtet.

Mit wahnwitziger Leichtigkeit und Freude über die neu gewonnen geglaubte Freiheit führt der Knecht nun seine Pflichten aus. Jubelnd und springend steckt er dem Herren die Zigarre an und, als er ihn mit der Geige wieder zum Einschlafen gebracht hat, macht er sich nicht, so wie die Male davor, auf zu flüchten, sondern baut sich mit einer Handvoll Tulpen sein eigenes kleines Paradies um den Schaukelstuhl seines scheinbaren Gönners herum. Die Tatsache, dass er bloß wieder an seinem ursprünglich unzufrieden stellenden Ausgangspunkt angekommen ist, ist ihm nicht bewusst oder nicht länger störend.

„Le gros et le maigre“ kann als Parabel auf mehreren Ebenen gelesen werden. Gesellschaftlich betrachtet spielt Polanski mit der Herr-Knecht-Thematik auf die unterdrückte, durch die Marktwirtschaft immer noch an Freiheit glaubende Gesellschaft an.

Die Ziege, welche zunächst als Geschenk gedacht war, dann zur Bestrafung und Qual wird und deren Entfernung letztlich eine ungeheure Wohltat bedeutet, lässt zudem an menschliche Beziehungsverhältnisse denken. Zunächst steht der Glaube oder zumindest die Hoffnung, dass ein frisch geglaubtes Glück bestehen kann. Die Unmöglichkeit dieses Gefühl zu konservieren, lässt die Beziehung dann als das Angekettet- und Abhängigsein vom anderen erscheinen, so dass das vermeintliche Glück zum absoluten Unglück wird. Polanskis „Le Gros et le Maigre“ erinnert daran, dass Nähe und Zugehörigkeit zu jemandem (oder etwas) immer auch Abhängigkeit zu jenem bedeutet und dass umgekehrt Abhängigkeit immer auch Nähe und Angehörigkeit schafft.

Die Themen Macht und deren Bewegung waren nach den voyeuristischen Filmen „Morderstwo“ und „Uśmiech zębiczny“ erfasst. „Dwaj ludzie z szafą“ beschäftigte sich mit Ausgrenzung und Unterdrückung. „Le gros et le maigre“, der erste westeuropäische Film Polanskis, beinhaltet die Herr-Knecht-Thematik nun vollständig.

⁴⁰ Leaming: *Polanski*, S. 41.

Sein letzter Kurzfilm „Ssaki“ sollte nun all diese Themen vereinen und noch einmal ganz bewusst auf die gegenseitige Abhängigkeit von Herr und Knecht aufmerksam machen.

Die Veränderlichkeit dieser beiden Positionen wird in „Ssaki“, welcher 1962 und somit im selben Jahr wie Polanskis erster Spielfilm „Nóż w wodzie“ veröffentlicht wurde, ohne Umschweife präsentiert. „Ssaki“ handelt von zwei Männern, die im Schneetreiben auf einer relativ flachen Landschaft Schlitten fahren, wobei immer einer der beiden den Schlitten zieht und der andere (der dabei strickt, isst oder Hühner rupft) durch die Gegend geführt wird. Der Rollenwechsel vollzieht sich von Anfang an immer dann, sobald sich einer der beiden eine Verletzung zuzieht oder in weiterer Folge des Films eine Verletzung vortäuscht. Die Wechsel finden in beidseitigem Einverständnis statt, da die Männer Mitleid miteinander haben und sich um die Verletzungen des anderen auch zu kümmern versuchen.

Der Rollentausch vollzieht sich immer rascher und hat mit der Zeit immer seltsamer werdende Anlässe zum Grund. So täuscht der eine akute Blindheit vor, wobei er sich eine dunkle Sonnenbrille aufsetzt. Der andere meint verrückt zu werden. Im Wetteifer legen sich die beiden zahlreiche Verbände an, so dass sie vor dem Hintergrund der Schneelandschaft gleichsam unsichtbar werden. Sie vergessen dabei sogar auf ihren Schlitten, der von einem Dritten, Unbeteiligten gefunden und sogleich entführt wird. Nachdem sich die beiden Protagonisten genug geprügelt haben und den Schlitten nicht mehr wieder finden, versöhnen sie sich und helfen sich mit schützenden Schals und Wolle gegenseitig. Arm in Arm ziehen sie glücklich von dannen, doch nur so lange, bis einer der beiden einen merkwürdigen Schmerz an der Nase feststellt, was ihn dazu veranlasst, nur auf dem Rücken des anderen, huckepack weiterreisen zu können. Kurz darauf geht der andere mit einem stechenden Schmerz im Bein zu Boden und die Geschichte von zuvor beginnt sich, wenn auch ohne Schlitten, zu wiederholen. „All the shorts feature episodic plots built on endless variations of the same absurd situation in which things grow progressively worse with each variation.“⁴¹

Polanski verdeutlicht mit „Ssaki“, dass nicht das Objekt der Begierde zentral für den Kampf ist, sondern die Verhandlung der Hierarchie an sich. So wie Estragon in „En attendant Godot“ zwischendurch vergisst, worauf sie warten und das Warten wichtiger als Godot ist, vergessen die Protagonisten in „Ssaki“ auf den Schlitten, da es wichtiger ist, die Vormachtstellung zu erlangen als tatsächlich gezogen zu werden.

„The emphasis on conflict, as well as on force and deception as a means to gain the upper hand, can be regarded as a very bleak diagnosis of the human condition, resembling Beckett's *Waiting for Godot* (1952) and *Endgame* (1957). However not all is bleak in *Mammals* [Ssaki], as the film's main premise is the social character of humans. Happy or not, people cannot live without interacting with fellow beings.“⁴²

41 Wexman: *Roman Polanski*, S. 15.

42 Mazierska: *Roman Polanski*, S. 30.

Wie bei Wladimir und Estragon in „En attendant Godot“ bewegt und verschiebt sich die Beziehung der beiden Protagonisten. Sie helfen sich, schelten sich, sie nützen einander aus und betrügen einander, doch können sie auch nicht ohne den anderen. Die Beweg-Gründe, einander zu bekämpfen und sich daraufhin sofort wieder ins Herz zu schließen, die bei Wladimir und Estragon festzustellen sind, lassen sich genauso auf die Protagonisten Polanskis in „Ssaki“ übertragen:

This goes so far-and at this point the play achieves truly heartrending tones-that the two even propose to act out feelings and emotions, that they actually embrace each other, because, after all, emotions, too, are motions and as such might push back the mush of stagnant time. If again and again Vladimir and Estragon wrack their brains what to do next, they are doing so because 'it helps to pass the time,' or because whatever they do, will, as long as they're doing *something*, reduce the distance which separates them from Godot. The best way to overcome the doldrums is through the activation of their being together, through their ever renewed taking advantage of the chance that it is at least as a *pair* that they have to bear their senseless existence. If they did not cling to each other desperately, if they could not rely on the never ceasing to and fro of their conversation, if they had not their quarrels, if they did not leave each other or reunite-actions which, after all, cannot take place without taking up time-they would actually be lost.⁴³

Bewegung und Veränderung dienen Wladimir und Estragon (ebenso wie den mit Macht spielenden 'Säugetieren' aus Polanskis gleichnamigem Kurzfilm) der Überwindung der ansonsten stagnierenden Zeit, die einen von der erhofften Zukunft abhält. Dass die Zukunft in Wahrheit allerdings eine zukünftige Gegenwart ist, welche erneut keine Erlösung, sondern nur irrationale Sehnsucht und Hoffnung bieten kann, lassen sie dabei bereitwillig außer Acht. Anstelle sich des Absurden bewusst zu werden, überwinden sie gemeinsam und mit Hilfe der wechselnden Machtverhältnissen die Zeit.

„The narratives feature an alteration of humane (compassionate, cooperative, peaceful) actions and inhumane (aggressive, selfish, violent) actions, with prominent props used to signal each kind of behaviour. Shifts from kindness to indifference or cruelty are abrupt, and in Polanskis early absurdist films, do not involve any prior psychological motivations. [...] Both ['Le gros et le maigre' and 'Ssaki'] work with the opposition of weak and strong, victim and tormentor, master and slave.“⁴⁴

4.1.2. Machtspiel – Polanskis „Nóż w wodzie“

Polanskis erster Spielfilm behandelt nicht nur zwischenmenschliche Machtbeziehungen, die in spielerischer Form zu ihrem Ausdruck gelangen, sondern verdeutlicht, dass umgekehrt ein Spiel immer auch Macht verhandelt. “In the Polish cinema of the 1950s and 1960s Polanski [...] evoked Gombrowicz’s and, to some extent, Mrozek’s idea that all human relationships inexorably take the form of a game.”⁴⁵ Ein Spiel wird, oftmals simplifizierend, von räumlichen Grenzen reglementiert

43 Anders: Being without time, S. 147.

44 Eagle: Power, S. 42.

45 Elżbieta Ostrowska: Knife in the water: Polanski’s Nomadic Discourse Begins, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006, S. 62-75, hier S. 67.

und gerahmt. Ein Spiel im absurden Theater ist also nicht selten ein Kammerspiel. Im Falle Becketts „Fin de partie“ (Endspiel, 1956) ist es einziger, dunkler Raum mit zwei Fenstern, die in das apokalyptische Nirgendwo führen. „En attendant Godot“ findet am Ort des erwarteten Zusammentreffens mit dem nicht erscheinenden Godot, unter einem Baum, statt. Zivilisation und umliegendes Leben sind auch hier nicht zu vermuten. Ebenso finden beispielsweise in Harold Pinters absurdem Stück „Birthday Party“ (Geburtstagsfeier, 1957) alle drei Akte in einem einzigen Haus statt, und Jean-Paul Sartre lässt in „Huis Clos“ (Geschlossene Gesellschaft, 1944) „die Anderen“ gar explizit die Hölle sein. Hier sind drei Menschen in einem kleinen Raum eingesperrt und stellen fest, dass sie diesen nie mehr verlassen werden.

Auch bei Polanskis Filmen sind beklemmende Appartements oder wie im Falle von „Nóż w wodzie“ ein kleines Segelboot die zentralen Orte der Ereignisse und Machtkämpfe. In solchen abgegrenzten Räumen ist der Dialog und die Beziehung zwischen den wenigen anwesenden Menschen von größter Bedeutung. Macht und Abhängigkeit müssen notwendiger Weise verhandelt werden.

„Nóż w wodzie“ ist der erste Spiel-Film, den Roman Polanski nach seinen Arbeiten an der polnischen Filmhochschule Łódź verwirklicht. Es ist der Film Polanskis, der sich die Form des Spiels am explizitesten aneignet und er verhält sich zu einem Großteil als Kammerspiel ohne Kammer. Der Konflikt wird an einem isolierten Ort verhandelt, doch im Unterschied zu „Rosemary’s Baby“, „Le Locataire“, oder „Repulsion“ handelt es sich nicht um einen klaustrophobisch engen Raum, sondern um ein kleines Segelboot im großen See, zu dem uns anfänglich der Peugeot des Ehepaars Andrzej und Krystyna hinführt.

Wie vier Jahre später in „Cul-de-Sac“ beginnt der Film mit einer Autofahrt, die am Ort der zentralen Handlung endet, welcher abgelegen und in beinahe menschenverlassener Natur liegt. Der erste Dialog, den Polanski sichtbar macht, ist nicht zu hören. Die Kamera filmt Krystyna, die am Steuer des Autos sitzt, und Andrzej neben ihr von der Motorhaube aus, durch die Windschutzscheibe. Erst als der Wagen anhält und die Tür sich öffnet, wird das Rauschen des Fahrtwinds durch das Autoradio abgelöst. Krystyna steigt aus, um sich auf den Beifahrerinnensitz zu setzen. Sie hat die Eingriffe ihres Ehemanns, der bis dato mit für die ZuschauerInnen unhörbaren Worten, auf sie eingeredet hat und selbst bereits zum Steuer gegriffen hat, satt.

Hinter dem Steuer fühlt sich Andrzej wieder wohl. Er hat die Kontrolle über das Auto wieder gewonnen. Er hat sich den Rückspiegel eingerichtet, der den männlichen Blick reflektiert und über das Geschehen Kontrolle ergreift. Nachdem er einige Meter weiterfährt, tätschelt er Krystyna liebevoll. Sie scheint die Struktur ihrer Beziehung zu überblicken. In ihrem Blick liegt intellektuelle Überlegenheit und sie akzeptiert, dass der Patriarch neben ihr die Notwendigkeit empfindet, selbst

am Steuer zu sein. Nach wenigen Sekunden Fahrtzeit tritt der dritte Protagonist des Films, ein junger Anhalter, in Erscheinung.

Schon die erste Szene mit den beiden Männern eröffnet die permanente Konfrontation und das gegenseitige Kräfteressen zwischen ihnen. Der junge Mann steht inmitten der Straße. Andrzej kommentiert das aus der Ferne verächtlich und will ihn durch sein gleichbleibendes Tempo vertreiben. Doch in der ersten Klimax gewinnt der junge Mann, dessen Name auch im weiteren Verlauf des Films nicht bekannt wird. Andrzej muss bremsen um, wie er sagt, keine Leiche auf der Straße liegen zu lassen. Sein spätes Bremsen erklärt er sich also vernünftig. Als Niederlage will er es sich nicht eingestehen. Er springt aus dem Auto und fragt den Jungen, ob dieser denn wahnsinnig sei. Dieser wiederum macht Andrzej ruhig auf die unnütz leuchtenden Vorderlichter des Autos aufmerksam. Dies sei keine Legitimation sich in höchste Gefahr zu begeben, schimpft Andrzej, doch in weiterer Folge lädt er den jungen Mann zur Mitfahrt ein. In seiner Wut hat Andrzej die Kontrolle verloren und um seinen Status als überlegener Patriarch wiederherzustellen, lässt er den Jungen aus Großmut in seinem feinen französischen Auto mitfahren. Am Hafen angekommen scheinen sich die Wege zu trennen. Doch Andrzej ruft den Jungen zurück und befiehlt ihn beinahe auf das Boot. Die Ehre, auf seinem Boot mitzufahren, soll anscheinend ohnedies groß genug sein, so dass er es nicht als notwendig empfindet zu fragen oder gar zu bitten. Auf die Frage, ob sie denn eine fünfte und sechste Hand notwendig hätten, antwortet Andrzej mit „Nein“. Es soll eine gnädige Geste bleiben und kein Einverständnis, das beidseitige Vorteile ermöglicht. Der junge Mann spricht im Moment des Einsatzes der erstmal gespielten extradiegetischen Musik Krzysztof Komedas offen aus, dass er wusste, Andrzej würde ihn zurückrufen aus dem Wunsch heraus, weiterzuspielen. Der Machtkampf, wird dadurch, dass der Jüngere die Situation bewusst als Spiel bezeichnet, von der Metaebene in den Dialog gehoben: „I knew you'd call me back. I'm a mind reader. You want to go on with the game“⁴⁶. Andrzej ist sich wiederum der Bewunderung seines Gegenspielers gegenüber seinem eigenen sozial und finanziell wesentlich höheren Status bewusst und will ihn dazu bringen, das offen zugeben. Er stellt ihn bloß (der junge Mann weiß nicht, wie das Tau vom Tender zu lösen ist) und lobt ihn dennoch für seinen jugendlichen Mut. Krystyna ist während des Dialogs mit Tätigkeiten an Bord des Schiffes beschäftigt, doch vermittelt sie einen beinah allwissenden Eindruck, indem sie gelassen und kaum überrascht mit der neuen Situation umgeht.

In „Nóż w wodzie“ ziehen sich die Männer zunächst noch spielerisch gegenseitig mit dem Unvermögen des anderen auf. Sie erklären jeweils ihre eigenen Eigenschaften für überlegen und die des anderen für arrogant oder unnütz.

46 *Nóż w wodzie* (Das Messer im Wasser, Roman Polanski 1962, Blu-Ray, Criterion Collection 2003, 00:13:20-00:13:39).

Der wohlhabende, ältere Andrzej ist auf Schiff und Wasser Kapitän. Es handelt sich um sein Heimspiel. Durch den Umstand, dass er weiß, wie auf Wasser navigiert und gesteuert wird, ist er zunächst im Vorteil. Der Jüngere erkennt dies zwar bis zu einem gewissen Grad an, lässt aber keine Möglichkeit ungenutzt, um darauf aufmerksam zu machen, dass der Wald und das Land die Metiers des Menschen seien, auf denen er mit seinen Füßen läuft und auf denen es gilt, sich autonom bewegen zu können. „[T]he student's earlier declaration, 'I like walking. Legs are the thing, you know, self-propelling' gives the viewer an impression of his internal harmony, completeness and self-assurance, yet, also that he is a potential victim.“⁴⁷

Die verschiedenen Qualitäten der beiden werden hier abgewogen. Auch ein Generationenkonflikt ist zu erkennen, so ist Andrzejs Routine und Weitsicht von anderem Nutzen als der Leichtsinn und der Mut des Burschen. Nach einigen Anstrengungen im Schilf und dem Ziehen eines Taus fühlt sich der junge Mann schikaniert, und erst als Krystyna (seine Stärke in Frage stellend) das Seilziehen zu übernehmen gedenkt, entscheidet er sich zu bleiben. Sein Stolz ist genauso groß wie der des Gegenspielers und als es wenig später Suppe gibt, versucht er seine Männlichkeit unter Beweis zu stellen, indem er den brennheißen Topf mehrere Sekunden ohne der (in seinen Augen) peinlichen Vorrichtung Andrzejs hält.

Kurz davor filmt Polanski die Protagonisten und Protagonistin vom Mast aus hinunter. Krystyna ist am phallischen Steuer. Andrzej befindet sich mit seinem Kompass am mittleren Teil des Boots und der Junge liegt, Jesus Christus am Kreuz gleichend, am Bug des Schiffes. „His status as a victim is evoked visually in shots presenting him as a Christ-like figure, when he lies on a deck 'crucified' with widespread arms or when he 'walks' on water“.⁴⁸ Der Junge ist kein Märtyrer, doch verhält er sich im Gegensatz zu dem studierten Andrzej, der auf allerhand technische Hilfsmittel nicht verzichten will, romantischer und erdverbundener. Ein wenig später wird er zum Opfer eines Streichs Andrzejs. Er will zurück ans Land und als er auf Grund der Windstille zu paddeln beginnt, lässt ihn Andrzejs mit Hilfe des Steuers einmal im Kreis fahren. Als der Junge das Paddel ins Wasser wirft, droht die Situation zu eskalieren, doch Krystyna springt in das Wasser und kann einen größeren Streit bis auf Weiteres vermeiden.

Polanski hat zu diesem Zeitpunkt bereits geschickt eine Struktur aufgebaut, die nicht aufdringlich und ausschließlich auf Machtdynamiken eingeht, allerdings den Konflikt und das Spiel als Fokus des Films zum Vorschein bringt. „In the film as a whole, the 'system' of power relationships is expressed through games, actual and psychological.“⁴⁹ Der Junge scheint zu diesem Zeitpunkt unterlegen. Im fremden Milieu konnte er sich kaum beweisen, doch er ist keinesfalls gewillt sich zu beugen. Als

47 Ostrowska: *Knife in the water*, S. 73.

48 Ebd., S. 73.

49 Wexman: *Roman Polanski*, S. 27.

drei und mitsamt ihnen erstmals auch die Kamera in der Kajüte. Das „Tauziehen“ zwischen den beiden Männern verschiebt sich. Es geht in Folge nicht mehr nur um die Selbstdarstellung, sondern ein Wettstreiten um die Gunst Krystynas, die so auch formal mehr ins Bild gerät, beginnt.

Beim Umziehen der Kleider, erblicken die männlichen Protagonisten eine ihrer Brüste, die kurz frei liegt. Krystyna wird vom männlichen Blick zur Preisrichterin und gleichsam zum Preis erwählt. Es handelt sich nun um die „Rivalität zwischen männlichen 'Alphatieren', die um Vorherrschaft und den 'Besitz' der Frau streiten.“⁵⁰ Beim Aufblasen der Matratzen verliert Andrzej das Duell trotz seiner Pumpe und der Junge kann Krystyna mit seiner Aufmerksamkeit gegenüber ihrem Gesang und einem andächtig vorgetragenen Gedicht beeindrucken, während Andrzej mit einem Kopfhörer Radio hört.

Wenn sich hier bereits ein verstärktes Empfinden Krystynas gegenüber dem Jungen entwickelt, dann handelt es sich dabei jedoch um das Interesse an einem Kind. Es ist seine eigentliche, jugendliche Unschuld, die sie rührt. Die Poesie trägt der Junge feinfühlig vor. Sie ist kein Werkzeug in einem männlichen Zweikampf und die scheinbare Loslösung von jenem respektiert Krystyna mehr als einen etwaigen Sieg. Erneut gerät die Souveränität Andrzejs ins Wanken. Seine Bildung, sein Verstand auf Wasser sind in der Kajüte nur noch von Vorteil, wenn es gilt, Mikado zu spielen.

„Andrzejs Selbstsicherheit scheint nur vorgetäuscht zu sein. Sein Männlichkeitsgehabe ist zu auffällig und verbirgt vermutlich erhebliche Schwäche oder Unsicherheit.“⁵¹

Als Andrzej am nächsten Morgen als letzter erwacht und hört, dass der Junge mit Krystyna bereits an Deck ist, weicht die spielerische Rivalität vollends einer zunehmenden aggressiven Form des Machtkonflikts. Andrzej will das Deck sofort geschrubbt wissen und lässt auch Krystyna nicht zwischen seine Befehle an den jungen Mann kommen. Dieser, scheinbar ausgeglichener oder verlegener als am Vortag, folgt den Anweisungen Andrzejs, was jenen allerdings nicht zufrieden, sondern vielmehr als Tyrann bloßstellt. Unglücklich mit der Resignation und passiven Reaktion auf den neuen Angriff verweigert er dem Jungen, der am Machtspiel scheinbar nicht länger interessiert ist, die Herausgabe des Messers, welches er kurz zuvor in der Kajüte in seine Bademanteltasche gesteckt hat. „His first impulse is not to confront his opponent directly but to steal the young man's knife, a symbol of his potency.“⁵² Um ein weiteres Mal seine Souveränität zu signalisieren, wirft er das Messer an den hinter dem Jungen befindlichen Mast, in dem es allerdings nicht stecken bleibt, sondern abprallt und anschließend ohne einen weiteren Schnitt auf den sich eben drehenden Rücken des Jungens prallt, von dem es dann zu Boden und schließlich ins Wasser fällt. Der Junge versucht einen Schlag anzubringen. Andrzej schubst ihn fort und anschließend auf das, sich durch dessen

50 Koebner: *Roman Polanski*, S. 38.

51 Ebd., S.39.

52 Wexman: *Roman Polanski*, S. 31.

Aufprall über den Rand des Bootes hinausdrehende Segel, welches durch Krystyna mit einem Seil wieder eingeholt werden muss. Verärgert schlägt erst der wesentlich schwächere Junge Andrzej und dann umgekehrt Andrzej den Jungen, der dann tatsächlich von Bord fliegt und nicht wieder auftaucht. Der Höhepunkt des Films „Das Messer im Wasser“ bedeutet „Der Junge im Wasser“.

Das Ehepaar springt diesem nach und sucht ihn. Da er unauffindbar ist, geben sie auf und beginnen zu streiten. Sie bezichtigt Andrzej des Mordes und bezeichnet ihn als Poser. Als bis dahin ruhige, die Übersicht bewahrende Instanz entlarvt sie seine Intention (die uns bereits bekannter ist als ihm) und wirft ihrem Mann vor, den Jungen mitgenommen zu haben, um anzugeben. Frustriert springt Andrzej ins Wasser und nimmt das sinnlos gefährliche Unternehmen auf sich, von großer Entfernung aus an Land zu schwimmen.

Für die ZuschauerInnen wird zu diesem Zeitpunkt sichtbar, dass der Junge entgegen seiner ursprünglichen Aussage doch schwimmen kann und sich hinter einer Boje versteckt. Nachdem Andrzej weg ist, schwimmt er zurück zum Boot. Die Erkenntnis, dass er lebt, erleichtert Krystyna und lässt sie Andrzej entsprechend verzeihen, doch um ihn zurückzurufen ist es zu spät. Sie ist wütend auf den Jungen und demaskiert nunmehr diesen als neidischen Nachahmer Andrzejs. Sie klärt ihn außerdem darüber auf, dass er um nichts besser sei als ihr Ehemann, der es in seiner Zeit als Student mindestens ebenso schwer gehabt hat.

Der schlussendliche Auslöser, der zur Kulmination des Films führt, fußt wieder auf einer Provokation. Sie will ihm die Haare trocken. Um seinen unterlegenen Status nicht anzuerkennen, verweigert er, woraufhin sie ihn als Kind bezeichnet. Sie befindet es für kindlich, dass er sich nicht die Haare trocknen lässt. Er allerdings befände es für kindlich, sich die Haare trocknen zu lassen. Seine Auflehnung beruft sich schließlich nicht auf Poesie oder Bildung, sondern Gewalt. Um sich zu wehren, reißt er seinen Kopf vor den ihren und verlautet die Grenze seiner Geduld. Die beiden schlafen miteinander. Doch der sexuelle Akt soll nicht als Triumph des Jungen missverstanden werden. Sie gibt sich ihm nicht als überwältigte, den Sieger anerkennende, Trophäe hin.

Den gesamten Film lang verhält sich Krystyna wesentlich souveräner als die beiden Männer, welche durch gegenseitige Provokation immer wieder unter Druck geraten und zu Reaktionen gezwungen werden. Sie wird einzig im letzten Drittel des Films sentimental, als der namenlose Junge ein Gedicht rezitiert und seine Maske ablegt und, als sie mit ihm schläft, geschieht dies aus ihrer Initiative heraus. Er wiederum schläft mit ihr, um sich zu emanzipieren. Er tritt aus Andrzejs Schatten und ihre Prognose, dass in seiner Ablehnung der Wunsch, so wie er zu sein lag, bewahrheitet sich. Im ödipalen Betrug an der Vaterfigur Andrzej lässt sich genauso ein Nacheifern, eine Nachahmung ablesen. Er hat es sich ermöglicht mit Krystyna zu schlafen, indem er als einzig verbliebener Mann das Machtspiel der beiden gewonnen hat. Doch der Grund zu spielen war nicht

etwa der mögliche Gewinn (Krystyna), sondern das Spiel an sich. Wie das Warten in „En attendant Godot“ und die Machtverhandlungen in „Dwaj ludzie z szafą“ ist der Weg das Ziel der Protagonisten gewesen.

Als die Generationen aufeinanderprallten und der Junge sich nicht unterwerfen wollte, diente das Machtspiel der Auslotung einer neuen Hierarchie.

Nachdem sie miteinander geschlafen haben, lässt Krystyna den Jungen, ohne sich noch einmal nach ihm umzudrehen und noch bevor sie das Ufer erreichen, auf Holzplanken im Wasser aussteigen. Die letzten vier Minuten des Films finden wieder im Auto des Ehepaars statt. Krystyna will von Andrzej wissen, ob er bei der Polizei war. Nicht etwa, weil sie es für möglich hält, sondern um ihn zu provozieren, seine vorgetäuschte Souveränität, auf- und sein schlechtes Gewissen zuzugeben. Sie will ihm seine Schuldgefühle jedoch nicht sogleich nehmen. In ihrer subtilen Lektion, geht sie mit ihrem Mehrwissen beinahe süffisant um. Er wehrt sich zunächst und verneint, dass er Angst habe. Aus seiner Sicht erscheint sie seltsam zufrieden. Als er seine Furcht dann jedoch zugibt, erzählt sie ihm die Wahrheit, wissend, dass er diese nicht glauben wird.

„Krystyna informs her husband of what happened with the boy. In effect, she is offering him a choice between being a murderer, if he believes that the boy has died, or being a cuckold, if he believes that she is telling the truth about the boy's return and her infidelity with him.“⁵³

Sie spricht im Kontext, dass Andrzej kein Mörder sei, nonchalant davon, dass sie die Chance nutzen konnte, Andrzej gegenüber untreu zu sein. Der Sex diente aus ihrer Sicht also auch dazu, sich gegen Andrzejs Präpotenz aufzulehnen. Erst das Mehrwissen und ihr Umgang mit Andrzej am Ende im Auto lassen sie als den schlussendlich Macht-profitierenden Charakter erscheinen.

Ursprünglich schien sie diesen Spielen nicht gewogen und begnügte sich viel mehr mit der, in der Parallelspur laufenden, passiven BeobachterInnenrolle.

Es ist anzunehmen, dass Andrzej, von nun an unterlegen, vortäuschen muss, ihrem Bericht Glauben zu schenken, um reinen Gewissens nicht zur Polizei zu gehen. Umgekehrt gesehen hat sie ehrlicher Maßen erzählen können, was tatsächlich geschah, ohne ihn von seiner Last befreit oder ihre sexuelle Untreue glaubhaft zugegeben zu haben. Tatsächlich versucht er, ihr die Geschichte um das Überleben des vormaligen Kontrahenten zu glauben, wundert sich, allerdings ohne wirklich anzunehmen, dass es sich bei Krystynas Ausführung tatsächlich um die Wahrheit handeln könnte, weshalb sie den Scherz, sie hätte mit dem Jungen geschlafen, in die Geschichte verstrickt.

Krystyna bittet Andrzej die Geschichte von dem Matrosen, welche er zuvor am Boot für den Jungen erzählte, fertig zu bringen. Es ist klar, dass der leichtsinnige Matrose, der sein Spiel (auf Scherben zu springen) einmal zu oft getrieben hat, in der Metapher jetzt nicht mehr der Junge, sondern

53 Leaming: *Polanski*, S. 53.

Andrzej selbst ist. Genauso wie der Junge Andrzej nacheiferte, begab sich Andrzej auf den spielerischen Pfad des Leichtsinns eines jungen Studenten, dem er unbedingt etwas beweisen musste. Krystyna, die zunächst unbeteiligt und zum Ziel des Machtkampfs auserkoren schien, ist die eigentliche Gewinnerin der Machtspiele. Sie hat den beiden Männern ihre Spiegelbilder und ihre ebenso wenig beneidenswerten Gegenspieler vorgeführt.

In der letzten Einstellung stehen Krystyna und Andrzej an einer Kreuzung und bevor eine Richtung eingeschlagen werden kann, blendet der Film das Schlussbild aus. Die Entscheidung, sich entweder der Polizei zu stellen oder sich selbst belügend nach Hause zu fahren, wird keinen Einfluss auf die weitere Handlung haben. Es ist anzunehmen, dass Krystyna im Falle einer moralisch integren Entscheidung ihres Mannes die Notbremse ziehen würde und somit nur im Falle der unrechten Verheimlichung des nicht stattgefunden habenden Verbrechens ein erdrückendes Gefühl auf dem einst so selbstgerechten Andrzej zurückbleiben wird. Sie würde ihn in diesem Fall für seine Unaufrichtigkeit mit einem schlechten Gewissen bestrafen, wobei sie, so wie sie in der letzten Szene erscheint, selbst keines hat. Sie hat genug von den Spielen und von den Minderwertigkeitskomplexen, die für das Streben nach Abhängigkeit und Unterdrückung auf dem Boot sorgten, und zieht der Wahrheit den Selbstzweifel, den sie bei den anderen erzeugt hat, vor.

„Die Kurzfilme waren wesentlich von Ideen und Konzepten des absurden Theaters beeinflusst, man denke etwa an die zwanghaften und zugleich parasitär ausbeuterischen Kohabitationen zwischen zwei Männern in *Der Dicke und der Dünne* oder dem letzten Kurzfilm *Säugetiere*. In *Das Messer im Wasser* ist das Herr-Knecht-Verhältnis [...] im Grundriss enthalten [...] eingedämmt durch das Dreiecks-Schema des sexuellen Begehren.“⁵⁴

Wie im folgend behandelten, dritten Spielfilm Polanskis „Cul-de-Sac“ ist es in „Nóż w wodzie“ ein „Dreiecksschema“, dessen Polanski sich bedient, um Macht- und Emanzipationskämpfe austragen zu lassen. Zwei Männer, eine Frau, beziehungsweise, ein Ehepaar das aus einem älteren Mann und einer jüngeren Frau besteht, die von einem Eindringling aus ihrer (im Kontext des Absurden: unfreien und) langweilig 'wartenden' Ruhe gerissen und in Bewegung gesetzt werden.

4.1.3 Polanskis „Cul-de-Sac“

„Cul-de-Sac“ schlägt sowohl Brücken zu „En attendant Godot“ als auch zu „Huis Clos“.

George und Teresa leben abgeschieden auf der kleinen englischen Insel Lindisfarne. Es handelt sich bei ihnen um ein Ehepaar, dessen Beziehung auf emotionaler Ebene zum Stillstand gekommen ist und so an Wladimir und Estragon erinnert. Ein anderes Paar stolpert (wie Lucky und Pozzo) zufällig an ihnen vorbei und konfrontiert sie indirekt mit ihren unterschwelligen Konflikten und

⁵⁴ Koebner: *Roman Polanski*, S. 49f.

ihrem Beziehungsverhalten. Das zweite Paar selbst besteht aus zwei Gangstern. Der ältere, Albie, gespielt von Jack MacGowran, welcher später die Rolle des Dr. Abronsius in Polanskis „The Fearless Vampire Killers“ übernehmen sollte und bereits damals einer der Lieblingsschauspieler Samuel Becketts war, ist im Begriff zu sterben und nimmt eine Nebenrolle ein, die größtenteils als das Vermögen sentimentaler Projektion des von Lionel Stander gespielten anderen Gangsters namens Dickie dient.

Nachdem Albie stirbt, erinnert „Cul-de-Sac“ in der zweiten Hälfte des Filmes in seiner Dreierkonstellation – drei Wartende, die gegenseitig ihre Schwächen hervorrufen und das Anwesen nicht verlassen können – an Sartres existentialistisches Stück „Huis Clos“.

Dickie schiebt zu Beginn des Filmes ein fahruntaugliches Auto, das Albie vor Schwäche nicht mehr zu steuern weiß, auf einer menschenleeren und scheinbar zivilisationslosen Landstraße in einen Pflock, was das Ende eines ohnehin hoffnungslosen Unterfangens und den Anfang des Filmes „Cul de Sac“, also den Anfang einer Sackgasse, den Anfang vom Ende bedeutet. „Well, here we are“⁵⁵ meint Albie, als ob sie ein auserwähltes Ziel erreicht hätten, doch so wie Wladimir und Estragon sind die beiden mitten im Nirgendwo.

Als Albie Dickie nach dessen Vorhaben fragt, antwortet dieser, dass üblicherweise nicht er für die Denkarbeit verantwortlich sei. Gleichmaßen ist klar, dass der zwar ebenfalls verwundete, aber kräftig und unerschütterlich aussehende Dickie für die Gewalt zuständig ist. Alleine durch ihre optische Erscheinung werden die klischeehaften Charakteristika und die Arbeitsteilung der beiden in den ersten Minuten deutlich. Albie sieht aus wie ein Professor. Er ist schwächling und trägt eine Brille. Dickie ist rau, abgehärtet und trägt einen kompromisslosen Blick. An der Straße sind Masten mit Kabeln, an deren Ende er ein Telefon vermutet, das er aufzusuchen gedenkt, um Katelbach, ihren Chef, anzurufen. Der verletzte Albie bleibt indessen im Auto. Nach kurzer Zeit führen die Strommasten Dickie zum Anwesen des von Donald Pleasant gespielten George und seiner Frau Teresa (Françoise Dorléac).

Obwohl es sich bei George und Teresa um ein erst unlängst vermähltes Ehepaar handelt, werden in den ersten Szenen bereits ihre unterschiedlichen Interessen, wie auch das Unvermögen Georges Teresas (sexuelle) Wünsche befriedigen zu können, sichtbar. George, der durch seine feine britische Aussprache etwas lächerlich wirkt, ist ein kleiner, kahlköpfiger Mann mit einer zu großen Brille. Er wirkt viel verkrampfter als die beinahe jugendliche Teresa und ist auch wesentlich älter als diese. Während er sich mit der Aerodynamik eines Drachens und den älteren Nachbarn beschäftigt, hat Teresa hinter seinem Rücken eine Affäre mit einem blonden Jüngling. „The fact that he associates

55 *Cul-de-Sac* (Wenn Katelbach kommt, Roman Polanski 1966, Blu-Ray, Criterion Collection 2011, 00:03:18-00:03:21).

with the older generation emphasises the age gap between him and Teresa.“⁵⁶ Georges Interessen langweilen sie und er ist nicht der selbstbewusste Mann, den sie sich wünscht. Teresa beobachtet gleichgültig das Handeln ihres, sie beeindrucken wollenden Mannes in der Küche, bis dieser ein Ei fallen lässt und ein weiteres in seiner Hand unbeabsichtigt zerquetscht, so dass sie ihn auslacht und das vorherrschende Machtverhältnis der beiden klar zum Ausdruck bringt. Als George unter dem gemeinsamen Bett anstelle seines Hemdes, allerhand Zeug und schließlich ein Unterkleid Teresas vorfindet, zieht sie ihm jenes, nicht ganz ohne Gegenwehr, begeistert über und beginnt ihn mit Mascara und Lippenstift zu schminken. „In *Cul-de-Sac* we see Teresa putting the make-up on George's face and dressing him in her nightdress, thus attesting to his lack of masculinity.“⁵⁷

Nachdem Dickie, der mittlerweile im Haus das Telefon gefunden hat, minutenlang mit der Vermittlung spricht und das Gespräch mit der Hoffnung auf einen Rückruf Katelbachs beendet, findet die erste Begegnung des Eindringlings und der Ansässigen statt. In ihrem ersten Dialog kritisiert George sachlich Dickies Manieren und Dickie erklärt sich, indem er meint, Albie und er hätten ein kleines Problem, so dass es nur selbstverständlich sei, das einzige Telefon in der Nähe zu benutzen. Teresa ist sprachlos und klammert sich an George fest, dessen daraus resultierender Versuch männlich zu erscheinen komödiantisch kläglich scheitert. Seine Stimme versagt und wird schrill, sobald Dickie ihn bittet nicht panisch zu werden. Zusätzlich bezeichnet ihn dieser als kleine Fee. Die Situation wirkt auf Grund der zahlreichen Fauxpas beinahe wieder ungefährlich und die Drohung Dickies, er würde Gewalt anwenden müssen, falls sich jemand auflehnen würde, scheint unnötig, da die neue Hierarchie alleine schon durch das Auftreten der Charaktere etabliert wird.

„Being American, Richard [Dickie] is also an outsider, but he has learned to use this position to his advantage. As an american gangster, he is not expected to have good manners (something which is required of the English 'thieving class' in film), and the unexpectedness of his visit gives him the upper hand in any dealings with George and Teresa, as he catches them completely unprepared for such an encounter,“⁵⁸

Auf Befehl hin wird das gestohlene Fahrschulauto, das mittlerweile mitsamt Albie, über die Hälfte unter Wasser steht, aus den Fluten geborgen und auf das Anwesen Georges gebracht.⁵⁹

Katelbach meldet sich erstmals und Dickie gibt Auskunft über den missglückten Überfall.

Albie hat einen Schuss in den Bauch, Dickie einen in den Arm abbekommen, so dass die beiden fahruntauglichen Verletzten abgeholt werden sollen. Dickie ist hier ausnahmsweise in der Position des Ergebenen. Er bittet darum, nicht unfair behandelt zu werden und nimmt die Kommandos Katelbachs zur Kenntnis. Zum Schluss des Telefongesprächs geht er dankbar in der Annahme,

56 Mazierska: *Roman Polanski*, S. 35.

57 Ebd., S. 31.

58 Ebd., S. 35.

59 Polanski und sein Team nutzten hierbei die Bedingungen der Insel Lindisfarne, deren Straßen im Zuge der Gezeiten alle paar Stunden geflutet und unbefahrbar werden.

Katelbach würde später kommen, um sie zu holen. Doch Katelbach wird in diesem Film eine Hoffnung bleiben und genauso wenig kommen wie Godot in Becketts „En attendant Godot“.

„Katelbach wird nie eintreffen. Er tritt so wenig auf der Szene auf wie Godot [...] Die Zeitgenossen Becketts haben unter Godot 'Gott' verstanden und exemplarisch in der absurden Parabel Becketts den Ritus der vergeblichen Heilserwartung in einer Zeit der verlorenen Gewissheiten ausgemacht.“⁶⁰

Immer noch als Frau geschminkt versucht George Dickie mit seiner Eloquenz und Höflichkeit zu überzeugen, doch dieser macht sich daraufhin nur über dessen Sprache lustig.

„The consequence is that George's every word faces the possible indignity of derisive quotation as a sign of Englishness, wealth, class, presumed snobbishness and effeminacy. Thus Dickie mocks George's use of 'one' by stating that 'one does not choose the time to gets into trouble', or counters his complaints of the cold by instructing Teresa to 'fetch him his mink'. No longer expressive of his individuality, George's language writhes in the impotence of simply strenghtening Dickie's position.“⁶¹

Georges Waffen oder Fähigkeiten sind im Duell mit Dickie auf der abgeschiedenen Insel wertlos.

Obwohl es sich, wie schon für Andrzej in „Nóż w wodzie“ auf dessen Boot, um ein Heimspiel des Ehemanns handelt, ist er der unkonventionellen Art des Eindringlings unterlegen. Seine Angst sich außerhalb der Regeln zu bewegen, lässt ihn als moralisch korrekt, aber unterlegen erscheinen. George hilft Dickie beim Verstauen des gestohlenen Autos in der Garage und fügt sich den Anweisungen Dickies scheinbar willenslos. Als Teresa das sieht, weiß sie nicht, ob sie von Dickie, dem brutalen Einbrecher, oder von George, ihrem schwachen und untergebenen Ehemann, angewiderter ist. Wie in „Nóż w wodzie“ ist es ein unerwarteter Eindringling, der den Zusammenhalt des Ehepaar auf die Probe stellt:

„The narrative of *Cul-de-Sac* is based on a similiar premise to that of *Knife in the Water*. An outsider approaches a rich couple in a remote location. Richard [Dickie] imposes his company on George and Teresa, rather than being invited. Although this encounter leads to a re-evaluation of the couple's relationship, as well as testing their physical, emotional and intellectual strength, it takes place in circumstances that are more difficult for the husband than those in *Knife in the water*. Unlike the macho Andrzej, who competed with the student on a territory that was the perfect setting to show of his strongest points, George, being an ineffectual, middle-aged man with questionable virility, does not have the slightest desire to compete with anybody.“⁶²

Die Option sich aufzulehnen, steht für George nicht zur Debatte. Teresa hingegen wehrt sich. Als Dickie ihre Herkunft beleidigt, platzt es aus ihr heraus, dass sie sich ein solches Benehmen niemals gefallen lassen würde, wenn sie ein Mann wäre, und blickt dabei bezeichnend ihren als Frau verkleideten Ehemann an. Nachdem Dickie George und Teresa in deren Schlafzimmer einschließt, spricht er ein paar Worte mit dem zwischenzeitlich wieder erwachten Albie, der immer noch auf dem Küchentisch liegt. 'Er' würde sie nicht länger lieben, meint Albie, als Dickie dessen Annahme,

60 Koebner: *Roman Polanski*, S. 72.

61 Paul Coates: *Cul-de-Sac in Context: Absurd Authorship and Sexuality*, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006, S. 92-207, hier S. 99.

62 Mazierska: *Roman Polanski*, S. 34.

Katelbach hätte am Telefon einen Wutanfall bekommen, bestätigt.

„At the same time, though, the non-arrival of Katelbach is of course reminiscent of *Waiting for Godot*, and when Dickie and Albie discuss his anger in short, repetitive sentences, calling him only 'he', this is uncannily like the dialogues of Vladimir and Estragon, particularly when Albie concludes 'he doesn't love us anymore'.“⁶³

Eingesperrt im Zimmer fragt George Teresa, die gelassen eine Zigarette raucht und ihn dabei herablassend anblickt, ob sie denn nicht begreife, dass es sich bei den beiden Eindringlingen um Kriminelle und vermutlich Mörder handelt. Genauso wie George Teresa jene Frage stellt, stellt die/der RezipientIn dem Film die Frage, denn der vermittelt keine Dramatik, keine Sorge und keine Realität. Hierfür sorgen unter anderem die andauernd gackernden Hühner, die Schminke Georges, Teresas Furchtlosigkeit und der Umgang Dickies mit den anderen beiden, als wären diese Kinder, die er abends ins Bett bringen muss. „Ooh it's gettin' late, beddy-bye-time“⁶⁴. Die Tragödie ist eine Komödie. Der Film lenkt den emotionalen Fokus (fort von dem Überfall) auf eine Ebene der Macht, die durch den Umgang der drei Charaktere zueinander bestimmt wird.

„Polanskis Erzählstil changiert auf eigene Weise zwischen Realismus in der Verwicklung der Ereignisse und groteskem Spiel.“⁶⁵ Die ZuseherInnen müssen sich keine Sorgen um die Gesundheit der Überfallenen machen. Selbst wenn jemand getötet werden würde, wäre das für das Publikum kein Grund mitzufühlen. Wir finden hier keine wahren Gefühle vor. Zumindest scheint es so. Doch auch wenn der Film uns keine Gefahr suggeriert und Teresa sich teils frech auflehnt, scheint George auf Grund seiner Ernsthaftigkeit keinen Blick für das Groteske der Situation entwickeln zu können. Da er von einem ihm körperlich weitaus überlegenen Mann bedroht wird und das Leben ihm Sorgen bereitet, wirkt er unterlegen. Seine realistische Sicht der Dinge wird von Teresa und dem Film als klägliches Verhalten gewertet. Teresa fühlt sich nicht bedroht, sondern vielmehr gekränkt durch Dickies Beleidigungen und Eindringen und verlangt nach Georges Mut. Als George empört ausruft, er würde Dickie, hätten sie die gleichen Waffen, besiegen, kommt eine kindliche Reaktion zum Vorschein, die zwar durch Teresa evoziert wird, jedoch ebenso unpassend wie ihre Furchtlosigkeit ist. George kämpft nun an zwei Fronten. Im Kontext der Machtverhältnisse ist - sich nicht zu blamieren - ebenso wichtig wie der Kampf um Leben und Tod.

Die Absurdität des Films liegt oftmals auch darin, dass einer der Dialogführenden etwas der Situation nicht Entsprechendes von sich gibt, worauf die anderen nicht einzugehen vermögen.

Als George darauf aufmerksam macht, dass es sich bei diesem Land um seinen Grund handle, beginnt Dickie vom Egoismus, der das Land ruiniert hat, zu reden und fragt Teresa: „I'm right, ain't

63 Coates: *Cul-de-Sac in Context*, S. 100.

64 *Cul-de-Sac* (Roman Polanski 1966, 00:33:25-00:33:29).

65 Koebner: *Roman Polanski*, S. 73.

I, Miss?“⁶⁶. Sie jedoch geht gar nicht auf ihn ein und fragt ihn, ob sein Name „Bee“ sei, da dieser auf dem gestohlenen Fahrschulauto steht. Ähnlich wie in „En attendant Godot“, in dem die Charaktere so oft aneinander vorbei und in Monologen reden, dient die Sprache der Protagonisten und der Protagonistin in „Cul de Sac“ zwar der Reaktion der anderen, nicht aber unbedingt dem Wunsch aufeinander einzugehen. Teresa, George und Dickie haben zwar ein besseres Auffassungsvermögen als Beckett's Estragon und Wladimir, doch scheitern sie umso mehr bei dem Versuch sich emotional zu verstehen.

Nachdem Teresa in der Nacht ohne große Mühe aus dem versperzten Zimmer ausbricht, läuft sie geradewegs zu Dickie, der mittlerweile mit seinem heilen Arm ein Loch im Garten gräbt, das als Grab des soeben verstorbenen Albie dienen soll. Überrascht bemerkt Dickie, die aus unersichtlichen Gründen herantretende Teresa und droht, sie mit seinem Revolver zu erschießen. Doch Teresa scheint tatsächlich furchtlos. So sie flüchten hätte wollen, hätte sie das getan, meint sie zutreffender Weise. Anschließend holt sie lächelnd eine Flasche Wodka aus der Wohnung.

„Everything appears to her as temporary and lacking in deeper meaning. She acts on impulse, pursuing fun and pleasure, as there will be no tomorrow. For this reason she is less distressed by the gangster's visit than her husband. It could be argued that Teresa has accepted the ultimate absurdity of life, while her husband yearns to overcome it by possessing something permanent: house, family, love. Her lack of concern for other human beings and even herself gives her a certain strength, resilience and clarity of vision, which her two male companions lack.“⁶⁷

Trotz Teresas Selbstbewusstsein ist nicht zu leugnen, dass auch sie dem Bedürfnis unterliegt, sich unter Beweis zu stellen und Dickie zu beeindrucken, doch trotz ihres Mutes interessiert dieser sich nicht für sie. „Dazu gehört, dass Dickie [...] Teresa kaum eines Blickes würdigt, selbst wenn sie nackt vor ihm durchs Zimmer geht [...] Solche Nichtbeachtung provoziert wiederum Teresa.“⁶⁸ Sie respektiert Dickie für seine Stärke, fühlt sich durch diese allerdings nicht sexuell zu ihm hingezogen, sondern empfindet einen kumpelhaften Wunsch nach Ähnlichkeit zu ihm.

Einmal meinte sie bereits, als Mann alles anders zu machen, als es dem schüchternen, rationalen George je in den Sinn käme und nun übt sie sich weiter in der Rolle der rauen Kumpanin.

Dickies Sympathie scheint jedoch vielmehr bei George zu liegen, dessen Schwäche er zwar beschämend, allerdings auch zugänglich findet. Als dieser ihm von seiner ihn zermürbenden Ehe berichtet, die erst zehn Monate alt ist, meint er später bemitleidend: „It's only just beginning“⁶⁹. Dickie hat seinen Spaß mit dem verschreckten und unentspannten George. Er hält ihn an seinem Arm und führt ihn in die Küche, um gemeinsam Wodka zu trinken, zu dem er ihn mit Hilfe eines strengen Blicks überzeugen kann. Ihn erfreut der unfreiwillige Spielkamerad wesentlich mehr als

66 *Cul-de-Sac* (Roman Polanski 1966, 00:28:21-00:28:35).

67 Mazierska: *Roman Polanski*, S. 35.

68 Koebner: *Roman Polanski*, S. 75.

69 *Cul-de-Sac* (Roman Polanski 1966, 01:00:37-01:00:47).

die bereitwillige Helferin Teresa. Wie in „Huis Clos“, in dem die drei Protagonisten jeweils die oder den nächsten begehren und auf keine Erwiderung ihrer Gefühle stoßen, entsteht auch bei „Cul-de-Sac“ eine Art Kreisbewegung des Interesses. In Huis Clos verzehrt sich die lesbische Inès nach Estelle, die wiederum Garcin verführen möchte, der seinerseits nur nach der intellektuellen Anerkennung Inès' strebt.

George begehrt Teresa, die jedoch will Dickie imponieren, doch der verstößt sie und findet mehr Freude am schüchternen George.

Beim noch nicht fertig geschaukelten Loch steigt George auf Albies Brille, was Dickie zum Anlass nimmt George am Ohr zu ziehen und sich ironisch über Georges hier nicht hilfreichen Intellekt auszulassen: „Just because Albie didn't go to Oxford. Real mean of you to smash his glasses.“ George unterwirft sich Dickie erneut, indem er sich entschuldigt und Dickie spielt sein, ihn sichtlich ergötzendes Spiel weiter, indem er Georges Worte als Zurückreden auffasst. „Are we going to be friends or not, I've got to know?“⁷⁰ fragt George Dickie woraufhin jener ihn nicht länger am Ohr hält, ihn allerdings in die Grube schubst. Er sei nun dran zu graben. Später sitzen Dickie und George am Grab und trinken den Wodka nunmehr freiwillig. George spricht von Walter Scotts Roman „Rob Roy“ und dessen Entstehung in seiner Villa, die aus dem elften Jahrhundert stammt, und Dickie spricht von Filmen. Auch wenn sie aneinander vorbeireden, verstehen sie, dass sie sich in einer ähnlichen emotionalen Stimmung befinden, und das reicht, um zu Trinkkumpanen für eine Nacht zu werden. Sie sind sich ihrer elenden Gesamtsituation bewusst und unterlassen es die Rollen „Einbrecher“ und „Gefährdeter“ zu mimen.

Als sich die Flut am nächsten Morgen verzogen hat, erwartet Dickie voller Frohmut die Ankunft Katelbachs. Er weckt die beiden anderen auf, lässt sich von George rasieren und von Teresa Frühstück für vier Personen zubereiten. Selbst Krawatte und Hemd „borgt“ er sich von George, um dem bevorstehenden Ereignis zu entsprechen. Doch anstelle von Katelbach und Fat Tony, den Dickie zunächst am Steuer des heranbrausenden Autos vermutet, steht Familie Fairweather, alte Bekannte Georges, vor der Türe. Dickie gibt sich als Bediensteter aus, um keinen Verdacht aufkommen zu lassen, was Teresa auszunützen weiß, indem sie „James“, wie sie ihn nennt, Weinflaschen und Gläser beschaffen lässt. Trotz Dickies Androhungen kurz davor, er würde sie als erstes erschießen, falls etwas schief laufen würde, provoziert sie ihn aufmüpfig, verlangt nach der Schlachtung eines Huhns, dem Fang von Schrimps oder der Zubereitung eines Omeletts, während George aus Scham und Angst die Aufgaben des neuen Dieners am liebsten selbst übernehmen will. Sie ist zu diesem Zeitpunkt souveräner als Dickie und nützt die künstlich geschaffene, neue Hierarchie zu ihrer Unterhaltung.

70 Ebd. (00:52:59-00:53:30).

Als George verpflichtet wird das Haus und seine einzelnen Zimmer der anstrengenden Gästefamilie vorzustellen, nimmt sein Stress solche Ausmaße an, dass seine Antworten auf neugierige Fragen schnippisch werden und eine Transformation seiner Persönlichkeit deutlich wird. „My poor Marion, you really say anything that comes into your head.“⁷¹ kommentiert er einen ihrer einfältigen Einfälle. Er wähnt sich und seine unwissenden Gäste in Gefahr. Während er sich nichts sehnlicher wünscht, als dass Dickie bereits fort wäre, verlangen die Umstände ein Umdenken und gar ein anderes Empfinden. Dickie wird quasi zu seinem Komplizen. Beide wollen, dass niemand der Neuankömmlinge etwas von der prekären Situation erfährt und dass alles ohne weitere Umstände und Verletzte enden kann. Sie hüten somit gemeinsam ihr Geheimnis, doch Teresa und die Familie, die beginnt „James“ für sein Butler-untypisches Verhalten zu kritisieren, machen es ihnen schwer. George setzt gewissermaßen axiomatisch voraus, dass Dickie eine Zeitbombe ist und seine Wut gilt somit mehr den unwissenden, uneingeladenen Fairweathers als dem bedrohlichem Verbrecher. Unter all dem Stress emanzipiert sich George. Die aufgesetzte Gesprächskultur der Bourgeoisie wird ihm zu viel. Seine Höflichkeit wird zur Süffisanz. Er achtet nicht länger darauf, was die anderen von ihm denken mögen. Er wird in dieser Phase aus Frust und Notwendigkeit heraus selbstbewusster und immer mehr zu einem Ebenbild Dickies. In einer Auseinandersetzung, die auch Georges erste Frau Agnes zum Thema hat, beschimpfen Marion und George die jeweilige Familie des beziehungsweise der anderen und die Fairweathers verlassen gesammelt die Festung, wie sie George nun bezeichnet. Von seinem Elan berauscht, trägt er auch an Dickie den Vorschlag heran, Teresa und ihn, auch im Falle Katelbachs Fernbleiben, alleine zu lassen, doch dieser gibt autoritär und klar zu verstehen, dass er davon nichts hält. Auf Katelbachs Erscheinen wird er warten.

Als die beiden Männer kurz darauf ein Nickerchen machen, ist es an Teresa eine Änderung der bereits alltäglich wirkenden Situation herbeizuführen. Sie provoziert Dickie mit brennenden Papierrollen, die sie zwischen seine Zehen steckt, und holt sich eine Tracht Prügel mit dem Gürtel ab. Der von ihren Schreien erwachende George will der Gewalt Einhalt gebieten und wird von Dickie ohne große Mühe zur Seite gestoßen. Als Teresa und George anschließend alleine sind, erzählt sie ihm, sie hätte nichts getan und dass Dickie versucht hätte sie zu vergewaltigen. Sie würde einen richtigen Mann brauchen, wären dessen Worte gewesen, als er versucht hat, sie zu küssen. So manipuliert sie George, endlich etwas zu unternehmen. Es ist interessant, dass Teresa, die, dem Klischee entsprechend, wesentlich männlicher agiert als George, die Bewerkstelligung einer notwendigen Gewalttat oder Verteidigung des Hauses ausschließlich in Georges Aufgabenbereich sieht. Polanski lässt sie sich gar nicht als potentiell Macht ergreifende Frau erkennen, wo sie Dickie doch körperlich nicht unterlegener ist als George und viel mutiger wirkt.

71 Ebd. (01:21:38-01:21:43).

Sie geht sogar soweit, die Waffe aus Dickies Jacke zu stehlen, doch drückt sie diese George in die Hand, der sich eine solche Aktion niemals getraut hätte. Die Frustration über die Schwäche ihres Mannes deprimiert sie mehr als die Besetzung des Hauses durch den gewalttätigen Verbrecher. Dickie erfährt währenddessen am Telefon, dass Katelbach nicht kommen wird. Im Gegensatz zu Beckett's Wladimir und Estragon befindet er sich nun im Angesicht von Camus' Nicht-Sinn. Katelbach kommt nicht und wird auch nie kommen. So gesehen wird Dickie im Moment Katelbachs Absage bewusst, dass es keinen Gott oder keinen weiterführenden Sinn, außerhalb der eigenen Lebenswelt gibt. Im selben Moment verliert er mit der Waffe sein Instrument der Macht. Er will das Haus verlassen, doch nicht ohne zuvor George und Teresa in der Weinkammer einzusperren. Als er feststellt, dass seine Waffe nicht länger bei ihm ist und George diese plötzlich auf ihn richtet, reißt er dem neben ihm stehenden Tisch ein Bein aus und schreitet langsam auf das nunmehr wieder vereinte Ehepaar zu. Der erste Schuss löst sich beinahe unabsichtlich, doch spätestens nach seinem zweiten Treffer scheint George begeistert und erleichtert um seine Fähigkeit, Macht zu ergreifen. Zwischen den Schüssen blickt er zu Teresa, von der er Anerkennung erwartet. Er schießt Dickie drei Kugeln in den Oberkörper, bis alle Kammern der Waffe leer sind und diese nur noch klickt, so wie sie es in der Filmwelt im Falle der Tötung aus Rage und großer Emotion tut. Dickie bringt zwar noch die Kraft auf, ein Maschinengewehr aus dem Auto zu holen, doch schießt er damit im Sterben nur noch auf Georges Auto, welches explodiert und den Stall zum Brennen bringt. Teresa, die nicht weiß, dass Katelbach Dickie nicht holen wollte, will zur Polizei, doch George ist wie in Trance und nicht bereit, sich von seinem Grundstück zu bewegen. Als der ältere Sohn der Fairweathers zurückkehrt, der zuvor sein Gewehr vergessen hat, verwechselt George diesen zunächst mit Katelbach und will auch ihn bekämpfen. Als er den jungen Mann, der zuvor noch mit Teresa flirtete, erkennt, packt er lachend die Kleider seiner Frau, stellt ihre Koffer vor die Tür und schickt sie mit ihm fort.

„As in *Knife in the Water*, the end of *Cul-de-Sac* is similar to its beginning. On both occasions we see a car, first approaching, then leaving the castle. This image suggests the repetitiveness, transience and absurdity of human life. Yet, as in *Knife in the Water*, in *Cul-de-Sac* there is no theme without a variation. Between the arrival of one car and departure of another, the roles of the characters change. The person who was earlier the guest, Richard, becomes a permanent resident of the island, so to speak; with his dead body lying next to George's car. Teresa, on the other hand, was earlier the host, changes into a guest, leaving the castle with a stranger, most likely for ever. The type of absurdity they experienced has also changed, at least as far as George is concerned. At the beginning he was in some discord with his wife, later he is in conflict with both her and Richard, and in the end he suffers a mental breakdown and his personality disintegrates, which is signified by his talking to himself. Accordingly, George's trajectory and the road taken by the film lead from melodrama to tragedy. The final stage of George's story is marked by 'inner discord' – which is also a central topic of several of Polanski's later films, including *Repulsion*, *The Tenant*, and *Rosemary's Baby*.“⁷²

Im Zuge des Gelächters, welches die anderen als Zeichen seines Verrückt-Werdens verstehen, ist

72 Mazierska: *Roman Polanski*, S. 36.

anzunehmen, dass er mit der Tötung Dickies zumindest so viel an Selbstwertgefühl gewonnen hat, dass er die ihn ohnehin nicht liebende Teresa nicht mehr bei sich haben möchte. Georges Erlösung oder Befreiung bereitet ihm allerdings keinen Frieden. „Break your bloody necks“⁷³ schreit der alleine Zurückgelassene, während er sein Atelier und seine Bilder zerstört. Nachdem er sich beruhigt und auf einen Stein in der herannahenden Flut gesetzt hat, ruft er mit dem letzten Wort des Films den Namen seiner Ex-Frau Agnes, was darauf hinweist, dass er auch in Zukunft nicht ohne Abhängigkeit und Hingabe auskommen wird.

„In the modernist works, the hero's ultimate powerlessness is normally expressed through static and objectified images. We watch from outside as George crouches fetally on a rock at the end of *Cul-de-Sac* and as Andrzej sits immobilized at the wheel of his car in *Knife in the Water*.“⁷⁴

Unterdrückung und Emanzipation werden von „Cul de Sac“ ins Zentrum gerückt.

Georges Mangel an Selbstbewusstsein stellt Polanski dar, indem dieser sich von seiner Frau unterdrücken lässt. Wenn ihr langweilig wird, missbraucht sie ihn als Puppe, schminkt ihn und kleidet ihn als Frau. Sie betrügt ihn mit jüngeren Männern und, obwohl er davon weiß, ist er nicht in der Lage sich zu wehren. Immer wieder macht sie ihm Vorwürfe wegen seiner Ängstlichkeit gegenüber Dickie und auf seine verlorene Männlichkeit aufmerksam. „Whereas sexual and power rivalry reinforce one another in *Knife in the Water*, in *Cul-de-Sac* they develop separately, as there is no prospect of the woman pairing off with the intruder. Power rivalry drives the main plot.“⁷⁵

Als George sich zur Wehr setzt, selbstbewusst agiert und Dickie tötet, wird er allerdings nicht gemäß dem normativen Gesetz zum Helden, der die Frau erobert. Vielmehr emanzipiert er sich im selben Moment auch gegenüber Teresa, deren Liebe wegen ihrer vorangegangener Illoyalität und ihrem Egoismus nicht länger das erklärte Ziel darstellt.

Mitunter ist es im Verlauf auch das Verständnis für Dickie und die Annäherung an jenen Gegenpol, die George in seiner Emanzipation unterstützen. Die kumpelhaften Gespräche, die die beiden betrunken am Strand führen und die durch den Gangster verursachte Auflehnung gegen die ohnehin verachteten, bourgeois Bekannten sind größtenteils verantwortlich für den Niedergang Dickies. Obwohl er emotional weitestgehend unzugänglich bleibt, lässt sich in Gesprächen mit seinem Freund Albie und am Telefon mit Katelbach erahnen, dass auch dieser nicht eiskalt und abgehärtet ist. Seine emotionale Öffnung führt zu Georges Mut und somit zu seinem Tod.

Wenn wir umgekehrt von der stagnierenden Lage des Ehepaars und dem sich nicht zur Wehr setzenden, unterdrückten George ausgehen, ist das Erscheinen der Verbrecher die notwendige Veränderung, die George jene Wut und Stärke gewinnen lässt, um Teresa letztendlich loszuwerden.

73 *Cul-de-Sac* (Roman Polanski 1966, 01:50:38-01:51:00).

74 Wexman: *Roman Polanski*, S. 46.

75 Coates: *Cul-de-Sac in Context*, S. 96.

Jene Männlichkeit, die sie sich den ganzen Film über von ihm wünscht und die er spätestens durch die Kulmination, durch die Tötung Dickies gewinnt, vertreibt auch sie. Ihre Sehnsucht ist es, nicht länger zu unterdrücken, sondern unterdrückt zu werden und an der Seite eines Mannes zu leben, der nicht mehr von ihr abhängig ist, doch sobald George dies nicht mehr ist, verlässt er sie.

Dickie ist insofern der Erlöser, da seine Aufgabe darin liegt, George so lange und so weit zu provozieren, bis dieser über seinen Schatten springt und ihn tötet. Er ist ein Werkzeug, das seinen Zweck durch Provokation zum Ausdruck bringt. Im selben Moment als George bereit ist Dickies Persönlichkeit als Teil seiner eigenen anzunehmen, besteht kein Bedarf mehr für das Medium Dickie. Dessen Aufgabe, George zu emanzipieren, zu stärken und von der ihn unterdrückenden Teresa zu befreien, ist erfüllt und er stirbt.

Wird „Cul-de-Sac“ als Monodrama gelesen, dann wäre Dickie ein herbeigeführtes Alter-Ego Georges, sein Es, das ihm hilft sich von seinem unterdrückenden Über Ich – Teresa – zu befreien. Da die Befreiung allerdings nur zur Sehnsucht nach einer anderen Frau führt, erinnert „Cul-de-Sac“ auch in diesem Fall an „En attendant Godot“ und „Huis Clos“, zwei Theaterstücke, die in der Resignation des immer weiter Wartens enden. In „En attendant Godot“ lassen die Protagonisten verlauten, dass sie nun gehen werden, doch tun sie es nicht.⁷⁶ Garcin in „Huis Clos“, der sich um das ewige Beisammensein mit Estelle und Inès in einem kleinen Raum bewusst ist, beendet das Stück mit der Erklärung, dass es so also weiter gehen wird.⁷⁷ In „Huis Clos“ ist es zwar nicht, wie in den beiden anderen Werken, die Hoffnung, die ihre Protagonisten stagnieren lässt, doch wird sie in allen dreien als nutzlos und lächerlich preis gegeben. Die Hoffnung mag zwar als letztes aus der Büchse der Pandora entwichen sein, doch schon Nietzsche erkannte, dass sie kaum ihrem optimistischen Anspruch zu entsprechen vermag.

Zeus wollte nämlich, dass der Mensch, auch noch so sehr durch die anderen Übel gequält, doch das Leben nicht wegwerfe, sondern fortfahre, sich immer von Neuem quälen zu lassen. Dazu gibt er dem Menschen die Hoffnung: sie ist in Wahrheit das übelste der Übel, weil sie die Qual der Menschen verlängert.⁷⁸

76 Vgl. Beckett: *Warten auf Godot*, S. 233.

77 Vgl. Jean-Paul Sartre: *Geschlossene Gesellschaft*, Reinbek 1986, S. 59.

78 Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Band 1*, hg. v. Karl Schlechta, München 1954, S. 495.

4.2. Die innere Konfliktsituation – Der absurde Mensch in Polanskis Filmen

4.2.1. Der absurde Mensch in Polanskis „Repulsion“

Nachdem ich den ersten und den dritten Spielfilm Polanskis auf ihre äußere Konfliktsituationen hin überprüft habe, werde ich mich bei der Untersuchung von „Repulsion“, Polanskis zweitem Spielfilm, auf die innere Welt des absurden Menschen Carol Ledoux konzentrieren. Obwohl „Repulsion“, Polanskis zweiter Spielfilm, auch als Geschichte der Macht- und Abhängigkeitsverschiebung betrachtet werden kann⁷⁹, will ich den Fokus im Folgenden auf Polanskis Darstellung des Absurden durch die Entfremdung und den Verlust der inneren Ordnung eines einzelnen Menschen lenken. Die Auseinandersetzung mit dem Absurden erfolgt hier also nicht anhand der Demonstration einer absurden Welt oder Situation, sondern durch den Blick auf die innere Welt der Protagonistin. Carol Ledoux (Catherine Deneuve) ist der Welt fremd. Das heißt, sie empfindet sich nicht als Teil dieser.

Carol arbeitet als Maniküre in einem Schönheitssalon. In der ersten Szene des Films wird sie als abwesend und unaufmerksam gezeigt. Da sie in Tagträumen und in durchwegs anhaltender Lethargie gefangen ist, vernachlässigt sie ihre Arbeit. Zu Hause bei ihrer Schwester Helen fragt sie diese pessimistisch, ob sie tatsächlich vorhabe mit ihrem Liebhaber Michael nach Italien zu fahren. Zehn bis zwölf Tage will Helen verreisen, eine Zeit der Einsamkeit und Schutzlosigkeit vor der sich Carol bereits fürchtet. Ihre Schwester scheint Carols einzige Vertrauens- und Bezugsperson zu sein. „There is much in the film that points to Carol's fierce and unconventional feelings toward her sister. She seems inordinately jealous of Michael's intrusion.“⁸⁰ In Carols Augen stellt Michael eine Bedrohung für die Beziehung zu ihrer Schwester Helen dar. Die Kritik Carols, dass dieser seine Sachen im Bad und in der Wohnung liegen lässt, wird von Helen einfach ignoriert. Diese Szene, in der Carol ihren Unmut durchaus deutlich zu äußern weiß, allerdings unerhört bleibt und als nerviges Kind abgestempelt wird, liefert hier ein erstes wichtiges Indiz für die Machtlosigkeit Carols, deren Ursprung im Familiengefüge zu vermuten ist.

Bereits nach wenigen Minuten verweist der Film mit einem Kameraschwenk auf eine Fotografie der Familie der Schwestern, die im formellen Kontext ihres Gezeigt- und Präsentiert-Werdens auf die

79 „The limited world of the film's main character Carol (played by the then very young Catherine Deneuve) provided Polanski with the logical motivation for using the kind of structure that he had developed in his earlier films: a restricted set of repeated images, leading first to intensifications of the dynamics of power and violence, and then to their reversal.“ Eagle: Power, S. 45.

80 Lucy Fischer: Beauty and the Beast: Desire and its Double in Repulsion, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006, S. 76-91, hier S. 80.

Bedeutsamkeit Carols Kindheit und ihrer Familie aufmerksam macht:

„Now the camera pans around the bedroom and settles on an old family photograph showing Carol, perhaps twelve years old, with her sister, her parents and another man, perhaps an uncle [...] Did her obsessive fear of men and of sex begin with an incestuous rape?“⁸¹

Die ältere Schwester hat womöglich noch nie auf die Anschuldigungen sowie Hilferufe Carols gehört, die auch in der Diegese des Films nur durch den Metakontext hervorkommen und unausgesprochen bleiben. Wie schon im Vorspann des Films (der über eine Großaufnahme Carols Auge läuft) kehrt das Motiv des Auges in diesem Film immer wieder. In einer Szene, in der Carol alleine zu Hause ist, entdeckt sie eine, durch die Reflexion der Teekanne hervorgerufene, Fischaugen-Perspektive, die ihr kurz darauf beim Guckloch der Wohnungstüre wieder begegnet, als sie eine ältere Nachbarin mit ihrem Hund beobachtet. Die ungewöhnliche Perspektive des Fischauges, die sie fasziniert, verdeutlicht ihren verzerrten Blick auf die Realität und die Geschehnisse um sie herum. In der Nacht erwacht sie durch das Stöhnen der Schwester, welche im Zimmer nebenan mit ihrem Liebhaber schläft. „When Carol is upset by the sounds of Hélène and Michael making love, it seems that she is re-experiencing some 'primal scene' of *parental* sexuality.“⁸² Der Film teilt uns hier erstmals explizit mit, dass Carol Sex und damit auch die Begierde nach Sex als ekelerregend und unnatürlich empfindet. Unheimliche Schatten und die Fokussierung auf die Tonebene weisen hierauf hin.

Am nächsten Morgen trinkt sie ihren Tee mit sechs Würfeln Zucker und am Nachmittag erschrecken sie Sonnenstrahlen. Ein Riss in der Straße erinnert sie an den, den sie zu Hause in ihrer Küche bereits sah. All ihre Wahrnehmungen scheinen ungefiltert, so, als ob sie auf keinerlei Erfahrung oder Erinnerung zurückgreifen würde. Ihr Verehrer Colin findet sie verwirrt und verängstigt auf einer Verkehrsinsel vor. Nachdem sie ihre Verabredung zum Essen mit ihm vollkommen vergessen hat, entscheidet er sie nach Hause zu fahren. Als Colin und Carol vor ihrem Haus im Auto sitzen, beugt er sich zu ihr hin und versucht sie zu küssen, doch ihr Blick gleitet an ihm vorbei ins Leere. Sie springt aus dem Auto und eilt, begleitet von nunmehr einsetzender, wilder Blasmusik und einem peitschenden Schlagzeug, in ihr Haus, wo sie der Ekel überkommt. „Clearly, she is not simply 'frigid', or sexually unresponsive, she is repelled by his touch.“⁸³ Bereits im Lift will sie ihren Mund von der Fremdeinwirkung Colins reinigen. Oben angekommen, putzt sie ihre Zähne und verschwindet in ihrem Zimmer. Die halbherzigen Versuche ihrer Schwester sie zu trösten ignoriert sie.

In der nächsten Einstellung liegt Carol mit ihrem Rücken auf dem Bett, den Blick nach oben gegen

81 Eagle: Power, S. 47.

82 Fischer: Beauty and the Beast, S. 85.

83 Ebd., S. 80.

die Decke, apathisch ins Leere gerichtet. Es ist dunkel. Die Glocken der Kirche läuten, die Uhr tickt viel zu laut und die Schatten lassen ihr Zimmer unheimlich erscheinen.

„As Carol herself remains enigmatic, regardless of how much we understand about her, so are the objects that surround her ultimately mute, isolated, rationally inexplicable. Now matter how violently we try to take hold of it, the world can only be experienced, it cannot be known.“⁸⁴

Obwohl der Film von der Psyche Carols handelt, ist das größte Kunststück des Films paradoxerweise, dass bis zu diesem Zeitpunkt noch kein Einblick in diese gewährt wurde. Das Zimmer und die gezeigten Bilder mögen zwar das Gefühl des Unheimlichen beim Publikum auslösen, doch suggeriert der Film nicht, dass Carol sich entsprechend fühlt. Sie erschrickt nicht. Sie ist schier abwesend. Wir erlangen jenen Einblick, den wir uns als ZuseherInnen so sehr wünschen, bis zur Hälfte des Films, trotz ständiger Begleitung dieser Person, überhaupt nicht.⁸⁵

Carol ist auch für uns unzugänglich. Es wirkt als ob in ihrem Kopf, bei diesem Blick, der mehr nach innen als nach außen geht, nichts vorgeht.

„Her affectless stare provides no sense of her eyes as 'windows to her soul' and, given the movie's salon setting, her comely visage remains a 'beauty mask'. Additionally, her vision seems to provide no clue to her desires. Thus what she regards [...] does not bespeak what she wants.“⁸⁶

Die Realität betrifft Carol immer weniger. Doch im Gegensatz zu ihr bekommen die ZuschauerInnen ausschließlich Eindrücke der realen Welt vermittelt. Wir sehen Colin, wie er selbstbewusst oder nervös mit Carol spricht. Wir sehen Helen, wie diese sie tröstet oder schimpft, weil sie den Rasierer und die Zahnbürste Michaels weggeworfen hat, doch Einblicke in die subjektive Welt Carols, die sämtliche dieser Gefühlsausbrüche betreffen, sehen wir nicht. So wie die Schwester und Colin an der immer mehr verschwindenden Carol abprallen, so prallen auch wir ab beim Versuch zu verstehen, was in ihr vorgeht. Wir sehen nicht (etwa durch Carols Augen), wie absurd die Welt ist. Wir sehen die Männer nicht als widerwärtige Monster und keine uns anekelnden Gegenstände. Die Zahnbürste sieht aus wie eine normale Zahnbürste und das Unterhemd Michaels ebenso.

Ungleich den später behandelten Filmen wie „Che?“ wird nicht die Welt als absurd dargestellt. „Repulsion“ verhält sich wie eine Beobachtung und objektive Analyse eines paranoid werdenden, entfremdeten Menschen. Carol wird uns als unzugängliche Außenseiterin gezeigt, die ihr Selbstverständnis für rationale Ordnung verloren hat. Sämtliche Aussagen, die etwas Feingefühl oder soziale Intelligenz verlangen würden, weiß sie scheinbar nicht einzuschätzen und umgekehrt

84 Wexman: *Roman Polanski*, S. 50.

85 Wenn das italienische Kino Fellinis um die selbe Zeit extravagante, große Emotionen vielleicht besser darbietet, als das Kino es jemals bis dahin tat, dann bietet uns Polanski mit „Repulsion“ ebenso stark die Abwesenheit erkennbarer Gefühle.

86 Fischer: *Beauty and the Beast*, S. 78.

kann sich niemand ein Bild von ihren Problemen und Wünschen machen. Die Kommunikation verläuft immer nur in eine Richtung und ohne Austausch. Machtlosigkeit breitet sich vor denen aus, die darauf angewiesen sind, sie zu verstehen. „Repulsion“ ist vermutlich auch der Film Polanskis, bei dem das Publikum sich am machtlosesten fühlt. Es ist kaum möglich Sympathie für Carol aufzubringen, jener emotions- und lustlosen Protagonistin.

Als Carols Schwester abreist, reden die Frauen in der Arbeit von der Gier der Männer. Wieder zu Hause kann sie trotz ihres Ekels nicht anders, als an dem Unterhemd Michaels zu riechen, woraufhin sie sich übergeben muss. Die Gegenstände Michaels lösen einen Konflikt in ihr aus. Sie empfindet Ekel aber gleichermaßen eine Faszination. Sie setzt sich dem Ekel freiwillig aus. In jenen Momenten ist sie weniger abwesend, weniger fremd. Sie fühlt, dass sie existiert. Sie erlebt ihr (ekelerregendes) Dasein. Das Publikum tritt nun erstmals in Carols Welt ein. Wir hören ein Knarren, einen Knall und sehen die Großaufnahme ihres Gesichts. Der beängstigende Riss in der Wand scheint nach einem Grund zu verlangen. Doch Carol ist unbeeindruckt. Anscheinend hat sie diese akustischen Visionen öfter. Wenige Sekunden darauf sieht sie beim Schließen des Schrankes einen Mann im Spiegel, der unterstützt durch die Musik nicht nur sie erschreckt, sondern mit ihr uns alle. Selbst im Wissen, dass es sich bei „Repulsion“ bis zu einem gewissen Grad um einen Horrorfilm handelt, ist es unmöglich nach fünfundvierzig beinahe ereignislosen Minuten nicht höchst überrascht zu sein, plötzlich mitten in die Welt der Carol Ledoux geworfen zu werden. Doch Polanski entschied sich hierfür ganz bewusst: „[The producer] wanted me to shorten the preliminary scenes illustrating Carole's drab day-to-day existence, but I put my foot down. The audience must be lulled into a state of near boredom, I told him, then zapped.“⁸⁷

Es ist nicht ganz klar, welchen Wahrheitsgehalt Carol selbst ihren Visionen zuschreibt, doch dürfte sie sich über die Irrealität derer teils bewusst sein, denn auch, als sie in der folgenden Nacht in ihrem Bett liegt und das Licht im Nebenzimmer leuchten sieht, zieht sie es vor, (wie ein Kind, das um die Nichtexistenz von Gespenstern bereits weiß) ihren Kopf im Polster zu vergraben und tatsächlich verschwinden die Lichter und Geräusche aus dem Nebenzimmer darauf. Am nächsten Abend wiederholt sich die Szene, doch das Licht geht diesmal nicht wieder aus. Der selbe Mann, den Carol bereist im Spiegel imaginierte, stößt die Türe auf und vergewaltigt Carol in ihrem Bett, das ihr bisher als letzter Rückzugsort gedient hat. Carols Angst vor ihren eigenen Visionen und ihre Indifferenz gegenüber der Realität machen sie zu einem sprachlosen Wesen. Als sie bei der Vergewaltigung schreien will, hören wir nur die tickende Uhr immer lauter werden. Die Schreie und die Vergewaltigung selbst bleiben stumm.

Die Sprache, die (wie zuvor beschrieben) auch in „Cul-de-Sac“ und „En attendant Godot“ als

⁸⁷ Roman Polanski: *Roman*, London 1984, S. 190.

unzureichendes Mittel der Verständigung ausgewiesen wird, ist ein weiterer Aspekt des absurden Theaters⁸⁸, der in „Repulsion“ vorkommt. Auch in Repulsion ist die Sprache, die ins Leere gleitet, eine Metapher für die Unmöglichkeit der Verständigung Carols.

Am darauffolgenden Arbeitstag verletzt Carol unbedacht eine Klientin mit einem Zwicker. Blut fließt und verängstigt sinkt Carol zu Boden. Als ihre Kollegin sie aufheitern will, gelingt ihr das durch die Nacherzählung Chaplins „The Gold Rush“ (Goldrausch, 1925). Unerwartet lacht Carol laut mit ihrer Kollegin mit und vergisst für kurze Zeit all ihre Trübseligkeit bis zu dem Moment, als jene nebenbei ihren Freund erwähnt. Carols Miene wird abrupt ganz ernst. Alleine die Erwähnung eines Mannes beschert ihr mittlerweile Furcht und Schrecken. Als die Kollegin in Carols Tasche blickt, findet sie den Kopf eines verrottenden Hasen. Eine Reaktion wartet der Film erst gar nicht ab. Carol scheint dem Wahnsinn mittlerweile nahe genug zu sein, um ihn der Welt zu präsentieren. In der Wohnung treiben indessen Keime aus alten Kartoffeln. „Kadaver und Knollen als Symbole biologischen Verfalls, der mit dem Verlust an rationaler Ordnung im Gehäuse der Wohnung und der Person Caroles korrespondiert.“⁸⁹

Polanski stellt Carol als ein entfremdetes Wesen, das sämtlichen Bezug zum Leben verloren hat und keinen Sinn für sich erkennen kann, dar. Sie ist nun der absurde Mensch.

Carols Wohnung, die in ihrer Vorstellung ohnehin vom Verfall bedroht ist (immer mehr Sprünge reißen in der Wand auf), wird nach etlichen, erfolglosen Anrufen von Colin aufgesucht. „As he rings the bell, we see him (from her perspective) as a contorted face seen through the anamorphic peephole lens – a twisted vision that bespeaks her deranged psychological conception of him.“⁹⁰

Nachdem Carol sich weigert, auch nur ein Wort mit dem, vor der Tür stehenden Colin zu wechseln, tritt er diese ein, um sich ein Bild zu verschaffen. In Carols Augen ist Colin der Angreifer. Auch wenn sie zunächst noch ruhig da steht, während er ihr sein Liebesgeständnis macht, nützt sie die erste Gelegenheit, ihn gewissenhaft mit einem Kerzenständer von hinten niederzustrecken.

Polanski greift wenige Zehntel vor dem ersten Schlag auf eine Point-of-View-Einstellung des Opfers Colin zurück. Die Kamera und er blicken nach dem Schließen der Eingangstüre durch das Guckloch, um zu sehen, ob die alte Nachbarin mit ihrem Hund nicht länger lauscht. Als Colin Blut spritzend zu Boden geht, geschieht dies immer noch aus seiner Perspektive. Der Blick der Kamera gleitet nach oben, wo Carol zufrieden, mit einer Mimik, die Selbstverständlichkeit ausdrückt, weitere, tödliche Schwünge mit dem Kerzenständer auf ihn und somit uns herablässt.

Die Bestrafung dafür, dass Colin versucht hat sie zu verstehen und ihr folgt, gilt in dieser Szene somit nicht nur ihm, sondern genauso uns.

88 Vgl. Martin Esslin: *Das Theater des Absurden*, Frankfurt/M. 1964, S. 19.

89 Koebner: *Roman Polanski*, S. 63.

90 Fischer: *Beauty and the Beast*, S. 82.

Colin ist tot. Carol begreift wenige Sekunden darauf, dass sie einen Mord begangen hat, und schlägt mit Hilfe der Mordwaffe ein Brett vor die Türe, welches sie vor Rechenschaft schützen soll. Doch sie fühlt sich nicht im Unrecht. Es scheint überhaupt so, als hätte sie nicht das geringste Mitgefühl für den Mann am Boden, der für sie nur ein Monster unter vielen in einer patriarchalen Gesellschaft darstellt. Sie lässt die Mordwaffe in einem Schrank verschwinden und wischt die Blutspuren an der Türe weg. Colin selbst wird mit Hilfe des Teppichs in die eingelassene Badewanne verfrachtet. Inmitten des von Fliegen und Kadavern verseuchten Appartements setzt sie sich anschließend, ein Kinderlied singend, zum Stricken hin. Es wird klar, dass Carol die Realität mit einem mittlerweile so großen Ausmaß verdrängt und verabschiedet hat, dass sie diese nicht mehr von den Angriffen des Mannes in ihren Horror- und Vergewaltigungsvisionen unterscheiden kann. Nach einer weiteren solchen Halluzination wacht Carol am Boden auf. Die Kamera gibt ihre Wahrnehmung durch verzerrte, die Räume vergrößernde Einstellungen wieder. Hände dringen durch die Wand, abermals sexuell konnotiert, um ihre Hüfte und Brüste zu umschließen.

Erst als der Vermieter kommt, um die ausständige Miete einzutreiben, findet sie sich kurzzeitig in der Realität wieder. Sie gibt ihm Antworten, als sie nach ihrer Schwester, deren Absenz und nach dem Familienfoto gefragt wird, und vermag es in diesem Fall eine tatsächliche Gefahr zu erkennen. Sie nimmt in einem unbeobachteten Moment die Rasierklinge Michaels in die Hand und bereitet sich so mit einem Instrument des Ekels auf den Angriff vor. Selbst als der lüsterne Wohnungseigentümer, der Carol als sexuelles Objekt betrachtet, nach einem Monolog über sie herfällt, wehrt sie sich zunächst ohne den Einsatz der Waffe. Erst als er seine Absicht durch einen patriarchalen, scharfen Blick klar formuliert und ein zweites Mal auf Carol zuschreitet, schneidet sie ihm die Kehle durch. Quasi gerechtfertigt tötet sie einen Vergewaltiger und das erst in Notwehr, bei Bewusstsein und 'gesundem' Menschenverstand. Nicht wie bei ihrem Mord an Colin, der ihr bestenfalls durch seine aufdringliche Art und vielmehr wegen ihrer Wahnvorstellung und ihrer grundsätzlichen Angst vor besitzergreifenden Männern zum Opfer gefallen ist, deklariert der Film im Zuge der Notwendigkeit des zweiten Totschlages Carols fortwährenden Angst als logisch.

„*Repulsion* (which Polanski wrote together with his frequent collaborateur Gérard Brach) was at times characterised as a film portraying quite realistically a paranoid schizophrenic who descends in catatonia and murderous violence. The film's acclaim, however, testifies to the fact that it deals with a much more universal theme – the sexual exploitation of women.“⁹¹

Carol ist somit kein wahnsinniges Mädchen, das irrationale Morde begeht, die auf etwaig vergangene Kindesmisshandlungen zurückgehen, sondern sie ist durch ihre Schönheit und Jugend (die in der Szene des Monologs des Vermieters nochmal durch das Hintergrundgelächter, der bereits

91 Eagle: Power, S. 45.

zuvor öfters im Nachbarhof des Klosters gezeigt, sexuell unschuldigen und Ball spielenden Nonnen untermalt wird), ein tatsächlich ständig gefährdetes Mädchen in einer patriarchalen Gesellschaft, das guten Grund hat, auf der Hut zu sein.

Abermals wählt Polanski für diese zweite Mordszene, nachdem der verdutzte Mann seine Wunde im Spiegel betrachtet hat, die Point-of-View-Einstellung, um Carols darauf folgende, den Tod garantierenden, Schnitte mit der Klinge einzufangen. Für die Erhaltung (wenn nicht sogar Verstärkung) der Dramaturgie wäre es kein Problem gewesen, die beiden Morde in umgekehrter Reihenfolge passieren zu lassen. Auf diese Weise hätte Carol gar noch mehr Verständnis von uns erhalten und jenes rechtfertigende Bild wäre, wie ein Axiom über Carols Mord an Colin gestanden.

Polanski aber entschied sich ganz bewusst dafür, Colin zuerst sterben zu lassen. Carol wird von Polanski nicht komplett von jeder Schuld befreit. Hätte sie den Hausbesitzer zunächst getötet und anschließend bei Colin ebenso um ihre Sicherheit gezittert, wäre in der Rezeption ein viel ausgeprägteres Verständnis für Carols Situation und ihre Panik/Raserei entstanden. Doch so bleibt es bei zwiespältigen Gefühlen, die wir für Carol hegen und ihr widerfährt keine Absolution.

Wir bekommen in der zweiten Hälfte einen vagen Einblick in die Vorstellungen der Carol Ledoux, einer jungen Frau, die ungerechtfertigt und gerechtfertigt, aber jedenfalls überzeugt ihre Totschläge begeht. Doch verzichtet der Film auf das Dirigieren der Sympathien, indem er die Protagonistin weitestgehenden unzugänglich erscheinen lässt und sie im Kontext des Machtdiskurses nicht als Opfer, sondern als ein Mädchen, das sich selbst als Opfer imaginiert, darstellt, die dann bei Colins Mord zur Täterin wird, bevor sie erstmals sichtbar und nur beinahe zur Leidtragenden eines tatsächlichen Übergriffs wird. Die scheue Carol ist ganz sie selbst, wenn sie mit dem Kerzenständer den Kopf Colins oder mit der Rasierklinge den ganzen Körper des Wohnungseigentümer malträt. In einer der letzten Szenen bügelt Carol ohne das Bügeleisen an den Strom angeschlossen zu haben, die Wände brechen erneut auf und die Perspektive Carols verzerrt sich, so dass die Gänge der Wohnung länger und schmaler und das Wohnzimmer trapezförmig aussehen. „Its increasingly cavernous livingroom and long, constricting hallways reveal Carol's vacuous sense of herself.“⁹²

Des Weiteren hat Carol abermals eine Vergewaltigungsvision in ihrem Bett. Noch bevor sie sich allerdings hinlegt, schminkt sie sich und trägt dunklen Lippenstift auf, der dann im Kopfpolster verschmiert wird. Als sich ihr dann zum zweiten Mal Arme und Hände aus der Wand entgegenstrecken, verharret sie nicht, sondern schreitet zwar angewidert aber ohne sichtlichen Grund durch diesen Gang der Arme, so dass sie von diesen erfasst und berührt werden kann. Wie in der Szene, in der sie scheinbar unbegründet, konzentriert an Michaels Unterhemd riecht, ist Carol hier zu sehen, wie sie sich dem Ekel und nun auch den gierigen Griffen der männlichen Hände hingibt.

92 Wexman: *Roman Polanski*, S. 55.

So kann auch die vorherige Szene, in der sie sich letztendlich bloß für den visionären Vergewaltiger schminkt, als Carols Ausdruck einer paradoxen Wunschanst verstanden werden.

Unter Berücksichtigung der Lust und Raserei, die Carol bei ihren zwei Morden verspürt, ist „Repulsion“ die Geschichte der sadomasochistischen Vorstellungen einer realitätsfremden jungen Frau. Als am Ende des Films Helen und Michael zurückkehren, liegt Carol bewusstlos unter dem Bett ihrer Schwester. Als sie Michael hinausträgt, fährt die Kamera in einer sehr langen Einstellung noch einmal zu dem Foto, welches bei genauerer Betrachtung einen wütenden Gesichtsausdruck der jungen Carol entdecken lässt.

„This key repetition suggests that, for Polanski, madness –specifically of the sexual sort chronicled in the film- has its origin in childhood. Significantly, the child's eye is shown in the context of the family romance, the idyllic relations, real or imagined, of child and parents. In this final shot, a shadow casts a distinct triangular grid over the photograph, thereby linking father, mother and child. The father clearly is the object of Carol's gaze, revealing the source of her relationship with her sister's lover.“⁹³

Ob der Blick tatsächlich dem Vater gilt, lässt sich nicht sicher sagen. Bei genauerer Betrachtung blickt Carol wohl eher etwas an ihm vorbei, so dass jene letzte Wahrnehmung der Kamera wohl eher ihrem Gesichtsausdruck und dem zugehörigen Ekel, als einer Person, der dieser womöglich gilt, Bedeutung schenkt.

Carols Entwicklung hin zum Absurden wird visuell durch Risse in der Wand, die für das Aufbrechen ihrer inneren Ordnung stehen, begleitet. Ihr Verfall geht mit dem des verrottenden Hasen und dem der Kartoffeln in der Küche einher. Die Morde ist sie bereit zu begehen, nachdem sie sich vollends von einem Leben entfremdet hat, das für sie keine Hoffnung oder zu befolgende Moral darbot. Roman Polanskis „Repulsion“ ist ein Film, der prozesshaft Stadien absurder, innerer Disharmonie mit Hilfe dem Erscheinungsbild der Paranoia zeigt.

4.2.2. Aspekte des Absurden bei der Darstellung des absurden Mensch

Anhand der Analogien zu anderen anerkannten Autoren des Absurden sollen nun Aspekte, die den absurden Menschen bei Polanski ausmachen, untersucht und beschrieben werden.

Die Auswirkungen des Absurden für das Individuum wurden im absurden Theater und in der absurden Literatur durch das 20. Jahrhundert hindurch untersucht und geprägt.

Das Hereinbrechen des Absurden und das Bewusstsein darüber, dass das Leben endlich ist, hat gewisse Merkmale zur Folge, die ich im Folgenden (anhand bekannter absurder Werke) darlegen und in Polanskis frühen Filmen verorten will. Als zentrale Aspekte des Absurden, die auch für

⁹³ Leaming: *Polanski*, S. 65.

Polanskis Werke von Bedeutung sind, lassen sich insbesondere die Entfremdung, die Identitätskrise, der Ekel und die Schizophrenie erkennen.

4.2.2.1. Die Entfremdung in Polanskis „Nóż w wodzie“

1942, im gleichen Jahr wie „Le Mythe de Sisyphe“, brachte Camus seinen Roman „L'Étranger“ (Der Fremde) heraus. Es handelt sich dabei um einen Roman, der auf die Absurdität des Lebens hinweist und seinen Protagonisten Meursault Entfremdungs-Erfahrungen durchmachen lässt.

Meursault, schenkt dem Leben an sich so wenig Bedeutung, dass er nicht zuletzt einen Mord begeht. Auf Grund der Entfremdung, die sicher geglaubte, emotionale Relationen verschwinden lässt, wird Meursault in eine Leere geworfen, in der er nur noch vom rationalen Wissen um die Dinge begleitet wird. Die Dinge werden ihrem Kontext entrissen und verlieren somit gleichsam ihre Essenz. Der absurde, entfremdete Mensch weiß weiterhin um die theoretische Funktionalität der betroffenen Gegenstände, doch kommt ihm diese unbedeutend und unreal vor. Die sich abspielenden Geschehnisse erscheinen ihm wie durch eine Glasscheibe getrennt. Die Relevanz der Relationen geht verloren oder verschiebt sich. Auch Beziehungen zu Menschen werden hiervon betroffen.

Camus' Meursault reagiert auf Karrieremöglichkeiten und auf den Heiratsantrag seiner Freundin mit unbeteiligter Gleichgültigkeit. Sein Leben, so Meursault, könne er nicht ändern, und ob er seine Freundin liebt, ist für ihn ebenso bedeutungslos, wie die Frage, mit wem er zusammenlebt.⁹⁴

Meursaults Empfinden von Belanglosigkeit ist schließlich auch der Auslöser für den Mord an einem Araber am Strand, der „als Kulminationspunkt einer fortschreitenden Entfremdung des Protagonisten von seinem Dasein“⁹⁵ gewertet werden kann.

Diese Entfremdung und das Empfinden von Belanglosigkeit vermittelt Polanski einerseits in seinen grotesken Komödien, wie „Cul-de-Sac“ und konkreter noch im surrealen „Che?“, indem er eine sinnlose Welt (unnützer Weise) sinnvoll hinterfragenden ProtagonistInnen gegenüberstellt.

Auf ganz andere Art und Camus' Meursault viel ähnlicher, zeichnet jedoch bereits in Polanskis ersten Langfilm „Nóż w wodzie“ einen der Protagonisten diese gleichgültige Verlorenheit und abhanden gekommene Zielstrebigkeit aus. Interessanterweise handelt es sich dabei nicht um den älteren, an Erfahrungen reicheren Andrzej, der jene Kenntnis des Absurden erahnen lässt. Er ist im Besitz von zahlreichen Gütern, hat ein regelmäßiges Einkommen, eine jüngere Ehefrau und lässt es sich am Wochenende bei Segelbootfahrten gut gehen. Der junge Anhalter ist es, der per Zufall auf

⁹⁴ Vgl. Albert Camus: *Der Fremde*, Reinbek 1994, S. 53.

⁹⁵ Dieter Hoffmann: *Prosa des Absurden*, Tübingen 2006, S. 36.

eine dieser Bootsfahrten mitkommt, der sich zwar auf Machtkämpfe mit dem älteren Andrzej einlässt, im Allgemeinen jedoch eine Laissez-faire Attitude an den Tag legt und bevorzugt ohne Ziel durch die Welt schreitet. Er hat kein konkretes Ziel, als er im Auto zu Beginn gefragt wird, wo er hin müsse und entscheidet sich spontan auf einen längeren Segelausflug mitzukommen. Als ihn Andrzej fragt, was passiert wäre, hätte er nicht angehalten, antwortet der Junge gelassen und lächelnd: „I'd be dead now“. Die anschließende Frage, ob er denn den Kick benötige, beantwortet er grinsend: „Life gets boring“. „How old are you?“⁹⁶ erwidert Krystyna, die sich wundert, wie ein junger Mensch so denken kann, doch der Junge verfügt offensichtlich über eine Leichtigkeit (die ihn Risiken eingehen lässt) und über ein Bewusstsein der Irrelevanz seines Lebens, das die anderen nicht haben.

Im Kontext der Nachkriegszeit erzählt „Nóż w wodzie“ die Geschichte eines Studenten, der stellvertretend für eine Generation junger Erwachsener in den sechziger Jahren steht, die in Polen „Kinder des Krieges“ getauft wurde und die sich mit dem Tod schon im Kindesalter auseinandersetzen musste.

Das Theater, der Film und die Erkenntnis des Absurden stehen nach Martin Esslin in einem zeitgeschichtlichen Kontext mit dem Krieg und mit Zeiten der Desillusionierung in Verbindung.

„Im Theater des Absurden kann man nun eine Geisteshaltung erkennen, die wahrhaft repräsentativ für unsere Zeit ist. Das Hauptmerkmal ist die Erkenntnis, daß die Gewißheiten und unerschütterlichen Glaubenssätze früherer Zeiten hinweggefegt sind; sie wurden gewogen und für zu leicht befunden und sind nun als billige und etwas kindische Illusionen in Verruf geraten. Der Zerfall des religiösen Glaubens trat bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges nicht mit voller Klarheit zutage, weil Ersatzreligionen wie die Fortschrittsgläubigkeit, der Nationalismus und verschiedene totalitäre Trugbilder an seine Stelle getreten waren. Mit alldem räumte der Krieg auf.“⁹⁷

Polanski selbst verlor im Krieg seine Mutter im Konzentrationslager Auschwitz. Sein Vater wurde ebenso deportiert und überlebte in Mauthausen. Er selbst konnte aus dem Ghetto flüchten und gab sich, um zu überleben, als Katholik aus, doch spätestens der Krieg ließ ihn zum Atheisten werden.⁹⁸ Der Junge in „Nóż w wodzie“ ist kein eindeutiges Abbild Polanskis, doch ist auch er ein desillusionierter Einzelgänger. Er strahlt keine Begeisterung für jedwede, mögliche Zukunft oder Gegenwart aus und hat so auch kein Problem damit, sein Leben zu riskieren, als er auf der Straße um ein Haar von Andrzej überfahren wird und er sich auf einen Zweikampf mit Andrzej am Segelboot einlässt, bei dem zunächst sein Messer und dann er selbst über Bord geht. „The boy finally loses his knife to this vast and indifferent watery environment, just as his will is absorbed into the void of meaningless existence.“⁹⁹ So wie Mersault hat auch er keine irrationale Hoffnung

96 *Nóż w wodzie* (Roman Polanski 1962, 00:07:20-00:07:35).

97 Esslin: *Das Theater des Absurden*, S. 15f.

98 Vgl. Dagmar von Taube: „Alle waren tot – ich hatte als Einziger überlebt“ – Exklusiv-Interview mit Roman Polanski, in: *Welt am Sonntag*, 9. September 2012, S. 19.

99 Wexman: *Roman Polanski*, S. 28.

darauf, dass sein Schaffen oder seine Erlebnisse eine längerfristige Bedeutung hätten. Die Bootsfahrt auf der schönen Yacht ist für ihn so auch kein seltenes Geschenk, keine unwahrscheinliche Gelegenheit, die er dankend annimmt. Als Kind des Zweiten Weltkrieges wurde er dieser Welt allzu früh schon fremd.

Sowohl Mersault, als auch dem Jungen können die Ereignisse um sie herum schlussendlich nichts mehr anhaben. Durch die Fremdheit, die ja auch ein Bewusstsein ist, sind sie sich, im Gegensatz zu all den Leuten um sie herum, über ihr Schicksal und über die Endlichkeit des Lebens im Klaren. Da sie sich keinen Sinn vortäuschenden Lügen hingeben und sich für die Wahrheit interessieren, können sie am Ende lebendiger sein als jene, die mit der Lüge um sich selbst leben. Der Priester, der Mersault in der Nacht vor seiner Exekution eine letzte Beichte abnehmen soll, wisse beispielsweise überhaupt nicht, ob er lebe, da er sich benähme wie ein Toter, meint Meursault. „Ich [Meursault] schiene mit leeren Händen dazustehen. Aber ich wäre meiner sicher, sicherer als er, meines Lebens sicher und dieses Todes, der bald kommen würde. [...] Aber zumindest besäße ich diese Wahrheit.“¹⁰⁰ Der Priester meint, dass Meursault verzweifelt sei und sich Gott deswegen nicht öffne, doch Meursault attestiert ihm, dass es umgekehrt wäre, er zwar Angst habe, doch das nicht er derjenige sei, der den verzweifelten und ignoranten (Aus-) Weg zu einem erfundenen Gott suche. Die späte Erlösung wäre ein furchtvoller (philosophischer) Selbstmord, eine „gezeißelte Haltung von Menschen, die 'durch eine sonderbare Überlegung' das 'vergöttlichen (...), was sie zerschmettert' und 'einen Grund zur Hoffnung' finden in dem was sie hilflos macht“¹⁰¹ und somit ein Gefallen, den er der Welt nicht tun will. Er lehnt sich auf. Nachdem der Priester wieder geht, beruhigt Mersault sich und sieht die Zufälligkeit des Universums nicht mehr als feindlich an. Er realisiert, dass die Zufälligkeit seiner Existenz jener des Universums gleicht und dies macht ihn am Ende glücklich.

„Als hätte diese große Wut mich vom Bösen geläutert, von Hoffnung entleert, öffnete ich mich angesichts dieser Nacht voller Zeichen und Sterne zum erstenmal der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt. Als ich spürte, wie ähnlich sie mir war, wie brüderlich letzten Endes, habe ich gefühlt, daß ich glücklich gewesen war und daß ich es noch war.“

¹⁰²

Auch der Student auf dem Boot in „Messer im Wasser“ strahlt ein ruhiges Bewusstsein und ein Interesse an der Wahrheit aus. Andrzej erzählt eine Parabel aus seiner Vergangenheit, die vermitteln soll, dass es wichtig ist, der Obrigkeit an Bord nicht zu widersprechen. Sie handelt von einem Bootsmann, der eine Eiche mit einer Weide verwechselte, so dass die Eiche von da an von allen nur noch als Weide bezeichnet wurde. Als Andrzej den Baum nun auch in seiner Erzählung als „Weide“

100 Camus: *Der Fremde*, S. 141.

101 Hoffmann: *Prosa des Absurden*, S. 37. Das in Anführungszeichen Gesetzte zitiert Hoffmann nach Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, Reinbek 1959, S. 32.

102 Camus: *Der Fremde*, S. 143.

bezeichnet, unterbricht ihn der Junge „The oak, you mean“¹⁰³. Sein Anspruch gilt der Wahrheit. Niemals würde er sie leugnen, um jemand anderem zu entsprechen oder um sich in eine angenehme Ordnung einzufügen. Er ist sich seines Lebens und den Grenzen dessen bewusster als sein Gegenüber Andrzej, der mit seinen technischen Mitteln das Leben aus den Augen verloren hat und sich zwar nicht Gott aber lapidaren Nichtigkeiten, die genauso als Ablenkungen und Auswege dienen, hingegeben hat. Meursault und der namenlosen Jungen in „Nóż w wodzie“ entscheiden sich gegen die Ablenkungen und stattdessen für die Auflehnung und den ehrlichen Blick auf die Absurdität des Daseins.

4.2.2.2. Die Identitätskrise in Polanskis „Le Locataire“

Jean-Paul Sartre, der wichtigste Vertreter des Existentialismus, der durch seine Ablehnung einer vorausgehenden Essenz, mit dem Absurden in Verbindung steht, behandelt in seiner Literatur Zahlreiches zum Körper, zur Identität und ihrer Krise. Themen, die Polanski ebenso beschäftigen und wiederkehrend Platz in seinen Filmen finden.

In „Le Mur“ (Die Mauer, Jean-Paul Sartre, 1939), wie in „La Nausée“ (Der Ekel, Jean-Paul Sartre 1938) bewirken die Erfahrung des persönlichen Zum-Tode-Seins und das Bewusstsein der Beliebigkeit der eigenen Existenz eine ähnliche absurde Entfremdung wie sie Meursault in Camus' „L'Étranger“ erlebt, nur empfinden die Protagonisten Sartres diese noch körperlicher und gehen reflektiert analytischer damit um.

Beim Betrachten der Dinge oder auch Menschen verspüren der zur Hinrichtung verurteilte Pablo („Le Mur“) sowie der Historiker „Roquentin“ („La Nausée) ihre Sterblichkeit und das Gefühl von undurchdringlicher Einsamkeit.

„Ich brauche nur die Bank, die Lampe, den Kohlenhaufen anzusehen und ich spürte, daß ich sterben würde. Natürlich konnte ich meinen Tod nicht klar denken, aber ich sah ihn überall, auf den Dingen, an der Art, wie die Dinge abgerückt waren und sich auf Distanz hielten, zurückhaltend, wie Leute, die am Bett eines Sterbenden leise sprechen.“¹⁰⁴

Pablo erinnert sich lächelnd an eine Nacht auf einer Parkbank, in der er Angst hatte zu sterben. Er hatte damals drei Tage lang nichts gegessen. Zuvor hatte er sich der anarchistischen Bewegung angeschlossen, Spanien in der Revolution befreien wollen, er lief den Frauen und der Freiheit mit Gier hinterher und benahm sich laut eigener Angabe, als wäre er unsterblich gewesen.¹⁰⁵ Sich zu

103 *Nóż w wodzie* (Roman Polanski 1962, 00:14:38-00:15:04).

104 Jean-Paul Sartre: Die Wand, in: *Die Kindheit eines Chefs. Gesammelte Erzählungen*, Reinbek 1981, S.9-38, hier S. 29.

105 Vgl. ebd., S. 27.

benehmen, als wäre er unsterblich, heißt für Pablo nicht, dass er leichtfertig gelebt hätte, sondern dass sämtliche dieser lebenshungrigen Taten auf der Annahme einer Bedeutung, eines Kontextes voller Wichtigkeit beruhten. Nachdem Pablo das Leben in seiner Bedeutungslosigkeit nun nicht mehr für lebenswert hält, erscheint ihm seine ehemalige Lust und Überzeugung lächerlich. Der herannahende Tod nähme allem seinen Reiz. Auch der Blick seiner Freundin, der ihn früher an eine metaphysische Bindung zwischen ihr und ihn glauben ließ, würde nicht mehr bis zu ihm reichen und so sei er (und jeder Mensch) für immer und auch rückwirkend immer schon alleine: „Wenn sie mich ansah, wanderte etwas von ihr zu mir. Aber ich dachte, daß das vorbei war: wenn sie mich *jetzt* ansähe, würde ihr Blick in ihren Augen bleiben, er ginge nicht bis zu mir. Ich war alleine.“¹⁰⁶ Das Gefühl des Alleine-Seins löst ihn ihm eine schwerwiegende Dissoziation seiner Identität aus, so dass er von einem Eindruck eines riesigen Ungeziefers, welches an seinen Körper gebunden sei und ihn erschreckte, spricht.

„mein Körper, ich sah mit seinen Augen, ich hörte mit seinen Ohren, aber das war nicht mehr ich; er schwitzte und zitterte ganz von selbst, und ich erkannte ihn nicht mehr wieder. Ich musste ihn berühren und ansehen, um zu wissen, was mit ihm war, als wäre es der Körper eines anderen.“¹⁰⁷

Diese Passage weist mehrere Parallelen zu Polanskis „Le Locataire“ auf.

„Le Locataire“ handelt von einem introvertierten Migranten in Paris, der es schwierig findet, emotionalen Zugang zu anderen zu finden. Er zieht in ein kleines Appartement, aus dessen Fenster sich die letzte Mieterin gestürzt hat und wird von der Hausgesellschaft mit subtil rassistischen Vorwürfen konfrontiert. Im Laufe des Films wird er schizophren und letzten Endes wirft er sich als Frau verkleidet zweimal aus dem selben Fenster in den Hof.

Auch wenn sich der Protagonist Trelkovsky in stärkerem Ausmaß entfremdet und sich zusätzlich paranoid verhält, gleichen seine Erfahrungen denen Pablos.

Noch bevor er davon fest überzeugt ist, dass die Hausgemeinde (und nicht er selbst) versucht, ihn in seine verstorbene Vormieterin Simone Choule zu „verwandeln“, rätselt Trelkovsky (anlässlich eines Zeitungsberichts über einen Mann, der nach einem Unfall seinen abgetrennten Arm beerdigen lassen wollte) betrunken bei seiner Freundin Stella, mit welchem Recht der Kopf behaupten könne das „Ich“ zu sein. Er und sein Körper oder er und sein Kopf fragt sich Trelkovsky, bevor er einschläft¹⁰⁸ und verweist damit bereits indirekt auf die Uneinigkeit seiner Persönlichkeit, die er später immer mehr verlieren wird.

Ebenso wie Pablo scheint er die Zusammengehörigkeit von Bewusstsein und Körper nicht mehr

106 Ebd., S. 28.

107 Ebd., S. 29.

108 Vgl. *Le Locataire* (*Der Mieter*; Roman Polanski 1976, DVD, Paramount Home Entertainment 2003, 01:08:29-01:09:51).

anzuerkennen. So wie Pablo verliert Trelkovsky jegliches Zugehörigkeitsgefühl zu einer Welt, von der er meint, sie würde ihn verraten und in den Wahnsinn treiben. Als er sich nicht mehr in sein Haus traut, findet er Zuflucht in der Wohnung seiner Freundin Stella, die ihn beruhigt, jedoch am nächsten Morgen in die Arbeit geht. So wie die Sicherheit seines Körpergefühls, kommt ihm auch sein letztes Refugium, die Zugehörigkeit zu Stella, abhanden, als er den Tag über alleine gelassen durch das Guckloch ihrer Wohnungstür fälschlicherweise seinen Hausbesorger Monsieur Zy zu erkennen meint. In seinem Wahn schließt Trelkovsky daraus, dass auch seine Freundin ihn verraten hat. In seinem Inneren entsteht ein Misstrauen gegenüber der fremden Welt und allen Dingen, die eben nur mehr dieser und nicht ihm angehören können. So wie Pablo in „Le Mur“ ist er alleine. Trelkovsky gehört zu diesem Zeitpunkt bestenfalls noch die tote Vermieterin Simone Choule an, deren Identität er sich im Zuge seiner Schizophrenie zu eigen macht. So wie die Entfremdung bei Pablo bewirkt, dass er das Gefühl hat, an ein Ungeziefer gebunden zu sein, und wie sie bei Kafkas Gregor Samsa in „Die Verwandlung“ (1915) eine Verwandlung in einen Käfer veranlasst, so bewirkt sie bei Trelkovsky den Übergang zu Simone Choule. Allesamt blicken sie in den Spiegel und erkennen sich nicht wieder. Ihr Körper entgleitet ihnen. Es handelt sich bei allen dreien um das Losgelöstsein von einer Welt (in der sie sich nicht mehr zurecht finden, da sich diese ihnen verschließt), das ultimativ in der Leugnung der Angehörigkeit ihres weltlich-materiellen Körpers zu ihrem „Ich“ (Bewusstsein) resultiert. Solange von einer Seele ausgegangen wird, ist eine solche Trennung unproblematisch. Die Hülle stirbt und die Seele, jener immaterielle Geist, bleibt. Wenn wir allerdings empirisch wissenschaftlich vorgehen und feststellen, dass dieser Geist, diese Seele in Wahrheit das reflexive Bewusstsein ist, das im Gehirn ebenso „körperlich“ materiell aus Atomen besteht, dann bedeutet das Wissen – dass der eigene Körper zu der entfremdeten, sinnlosen Welt gehört – gleichsam die paradoxe Erkenntnis, dass der Mensch selbst dieser irrationalen (nicht zu einem oder einer gehörenden) Welt angehört. Nicht als Geist oder überlebende Seele, aber materiell und vergänglich, wie ein unbedeutender Gegenstand, der irgendwann zu Staub wird.

Camus schließt „L'Étranger“ im Gegensatz zu Polanski und Sartre positiv beziehungsweise neutral. Er geht eben jenen letzten Schritt und lässt Meursault seine Angehörigkeit zur fremden Welt als eine Wohltat wahrnehmen. Als dieser begreift, dass seine Zufälligkeit und Unbedeutsamkeit nur aus egozentrischer Sichtweise etwas Beunruhigendes ist, fällt ihm ein Stein vom Herzen und er fühlt sich wieder im Reinen mit jener fremden Welt, von der er nicht länger wünscht, dass sie ihm angehören mag, da er doch umgekehrt ihr angehört.

Sartre hingegen lässt, so wie Polanski Trelkovsky, seinen Protagonisten Pablo zum Ende hin zwar ebenso erkenntnisreicher werden, allerdings keinen Frieden mit der Welt schließen.

Bei „Le Mur“ wird die Schließung des Getrennt-Seins von Körper und Bewusstsein nicht wie in

„L'Étranger“ als materiell, vergänglich, positiv, als anerkennende Zugehörigkeit zu einer irrationalen, dem „Ich“ fremden Welt gedacht, sondern als Verlust der ursprünglichen Hoffnung auf eine unabhängige, weiterbestehende Seele, als Erkenntnis der negativen, vergänglichen Materialität des eigenen Körpers und Sterblichkeit des eigenen Bewusstseins. Denn diese Erfahrung macht Pablo, als er „körperliche Symptome der Todesangst“ leidet. Schweißausbrüche und Inkontinenz machen es dem auf die „Hinrichtung Wartenden“¹⁰⁹

„unmöglich, sein Ich unabhängig von seinem Körper zu denken. An die Stelle der zuvor unhinterfragt vollzogenen Aufspaltung der eigenen Existenz in *Geist* und *Körper* tritt nun das ständige Bewusstsein von der Bindung an bzw. der Identität mit einer der eigenen Verfügungsgewalt letztlich entzogenen Materie. Der Verlust der Illusion 'unsterblich' zu sein, manifestiert sich damit hier ganz konkret in der Empfindung der 'ekelhafte[n] Gegenwart' des Körpers.“¹¹⁰

Auch Polanskis Trelkovsky beschäftigt sich bewusst in seinem zuvor bereits erwähnten Monolog, in dem er sich fragt, ob sein Körper oder sein Kopf mehr recht hätten das „Ich“ zu sein, und später indirekt im Kontext seiner Persönlichkeitsspaltung mit der Frage nach Identität, der Zusammengehörigkeit von Geist und Körper und entwickelt gegen seinen eigenen Willen, und trotzdem aus einem Zweck heraus, augenscheinlich eine fiktive Persönlichkeit, die er nach seiner verstorbenen Vormieterin benennt.

Trelkovsky versucht sich als Immigrant in Paris zunächst durch Höflichkeit und Unterwerfung einzugliedern, doch er wird für fremd befunden und so kein Teil der Gesellschaft. Im Zuge der Unterwerfung gegenüber jenen, von denen er meint, dass diese ihn lieber tot als lebendig hätten, beginnt er seinen eigenen Willen und sich selbst zu negieren. Seine „Anpassungslogik“¹¹¹ löst somit die Entwicklung seiner eigenen Annihilation aus. Er vermag es nicht, sich gegen sein In-der-Welt-fremd-Sein aufzulehnen und wählt somit über Umwege seinen Selbstmord.

„Trelkovskys paradoxe Identitätsverfassung ist demnach so zu charakterisieren: Zu sein heißt, sein eigenes Nicht-Sein zu vollziehen. Und das ist ein in sich endloses Martyrium, weil es kein Wegkommen von der primären Negation gibt, denn diese betrifft, was immer er ist und als 'sich' ausgibt. Die Analogie zur Pseudoanerkennung des Fremden ist offenkundig: Der (oder das) Fremde soll als Fremder (Fremdes) verschwinden, aber in jeder Unterwerfung und Anpassung wird er/es doch als Fremder/Fremdes und damit als zu Eliminierender/Eliminierendes identifiziert.“¹¹²

Im Kontext Trelkovskys selbst auferlegtem Gehorsam, daher in dessen Anpassungslogik, liegt ein

109 Vgl. Hoffmann: *Prosa des Absurden*, S. 43.

110 Ebd., S. 36. Das in Anführungszeichen Gesetzte zitiert Hoffmann nach Jean-Paul Sartre: Die Wand, in: *Jean-Paul Sartre: Gesammelte Werke. Romane und Erzählungen. Band 2*, hg. v. Vincent von Wroblewsky, Reinbek 1985, S. 23 und S. 25.

111 Vgl. Gerhard Schneider: „Der Mieter“ - Roman Polanskis filmische Analyse eines psychotischen Universums, in: *Projektion und Wirklichkeit, Die unbewusste Botschaft des Films*, hg. v. Ralf Zwiebel / Annegret Mahler-Bungers, Göttingen 2007, S. 220-234, hier S. 227. Schneider schreibt darüber, dass Trelkovsky seinen eigenen Anspruch angesichts anderer, mächtigerer niemals durchsetzt. Auch die vagen Versuche seiner Selbstbehauptung scheitern kläglich.

112 Ebd., S. 228.

ständiges beraubt Werden/Sein und ein selbst auferlegtes Verbot des Begehrens und begehrt Werdens. Trelkovsky bringt es nicht zu Wege sich zu wehren, als zu Beginn des Filmes ein Bettler sein Geld aus der Geldbörse nimmt, und lässt die sexuellen Avancen Stellas trotz seines offensichtlichen, eigenen Interesses ins Leere gleiten. Erst als er vor dem Spiegel steht und Simone Choule aus diesem zurückblickt, fühlt er sich in seinem Begehren frei.

„Anders gesagt, um (wahnhaft) bewundert und begehrt zu werden und sich begehrenswert zu finden, also sein narzisstisches Begehrt-zu-Sein zu befriedigen, muss er sich in einen Anderen/eine Andere verwandeln und zwar in eine Tote, und sich damit, in Identifizierung mit ihr, töten. Das ist wiederum seiner Identitätslogik gemäß zwangsläufig: Sich zu finden heißt, die primäre Negation zu vollziehen, und ganz konkret ist das die Selbst-Tötung.“¹¹³

So lässt sich in „Le Locataire“ zum Ende hin die Zusammenfindung von Körper und Geist beobachten. Ein Anzeichen, das nahelegt, dass Trelkovsky mit seiner Anschuldigung, die HausbewohnerInnen würden ihn in Simone Choule verwandeln wollen, recht haben könnte, ist, dass sich Rosemarys beinahe identische Paranoia in „Rosemary's Baby“ (welche die RezipientInnen, durch Polanski geleitet, zunächst noch als fiebernde Einbildung abtun) zum Ende hin als begründet herausstellt.

Als Trelkovsky am Schluss des Films zwei Mal als Simone Choule (verkleidet) in den Abgrund springt und als gerade noch Überlebender mumifiziert (wie zu Beginn des Films Simone Choule) im Krankenhaus aufwacht, überrascht ihn der Besuch Stellas. Denn wie beim Krankenhausbesuch zu Beginn steht Trelkovsky selbst neben ihr. Der im Bett liegende Trelkovsky stößt verständlicher Weise einen gellenden Schrei aus. Die Szene, in der die mumifizierte (vermeintliche) Choule zu Beginn schreit, wird somit erklärt. Polanski weist darauf hin, dass es bereits am Anfang des Films der verummte Trelkovsky war, der sich selbst wiedererkannt hat, und nun in einem Regress immer wieder zu seinem alter Ego Simone Choule werden wird. Seine alte Hülle stirbt, einbalsamiert und für andere unkenntlich und auf der anderen Seite muss sein reales alter Ego, welches ihm noch nichts ahnend gegenübersteht, sich in Sisyphos' Manier immer wieder daran machen, den Tod und die Erfahrung seiner Vermieterin zu wiederholen. In einem Regress wird er sich mit dem Sturz aus dem Fenster und der anschließenden Mumifizierung immer wieder in Simone Choule verwandeln. Auch hier haben wir es infolgedessen mit dem Prozess der Vereinigung Trelkovskys Körpers und des (zunächst noch im Körper der Mumie hausenden) Geistes Simone Choules/Trelkovskys zu tun.

Die absurde Fremdheit (die den Menschen von seiner unbedeutenden Essenz spaltet) führt in Polanskis Horrorfilm „Le Locataire“ somit zu einer phantastischen, physischen Vereinigung von Wesen und Existenz.

113 Ebd., S. 230.

4.2.2.3. Der Ekel in Polanskis „Repulsion“

Ein weiterer wichtiger Aspekt im Absurden ist der Ekel, der durch die Entfremdung von der Welt – wie sie Camus in „Le Mythe de Sisyphe“ bereits in Jean-Paul Sartres Roman „La Nausée“ verortet – entstehen kann: "Auch dieses Unbehagen vor der Unmenschlichkeit des Menschen selbst, dieser unberechenbare Sturz vor dem Bild dessen, was wir sind, dieser 'Ekel', wie ein Autor unserer Tage es nennt, ist das Absurde."¹¹⁴ Camus bezieht sich hier auf Sartre. Dieser erzählt in „La Nausée“ aus der Perspektive des Ich-Erzählers Roquentin, der angesichts des Eintretens des Absurden die Erkenntnis eines Vorausgehens der Existenz gegenüber der Essenz erlangt und einen Ekel gegenüber all jenen, früher für selbstverständlich angesehenen Dingen entwickelt. Der Roman, der im deutschen „Der Ekel“ heißt, ist hinsichtlich jenes Gefühls verwandt mit Polanskis „Repulsion“ (im deutschen ebenfalls – „Ekel“) und der Abscheu, die Carol Ledoux gegenüber harmlosen Gegenständen wie zum Beispiel der Zahnbürste ihres Schwagers empfindet. „Repulsion“ kann unabhängig von der Entfremdung und der Paranoia Carols auch über die konkrete Betrachtung ihres Ekels in Verbindung mit dem Absurden gebracht werden. Mit Hilfe des Vergleichs zu „La Nausée“ lässt sich der Ursprung ihres Ekels, losgelöst von der Annahme ihrer Verstörung – in einer gegensätzlichen Lesart – in ihrer klaren Sicht auf die Dinge ausmachen.

„Is Carol simply disturbed, or does she see the world around her with an oblique clarity? *Repulsion* exploits the eccentricity of its heroine's perception to show us an unfamiliar face of a familiar world, and thereby attacks the belief in a benign and rational universe.“¹¹⁵

In Sartres „La Nausée“ nimmt der Protagonist Antoine Roquentin die Existenz der Dinge ebenso allzu bewusst wahr. „Es hat an jenem Tage angefangen, an dem ich Steine über Wasser hüpfen lassen wollte. Ich wollte den Stein werfen, ich sah ihn an – und da begann es: ich fühlte, daß er *existierte*.“¹¹⁶

Vor allem die bewusste Wahrnehmung seiner eigenen materiellen Existenz quält ihn zunehmend. Von seiner Hand, die er wie einen Gegenstand auf einem Tisch liegen sieht, meint er:

„Ich fühle ihr Gewicht auf dem Tisch, der nicht ich ist. Lange hält dieser Eindruck des Gewichts vor, er will gar nicht weichen. Warum auch sollte er weichen. Aber schließlich wird es unerträglich...ich ziehe meine Hand zurück, stecke sie in die Tasche. Aber sofort fühle ich durch den Stoff hindurch die Wärme meines Schenkels. Sogleich ziehe ich die Hand wieder aus der Tasche; ich lasse sie von der Stuhllehne herabhängen. Jetzt fühle ich ihr Gewicht am Ende meines Armes. Sie zieht ein wenig, weich, schlaff, sie existiert. [...] Ich existiere. Ich denke, daß ich existiere. Ach, eine lange Schlange: dieses Gefühl zu existieren – und ich rolle es auf, ganz langsam auf...“¹¹⁷

Roquentins Beschreibung seiner Hand ist von Sartre bewusst gegenständlich gewählt.

114 Camus: *Der Mythos des Sisyphe*, S. 25.

115 Wexman: *Roman Polanski*, S. 54.

116 Jean-Paul Sartre: *Der Ekel*, Reinbek 1963, S. 131.

117 Ebd., S. 107f.

Der Ekel, den der Historiker Roquentin empfindet, beruht auf der Vergänglichkeit des Existierenden, auf der Wahrnehmung einer Welt der Dinge, denen auch sein Körper angehört und deren zufälliges Dasein ihrem Wesen vorausgeht.

Es beginnt Roquentin unsinnig zu erscheinen, Gegenstände zu benennen. Unabhängig von einer Bezeichnung, einem Namen, einem Wort, das sie beschreibt, bleiben die Dinge, was sie sind. Das sich von der Ferne oberflächlich für hell und leicht ausgehende Meer sei in Wahrheit dunkel und kalt. Roquentin meint die freundliche Oberfläche der Dinge zu durchschauen. Anstelle ihrer alltäglichen Unschuld sieht er eine kaum mehr zu unterscheidende Masse an Existenz.

„Sie [die Dinge] sind da – grotesk, eigensinnig, riesig, und es kommt einem närrisch vor, sie 'Sitzbänkchen' zu nennen oder sonst irgend etwas über sie auszusagen: ich bin inmitten von namenlosen *Dingen*. Allein, ohne Worte, ohne Verteidigung sind sie rings um mich, sind unter mir, hinter mir, über mir. Sie fordern nichts, sie drängen sich nicht auf: sie sind da.“¹¹⁸

Wo einst die Funktionalität und die Essenz als sinnvoller Grund vorausging, erkennt Roquentin mit Sartre und dessen Existentialismus, dass das Material als sinnlose Substanz der wahre Ursprung der Dinge ist.

„Wenn man mich gefragt hätte, was das sei, die Existenz, ich hätte guten Glaubens geantwortet, das sei nichts, bestenfalls eine leere Form, die den Dingen von außen her anhaftete, ohne etwas an ihrer Natur zu ändern. Und auf einmal war es da, war es klar wie die Sonne: die Existenz hatte sich plötzlich offenbart. Sie hatte ihren unverfänglich-abstrakten Charakter verloren: sie war der Teig der Dinge, diese Wurzel war eingeknetet in Existenz.“¹¹⁹

Tatsächlich vermag sich der üblich wahrgenommene Sinn, den die Dinge stetig und erfahrungsgemäß vorgeben, zu entziehen, so dass nur das Gegenständliche überbleibt, jenes was materiell existiert. Dabei handelt es sich um keine psychotisch gestörte Wahrnehmung, vielmehr ist es Teil der Desillusionierung davon, dass alles einen Sinn hätte. In der Sinnlosigkeit des Daseins und der Existenz sind auch die inhärent sinnvoll erscheinenden Dinge, wie die erbaute Funktionalität einer Sitzbank, rückblickend wertfrei. Nur die vergängliche Existenz, die eigentliche Zufälligkeit derer und das resultierende Gefühl des Ekels haben Bestand.

Das Ekelgefühl, nach dem „La Nausée“ benannt ist, entspringt der Masse an unnötiger Existenz, welche Roquentin als überflüssig und abstoßend empfindet. Wohin Roquentin auch blickt: er sieht, hört und spürt Überfluss. Beim Beobachten der Menschen von einem Hügel aus mokiert und ekelt er sich wegen der unreflektierten, der Absurdität nicht ins Auge blickenden Menschheit:

„Sie machen Gesetze, schreiben volkstümliche Romane, sie verheiraten sich und setzen in ihrer grenzenlosen Dummheit Kinder in die Welt.“¹²⁰

118 Ebd., S. 133f.

119 Ebd., S. 135.

120 Ebd., S. 167.

Carol aus Roman Polanskis „Repulsion“ ist wie Trelkovsky in „Le Locataire“ unreflektierter und sich ihrer Entfremdung nicht bewusst, doch empfindet sie wie auch Roquentin den Ekel.

Die Protagonistin und der Protagonist Polanskis erleben die Absurdität so wie auch Roquentin und Pablo aus „Le Mur“, doch können sie ihre Situation nicht einordnen, so dass ihr Verhalten letztendlich pathologische Züge annimmt.

So wie Carol abwesend durch die Gegend schreitet, ihre Arbeit als Maniküre emotionslos und geistig absent ausführt und alleine zu Hause keinen alltäglichen Abläufen nachgeht, wird klar, dass sie keinen Sinn des Lebens verspürt, dem sie nachginge und welcher sie leiten würde. Sie ist der Welt fremd, doch beklagt sich nicht über diesen Umstand. Sie ist sich der Differenz, die dadurch zu allen anderen besteht, noch nicht einmal bewusst. Auch sie sieht wie Roquentin hinter die sich zunächst zu erkennen gebende Essenz, hinter das Wesen und auf den Teig (wie es Roquentin nennt), die pure Existenz der Dinge.

„Während man bis zum Existenzialismus die 'existentia' stets als die sich wandelnde und deshalb unbedeutende äußere Erscheinung der Dinge ansah, deren Wahrheit sich alleine in ihrem Wesen – der *esséntia* – enthüllte, geht der Existenzialismus von einem Vorrang der Existenz vor der Essenz aus.“¹²¹

Denn nicht über die Existenz, sondern über die Essenz hinaus, muss der Mensch blicken, um mehr als eine äußere Erscheinung wahrzunehmen. Carol ist gewissermaßen Existenzialistin, die die Essenz noch nicht einmal eines Blickes würdigt. Die bereits erwähnte Fischaugen-Perspektive und die Form der Dinge interessiert sie mehr als das jeweils dadurch Betrachtete. Die Gespräche mit ihrem Verehrer Colin findet sie nicht interessant. Seine Intentionen und sein Wesen nimmt sie nicht einmal wahr. Sie blickt ihn ohne Gefühlsregungen an und als er sie küssen will, ekelt sie sein näher kommender Körper, da sie nur dessen Existenz und kein (gutmütiges, freundliches) Wesen wahrnimmt.

In der wohl aufschlussreichsten und Roquentins Ekel gegenüber alltäglichen Gegenständen am nächsten kommenden Szene, widert Carol der Anblick einer Zahnbürste des Liebhabers ihrer Schwester an. Diese starrt sie zuerst lange an und wirft sie schließlich in den Müll. Es handelt sich bei der Zahnbürste um einen Gegenstand, der nicht nur (wie bei Roquentin) exemplarisch die Masse an überflüssigen Dingen repräsentiert, sondern um einen, der Carol nochmal explizit loslöst von ihrem einzigen Zufluchtsort, ihrer ihr Sinn und Ablenkung bietenden Schwester. Deren Abwesenheit, der der Urlaub mit eben jenem Liebhaber zugrunde liegt, setzt sie der erdrückenden Existenz der Dinge aus.

Roquentin meint wegen der Überfülle an unbrauchbarer Existenz ersticken zu müssen.

Als Carol einen Mann imaginiert, der sie vergewaltigt, schreit sie nicht etwa vor Angst, sondern

121 Hoffmann: *Prosa des Absurden*, S. 45.

vergräbt ihr Gesicht in einem Polster, so dass sie in ihrem Ekel ebenso wie Roquentin keine Luft mehr bekommt. Carols Ekel wird durch Halluzinationen hervorgerufen, die durch eine psychotische Paranoia ausgelöst werden. Die Räume werden eng und verzerrt, es treten Hände aus den Wänden, die ihr kaum mehr Platz gewähren sich zu bewegen und die aufreißenden Mauern lassen vermuten, dass alles jemals sicher Geglaubte auseinander bricht. Roquentin halluziniert auf einer reflektierteren Ebene. Er ist sich dessen bewusst, dass es sich bei dem „Tausendfüßler“ in seinem Mund in Wahrheit um eine Zunge handelt, und, dass der tote, „am Rücken liegende Esel“ eine „Sitzbank“ ist¹²², doch bedeuten diese Unterscheidungen für ihn nichts mehr.

Hand in Hand mit den Ekelanfällen Carols und Roquentins erschließt sich ihnen eine Freiheit, welche – wie die von Camus in „Le mythe de Sisyphe“ beschriebene – aus der Erkenntnis der Grundlosigkeit des Daseins hervorgeht. Roquentin bemerkt beispielsweise so wie Pablo in „Le Mur“, dass er sein Leben bisher viel zu ernst nahm, so als ob er unsterblich gewesen wäre (und somit sein mit Sorgen behaftetes, ernsthaftes Verhalten berechtigt gewesen wäre) und begreift in der Sinnlosigkeit seine Freiheit. „Jetzt weiß ich: ich existiere – die Welt existiert -, ich weiß, dass die Welt existiert. Das ist alles. Aber es ist mir gleichgültig. Eigenartig, daß alles mir so gleichgültig ist: das erschreckt mich.“¹²³ Diese Freiheit geht mit einer Gleichgültigkeit gegenüber der Welt und dem eigenen Leben einher, die sich auch bei Carol bemerken lässt. Ihr generell desinteressierter Blick, der sie überhaupt nicht irritierende, für andere unerträgliche Geruch des verrottenden Hasen und die liegen gelassenen Leichen Colins und des Vermieters sind Indiz für ihren gleichgültigen Leichtsinn. Bald nachdem sie ihren ersten Mord begeht, entschließt sie sich, ein Lied singend, zu stricken, eine frohmütige und wohl gänzlich unpassende Tätigkeit, wäre sie der Welt nicht fremd und diese ihr nicht gleichgültig.

Auch bei Roquentin führt das Gefühl der Gleichgültigkeit und der Überdruß am „Zuviel“ der Existenz beinahe zu einem Mord an einem Unschuldigen, dessen Leben er, so wie sein eigenes und das jedes Menschen für wertlos befindet. Einzig hält ihn zurück, dass es sich bei dem Mord an einem Menschen um eine ebenso überflüssige Tat handeln würde, die dann gar noch weitere derer nach sich ziehen würde.

„[I]ch empfinde, daß ich irgendetwas machen könnte. Zum Beispiel, dieses Käsemesserchen in das Auge des Autodidakten bohren. Danach würden mich alle diese Menschen mit Füßen treten, mir die Zähne mit den Stiefeln ausschlagen. Aber das hielte mich nicht zurück: Blutgeschmack an Stelle dieses Käsegeschmacks im Munde – ich sehe da keinen Unterschied. Aber ich müßte eine Geste machen, einem sehr überflüssigen Geschehnis ans Licht der Welt verhelfen [...] Es gibt genügend Sachen, die so existieren.“¹²⁴

„Repulsion“ endet mit der Rückkehr der Schwester und deren Freund. Die völlig verängstigte Carol

122 Vgl. Sartre: Der Ekel, S. 167 und S. 133.

123 Ebd., S. 131.

124 Ebd., S. 131.

wird unter dem Bett vorgefunden. Die sensationslüsterne Nachbarschaft versammelt sich, wie auch in „Le Locataire“, um das klägliche Opfer zu betrachten und Spekulationen anzustellen.

Überflüssige, ekelerregende Existenzen: so empfinden mit Carol und Trelkovsky auch die RezipientInnen jene Schaulustigen am Ende der Appartement-Filme Polanskis.

„La Nausée“ wartet zum Ende hin mit einer Wendung, mit Roquentins Erkenntnis einer Welt des nicht Absurden, einer Welt der nicht existierenden Dinge auf. Etwas nicht Existierendes wäre demnach eine Melodie, deren Vermittlung zwar nur durch existierendes Material möglich ist, wie eine Schallplatte oder eineN SängerIn, die jeweils sinnlos vergänglich sind und zerkratzt werden beziehungsweise altern und folglich sterben, deren Wesen sich allerdings

„hinter dem Existierenden [befindet], das von einer Gegenwart in die andere taumelt, ohne Vergangenheit, ohne Zukunft, hinter diesen Klängen, die von Tag zu Tag zerfallen, dem Tod entgegen, bleibt die Melodie unverändert gleich, jung und fest, eine mitleidlose Zeugin.“¹²⁵

Diese Melodie, die er vernimmt und bei deren Erklängen sich erstmals seit langem keine Verbindung zur absurden Existenz der vergänglichen Dinge herstellen lässt, nimmt der Journalist Roquentin zum Anlass ein literarisches Werk schreiben zu wollen, das hinter den Seiten (so wie die Melodie hinter den Klängen und der Schallplatte) etwas nicht Absurdes, nicht Existierendes vermuten lassen will.

Im Gegensatz dazu findet Carol in „Repulsion“ zum Schluss hin keine Erlösung und der Film deutet auch keinen Weg an, um der Absurdität zu entgehen. Sie ist am Ende des Filmes hoffnungslos und wird in der letzten Szene ohnmächtig von Michael in den Armen gehalten und aus ihrer Wohnung getragen. Von jenem Mann also, der (mit seiner Zahnbürste und seinem Unterhemd) bei ihr den meisten Ekel verursachte und der (durch die Entwendung ihrer Schwester) den Ursprung ihrer völligen Loslösung darstellte. Sie ist gewissermaßen im Angesicht des Ekels und ihrer Existenz als der Film endet.

4.2.2.4. Die Schizophrenie in Polanskis „Le Locataire“

Als eine Steigerung beziehungsweise als finale Auswirkung einer Identitätskrise im Angesicht des Absurden kommt dem Erscheinungsbild der Schizophrenie eine besondere Bedeutung in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Absurden zu.

In der Literatur und in der darstellenden Kunst wird die Schizophrenie oft durch die Perspektive der inneren Welt der ProtagonistInnen verhandelt. Jene Werke bieten so einen Einblick in die

125 Ebd., S. 184.

Erkrankung. Die Spaltung von Ego und Alter-Ego wird dabei anhand von zwei verschiedenen Charakteren dargestellt. Umgekehrt lässt die Konstellation zweier ProtagonistInnen somit natürlich auch die Interpretation einer feinfühlig nicht ausgewiesenen Darstellung der Schizophrenie zu. Anders als in „Fight Club“ (David Fincher, 1999) oder „The Machinist“ (Der Maschinist, Brad Anderson 2004) wird in den Werken Becketts die Frage der Schizophrenie auch zum Ende hin nicht eindeutig aufgeklärt. Die Gegensätzlichkeit und Abhängigkeit der beiden Protagonisten in „En attendant Godot“ weist auf die mögliche Spaltung eines inneren Selbst (Estragon) und eines Pseudoselbst (Wladimir) hin.¹²⁶

Noch spezifischer lässt sich die Schizophrenie in Becketts „Molloy-Trilogie“ (1945-1950) ausmachen. In ihrer subtilen Verhandlung des Absurden und der Schizophrenie weist die Trilogie starke Parallelen zu Polanskis „Le Locataire“ auf.

Molloy ist im ersten Teil des ersten Bandes der Trilogie gelähmt. Er liegt bewegungsunfähig im Bett seiner verstorbenen Mutter und erinnert sich an die Ereignisse, die ihn dorthin kommen haben lassen. Der zweite Teil des ersten Bandes handelt von Moran, der es (auf Grund einer undurchsichtigen Anweisung seines Chefs Youdi) zur Aufgabe hat, den Spuren Molloy zu folgen und diesen aufzuspüren. Anstelle diesen geographisch zu finden, wird er sowohl physisch als auch geistig immer mehr zu Molloy, so dass er ungeahnt den Anweisung seines Chefs entspricht.

„Eventually, at midnight Moran sets out, followed by his stumbling son, on what is clearly a psychological as well as a geographical journey—in fact a 'fugue'.“¹²⁷ Moran findet Molloy gewissermaßen in sich selbst wieder und Parallelen in der Entwicklung der beiden Protagonisten werden von Beckett so betont, dass die Annahme, es handle sich bei den beiden um eine einzige Person, naheliegt. „But the similarities between these two men, and the parallelism in their respective adventures, both physical and mental, lead one to conclude that they are actually the same person, Moran being the middle-aged Molloy.“¹²⁸

Beide Teile des ersten Bandes handeln von einer körperlichen Bewusstwerdung, also dem subjektiven bewusst Werden, ein fleischlicher, gebrechlicher Körper zu sein. Durch die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und im Zuge der Erfahrung absurder Sterblichkeit wird der, vom ersten Moment an verfallende Körper als „Ich“ und umgekehrt das „Ich“ als Körper erkannt.

„Denn in 'Molloy' geht es ja keineswegs um die Fleischwerdung Christi und die darin begründete Hoffnung auf ewiges Leben bzw. auf eine transzendente Dimension des irdischen Lebens, sondern gerade darum, dass ein sich einer 'geistigen Welt' zugehörend fühlendes Ichs sich sukzessive seiner Fleischlichkeit bewusst wird.“¹²⁹

126 Vgl. Guy Christian Barnard: *Samuel Beckett: A New Approach*, London 1970, S. 91.

127 Ebd., S. 35.

128 Ebd., S. 32.

129 Hoffmann: *Prosa des Absurden*, S. 76.

Die Lähmungen Molloy's, so teilt er es uns mit, widerfahren ihm, als er sich nach langer Zeit zum ersten Mal auf dem Weg zu seiner Mutter befand, gewissermaßen auf dem Weg zu seinen Wurzeln und im Kontext der Hinterfragung seiner selbst. Die stechenden Schmerzen Morans treten ebenso erst auf, als er sich verpflichtet fühlt sein „sicheres“ Zuhause zu verlassen. Erst als er sich gezwungen wähnt, zusammen mit seinem Sohn jene Reise anzutreten, Molloy zu finden, (ganz gleich ob das heißen mag, sich selbst oder die körperliche Gebrechlichkeit an sich zu finden) beginnt auch er sein Körper-Sein wahrzunehmen. „Then one night he wakes with a violent pain in one knee, and his leg goes stiff so that he cannot bend it–this is the first step in the progressive physical deterioration that accompanies his transformation into Molloy.“¹³⁰

Interessanterweise ist es in Morans Fall nicht er selbst, der sich zu seiner Reise entscheidet, sondern ein äußeres, unerklärtes Ereignis, das dafür verantwortlich zeichnet. Den Auftrag für diese Reise erhält er auch nicht von seinem Chef, den er Youdi nennt, persönlich, sondern von einem Boten der Firma, Gaber, der ihm mitteilt, dass es an der Zeit sei sich auf die Suche nach Molloy zu machen. Nachdem diese Suche beschwerlich ist und keinen Erfolg zu versprechen scheint, beginnt Moran in seiner Verzweiflung, die Existenz und Wahrhaftigkeit Gabers in Frage zu stellen. Niemals jedoch, würde er an der Existenz Youdis zweifeln, denn das würde ihn zu seinem Selbstmord führen und dafür meint er nicht stark genug zu sein.¹³¹ Moran:

„And, to keep nothing from you, this lucidity was so acute at times that I came even to doubt the existence of Gaber himself. And if I had not hastily sunk back into my darkness I might have gone to the extreme of conjuring away the chief too and regarding myself as solely responsible for my wretched existence.“¹³²

Die Gedanken Morans in Bezug auf seinen Chef Youdi weisen eine starke Parallele zu Godot im wenig später erschienen Theaterstück Becketts „En attendant Godot“ auf. Beide erscheinen selbst niemals, und während deshalb an ihrer Existenz gezweifelt wird, lassen sie von scheinbaren Boten ausrichten, was zu tun sei. Sie sind jeweils die unsichtbare, nicht zu hinterfragende, höchste Instanz. Diese anzuzweifeln, zu ignorieren oder gar zu leugnen würde in der plötzlichen Annihilation aller bisher geglaubten Werte und alles bisher geglaubten Sinns enden.

Den „Sinn“ (also die Sinnhaftigkeit an sich) glauben – da er empirisch nicht vorzufinden ist – Becketts Charaktere, wie der Großteil der (gläubigen) Menschheit, in einer unzugänglichen Irrationalität verborgen zu wissen. Sinnlosigkeit würde für den Sinn so sehr wünschenden Menschen den Selbstmord bedeuten, doch für diesen ist er wiederum zu feige, so dass es gar nicht infrage kommt einem Boten oder einer Kirche, die sich als Medium ausgeben, zu widersprechen.

130 Barnard: *Samuel Beckett*, S. 35.

131 Vgl. ebd., S. 34.

132 Samuel Beckett: *Molloy. A novel*, New York 1955, S. 147.

Nicht, weil er also keine Zweifel hätte oder weil er so glücklich mit seiner Entscheidung ist, geht Moran den Weg seines langsamen Verfalls, sondern weil er denkt, die Depression, die mit dem Verlust am Glauben der Worte Gabers einherginge, nicht ertragen zu können. Dieser Gedanke Morans weist daraufhin, dass der Chef Youdi ein Gott ist, der niemals existiert hat, und bloß Gaber, der wie eine Religion vermittelt, zu Macht verhilft, indem dieser den menschlichen Wunsch nach Sinn und Abhängigkeit auf einer außerweltlichen Ebene mit Pseudorationalität bedient. Molloy wäre für Moran in diesem Vergleich Jesus, dessen Beispiel und Weg Moran folgen soll und dessen Leid er imaginiert und schließlich nachempfindet. Moran anerkennt quasi die Erbsünde. In seiner Schwäche und stetigen Hingabe ist an Auflehnung bestenfalls in Ansätzen zu denken – immerhin gewährt er dem Gedanken, Gaber könne seine Einbildung sein, kurzfristig Raum. Das ursprüngliche Leiden Becketts Jesu ist in Wahrheit das zukünftige Leiden Molloy, aus dessen Perspektive im ersten Teil das irrationale Leben hinterfragt wird. Auch wenn er zu keiner erfüllenden, sondern nur zur lähmenden Erfahrung der Erkenntnislosigkeit gelangt, begreift er zumindest das Absurde und ist bereit sich zu finden. Somit ist Morans Verwandlung in Molloy, erst rückblickend die Wandlung des nicht absurden Menschen zum absurden Menschen.

So lange der alte Molloy sich noch nicht mit seiner Vergangenheit – Moran – auseinandergesetzt hat, ist auch die Verwandlung in den absurden Menschen noch nicht bewältigt. Der schmerzhafteste Prozess ist zwar bereits mit der Suche/Reise Morans im Gange, die schlussendliche Findung seiner selbst kann allerdings erst mit der Leugnung Youdis/Gottes und mit der Anerkennung des Absurden geschehen. Das sich selbst in der Vergangenheit Suchen und Finden erklärt bei der Molloy/Moran-Figuration die Kreisbewegung der Geschichte:

„Molloy's Hinweis am Ende seines Berichts, es tauchten jetzt [...] [weitere, frühere Erinnerungen von ihm auf], könnte man darüber hinaus auch im Sinne einer Identität Morans und Molloy verstehen – so dass 'Moran' die fernere und 'Molloy' die nähere Vergangenheit des Erzählers bezeichnen würde. Dies würde auch erklären, warum die Geschichte Molloy in der Trilogie vor der von Moran steht. Die Reihenfolge, in der die beiden Berichte dargeboten werden, wäre darin begründet, dass das erlebende Ich zunächst die von Molloy repräsentierte Bewusstseinsstufe erreichen musste, um ganz zu begreifen, was auf der früheren, durch Moran bezeichneten Stufe seiner Existenz mit ihm geschehen war. Die Kreisbewegung, durch die die beiden Geschichten miteinander verbunden sind, ergäbe sich dann daraus, dass Moran sich einerseits auf die durch Moran bezeichnete Existenzform zubewegt, andererseits aber diese Entwicklung erst in Worte gefasst werden kann, nachdem die durch Molloy bezeichnete Bewusstseinsstufe erreicht worden ist.“¹³³

So wie Moran in der Trilogie Becketts wird auch Trelkovsky in „Le Locataire“ zu einem anderen Selbst. Zunächst meint er jedoch, sich in seine verstorbene Vermieterin zu verwandeln. Das kleine Appartement, welches er bezieht, ist noch mit deren Möbeln und Gegenständen versehen. Das Kaffeehaus am Eck hat nur ihre bevorzugte Zigarettenmarke und die Fenstermacher im ersten Stock scheinen das durch ihren Selbstmord zerstörte Glas bloß für seinen bevorstehenden Sprung instand

133 Hoffmann: *Prosa des Absurden*, S. 78.

zu setzen. Überhaupt ist die Verwandlung Trelkovskys in seine Vermieterin Choule eine, die über gegenständliche Projektionsflächen initiiert wird.

Auch bei Moran und Molloy ist eines der ersten Indizien, dass es sich bei den beiden um eine Person handelt, ein Gegenstand, der für beide eine mysteriöse Bedeutung hat.

„Before leaving, however, he [Molloy] has pocketed a few silver spoons and one curious object which fascinates him because he cannot fathom its purpose; it appeals by its apparent irrationality, as a mystery which he can never hope to solve. It seems like a miniature silver sawing-horse, consisting of four V's, and is of course a knife-rest. It's significance to us lies in the fact that when Moran sat down to dinner waiting to be served he usually played with the knife-rest; and again in the next book of the *Trilogy* the only object saved from Macmann's pockets is a silver knife rest.“¹³⁴

Das Interesse Molloy's an der Messerbank ist demnach so enorm, da es sich um einen Gegenstand seines Alter Egos Morans handelt.

Nichts anderes als das ist der Zahn, den Trelkovsky in einem Loch der Tapete seines Appartements vorfindet. Das Mysterium der Bedeutung jenes Objekts klärt sich nicht, doch um die Nachahmung Simone Choules zu perfektionieren, reißt sich Trelkovsky einen eigenen Zahn aus und platziert diesen an dem selben Ort. Die Messerbank ist so wie der Zahn kein Gegenstand, der an sich Bedeutung hat, sondern einer, der diese auf Grund der Projektionsfläche, die er den jeweiligen Protagonisten bietet, erlangt. Der Zahn und die Messerbank sind mysteriöse Objekte (im Falle des Zahns liegt das Mysterium vor allem darin, dass er in einer Wand steckt) des anderen und dienen als Anhaltspunkte, um die eigentlich kaum bekannte und größtenteils imaginierte Persönlichkeit der Zielperson, in die es sich zu verwandeln gilt, auszumachen.

Trelkovsky ist ein Fremder. Obwohl er die französische Staatsbürgerschaft inne hat und ein introvertierte, ruhiger Mieter ist, wird er von den Behörden wie von der Nachbarschaft als potenziell Unruhe stiftender, andere Sitten gewohnter Ausländer betrachtet.

Ähnlich wie der Fremde aus „L'Étranger“ ist Trelkovsky auch sonst nicht im Leben, sondern ein Beobachter dessen. Er ist sich der Irrationalität der Welt und des Seins bewusst. Als er betrunken in den Armen Stellas liegt, nehmen nicht die sexuellen Triebe überhand, sondern die Nachdenklichkeit und das Hinterfragen. Als er in Zweifel stellt, ob der Kopf sich das „Ich“ nennen darf, spielt er auf die Nicht-Berücksichtigung der Untrennbarkeit des sterbenden Körpers und des Geists in der religiösen Welt der Metaphysik an, einer Welt, die an keine Körperlichkeit denkt und die an eine unsterbliche Seele als zentrales Organ des Menschen glaubt.

Vergleichbar beschäftigt Molloy ein Traum, der auf eine ähnliche Anbahnung des (bis dato ignorierten) Absurden schließen lässt. „Auch Molloy's Traum von einer Aufhebung seiner Individualität (im Wortsinn von 'Unteilbarkeit') wird der angestrebten Realität [...] nicht gerecht.“¹³⁵

134 Ebd., S. 42.

135 Ebd., S. 76.

Im Gegensatz zu Moran glaubt Trelkovsky an keinen Gott. Er ist (wie Moran meinen würde) stark genug, an der Existenz Gottes zu (ver-)zweifeln, doch ist auch er, wie sich schließlich herausstellt, nicht 'stark genug' keinen Selbstmord zu begehen. Bis es zu dessen Sprung aus dem Fenster kommt, beschreibt Polanski ebenso wie Beckett, den psychotischen Prozess der Verwandlung. Beide Werke ähneln einander hierbei gleich mehrfach. Trelkovsky, offensichtlich nicht mehr ganz er selbst, erhebt sich grimmig von einer Parkbank, nur um einem bereits weinenden kleinen Jungen eine Ohrfeige zu geben. Der Stimmungswandel des ansonsten so gefassten und schüchternen Protagonisten findet in dem Moment statt, als er sich der Verwandlung bewusst wird und sie erkennt. Es handelt sich um den Verlust der Contenance, den Verlust seiner selbst, um einen Versuch des sich Auflehns, der zum Scheitern verurteilt ist. Bei Moran kommen und gehen die Gewaltanwandlungen noch abrupter:

„When at last it is time to start [the journey] he goes to his son's room to find him sleeping heavily. He shakes the boy and struggles to get him up, but the lad resists and finally, when dragged out he rolls on the floor [...] [screaming]. This throws Moran into a manical fit of rage in which he trashes the boy with his stout umbrella [...]. Recognizing that in his rage he might murder his son [...] he drops the umbrella and rushes down to the shed outside, seizes an axe and hacks madly at a chopping block. This done, he returns quite calmed and helps his weeping son to dress, just as if nothing had happened.“¹³⁶

Ein anderes Mal erleidet Moran ein Black-Out, als er meint einen Doppelgänger zu erkennen, der nach ihm greift. Er kann sich daraufhin nur an den toten Körper dieses Mannes erinnern, der vor ihm auf dem Boden lag und keineswegs mehr so wie er selbst aussah. Was in der Zeit des Black-Outs geschah, bleibt ungewiss, auch wenn die Annahme, dass Moran in dieser Zeit zum Mörder wurde, wohl nicht allzu weit hergeholt ist. „In either case the important point is the initial identification of the man with the Moran personality was trying to supplant. At the moment of the attack Moran suffered a black-out, for at the moment Molloy had gained control.“¹³⁷ Sowohl der Körper Trelkovs als auch Morans werden prozesshaft immer wieder übernommen. In ihren Halluzinationen sind sie befähigt, sich selbst an einem anderen Ort zu sehen, da sie ja nicht mehr sie selbst sind. Trelkovsky erkennt sich nicht nur am Ende im Krankenbett, sondern - in einer der bekanntesten Szenen des Filmes - auf der anderen Seite des Hauses, auf der Toilette, zu sich selbst herüber starrend, wieder und kurz vor seinem Sprung aus dem Fenster meint er zu sehen, wie die HausbewohnerInnen ein kleines Kind, das eine Maske seines Gesichts trägt, quälen. In all diesen Darstellungen ist das ursprüngliche Selbst das Opfer, das von dem den Körper übernehmenden anderen zum Mord oder in den Tod geleitet wird. In der Halluzinationen oder im Black-Out verloren, müssen die Protagonisten, durch das Andere zur Passivität gezwungen, eben dies mitansehen.

136 Barnard: *Samuel Beckett*, S. 35.

137 Ebd., S. 36.

Als Trelkovsky am Ende des Filmes, als Simone Choule gekleidet, aus dem Fenster springt, scheint er seine ursprüngliche Persönlichkeit endgültig aufgeben zu wollen und sich dem tödlichen Schicksal Choules zu fügen. Die zwei aufeinanderfolgende Stürze in den Hof würden demnach den finalen Sprung in die Identität der bandagierten Vermieterin bedeuten. Das lässt auch die letzte Einstellung des Films durch einen Zoom in Trelkovskys schreienden Mund (als er bandagiert und im Krankenbett seiner Vermieterin Simone Choule bereits vollständig gleicht) vermuten. Zu Beginn des Filmes wurde bereits der offene Mund der bandagierten Choule gezeigt und der Zoom in diesen prognostiziert bereits (so wie der Zoom in seinen eigenen Mund am Schluss des Films ihn wiederholt) jenen Sturz in die Tiefe und in ihre Identität.

So wie Morans Verwandlung ist auch Trelkovsky Verwandlung nur augenscheinlich die Verwandlung in jemanden anderen und in Wahrheit eine Verwandlung in sich selbst. Niemand anderer als er selbst kommt Trelkovsky, seinen Schrei in der letzten Szene veranlassend, am Krankenbett besuchen, was ihn darauf hinweist, dass auch schon zu Beginn des Filmes er es gewesen sein muss, der hinter den Bandagen als Choule, sich bereits erkennend (und somit doch nicht grundlos) schrie. Wie bei Moran handelt es sich um eine Verwandlung in das, im Angesicht der Fremdheit und der Sinnlosigkeit, bewegungslose Selbst des absurden Menschen.

Die körperliche Bewegungsunfähigkeit kommt in beiden Fällen der Starre des absurden Menschen im zuvor noch als für sinnvoll befundenen oder zumindest nicht hinterfragten Leben gleich.

Das zuvor angesprochene Andere, welches den Körper übernimmt und das ursprüngliche „Ich“ in den Tod führen will, ist somit das absurde Selbst, welches den Tod als einzig sicheres Ende erkennt und sich letztendlich durchsetzt. Ebenso erklärt das andere Selbst die Horrorvisionen, die mit der einschleichende Erkenntnis, eben jenes eigenen Todes und der Absurdität des Lebens einhergehen.

4.3. Die Welt ist absurd – Polanskis Darstellung einer unzugänglichen Welt

In der dritten und folgenden Kategorie behandelt Polanski das Absurde durch eine ganz andere Darstellung. In einigen seiner Filme demonstriert der Regisseur die Entfremdung der Protagonisten nicht über deren Psyche, sondern durch eine für sie und uns unzugänglich werdende Welt.

Die Welt wird unreal, unverständlich und absurd. Als solche führt Polanski sie uns vor Augen.

4.3.1. Die Irrealität und das Groteske in Polanskis „Cul-de-Sac“

Bei den Stücken Becketts oder Ionescos steht die absolute Sinnlosigkeit der Existenz der Menschheit im Vordergrund. Mit deprimierendem Gestus bewegen sich die Charaktere jener Autoren am Rande des Lebens und verkörpern, sich selbst ihrer Situation nicht notwendigerweise vollkommen bewusst, das nutzlose Umherirren, das vergebliche Suchen nach einem Ziel, das es nicht gibt.

Die Welt kommt mir ab und zu sinnlos vor, die Realität irreal. Dieses Gefühl der Irrealität und die Suche nach einer wesentlichen, vergessenen und namenlosen Realität, außerhalb der ich nicht fühle, dass ich bin, ist es, was ich mit meinen im Zusammenhanglosen herumirrenden Figuren darstellen wollte. Meine Figuren besitzen nichts als ihre Ängste, ihre Gewissensbisse, ihre Misserfolge und die Leere ihres Lebens. Wesen die von abwesendem Sinn umgeben sind, können nur grotesk sein. Ihr Leiden kann nur eine Tragik sein, die zum Spott herausfordert. Weil ich die Welt nicht verstehe, warte ich darauf, dass man sie mir erklärt.“¹³⁸

Diese Aspekte zeichnen auch die Charaktere der Filme Roman Polanskis aus, die sich oft in ähnlichen Krisen wiederfinden. Vor allem auf George aus „Cul-de-Sac“ treffen einige der genannten Eigenschaften zu. George ist, wie sich herausstellt ein Gescheiterter. Seine erste Frau hat ihn verlassen und seine zweite Ehe ist schon zu Beginn des Films im Begriff zu scheitern. Der Rückzug auf eine abgeschiedene Insel ist der Versuch, sich in eine andere Welt zu flüchten, in seine eigene Welt, die dem Absurden trotzen soll, doch wird er mit diesem spätestens wieder konfrontiert, als die beiden Gangster auftauchen. Die Welt, die einen bis zum Eintritt des Absurden noch umschlang, erweist sich plötzlich als zufällig und nicht als die Heimat des Reflektierenden. Wurde sie einmal durchschaut, bietet sie keine Zuflucht mehr. Dem Wunsch, die Welt zu verstehen, steht die Unmöglichkeit, dieses Ziel zu erreichen, entgegen.

„Oft passiert es mir, dass ich fühle, wie sich die Formen plötzlich ihres Inhalts entleeren. Dann ist die Realität irreal. Dann sind die Worte nur noch sinnlose Geräusche und diese Häuser und dieser Himmel nur noch Fassaden des Nichts. Die Leute scheinen sich automatisch und grundlos zu bewegen. Alles scheint sich zu verflüchtigen, alles – mich inbegriffen – ist von einem bevorstehenden, schweigenden Sturz bedroht – in einen, ich weiß nicht welchen, Abgrund, jenseits von Tag und Nacht. Durch welche Hexerei hält das noch? Und was soll das alles bedeuten, dieser Anschein von Bewegung, dieser Anschein von Licht, diese Art Dinge, diese Art Welt?“¹³⁹

Ionesco stellt die abhanden gekommene Realität in seinem Theater nicht durch die Tragödie, sondern mit Hilfe der Komik dar. Das Leben mitsamt seiner Sinnlosigkeit ist in seinen Augen dermaßen grotesk, dass er sich zwar ganz frei von Hoffnung, aber auch von Sorge wähnt. Es handelt sich dabei um jene Freiheit, die Camus in seinen Untersuchungen zum Absurden im Kontext der Auflehnung vorfindet. Ionesco geht noch weiter. Wenn alles seine Bedeutung verliert, dann kann darüber nur noch gelacht werden. Die Komödie ist nach Ionesco der adäquateste Umgang mit dem

138 Eugène Ionesco: *Argumente und Argumente*, Berlin u. a. 1964, S. 182.

139 Ebd., S. 151f.

Absurden. Da das Absurde unbegreiflich, jenseits von Hoffnung, aber auch jenseits von Hoffnungslosigkeit sei, sei es grotesk.

„Die Angst verwandelt sich plötzlich in Freiheit. Nichts ist mehr wichtig. [...] Das menschliche Verhalten zeigt sich in seiner Lächerlichkeit. Jede Geschichte entlarvt sich in ihrer vollkommenen Sinnlosigkeit. Jede Realität, jede Sprache scheint auseinanderzufallen, scheint sich aufzulösen und leer zu werden. [...] Was kann man anderes tun als darüber lachen? Ich selber war in solchen Augenblicken dermaßen frei oder befreit, dass ich das Gefühl hatte, mit den Worten und Figuren einer Welt, die mir grundlos vorkam und mich zum Spott herausfordern schien, machen zu können, was ich wollte.“¹⁴⁰

Ionescos Erkenntnis, dass sich die Abwesenheit von Hoffnung besser im Komischen und Grotesken ausdrücken lässt, hat nichts damit zu tun, dass die Komödie zur Ablenkung dienen würde und trostlose Inhalte ganz einfach weniger ernst zu vermitteln vermag, sondern sie basiert auf der Erkenntnis, dass der groteske Humor ohnehin bereits mit der Absenz von Logik und Sinn rechnet.

Es handelt sich um Aktionen, die mit der Erwartungshaltung der RezipientInnen spielen.

Sie operieren gegen Wahrscheinlichkeiten, Seherfahrungen oder Gewohnheiten und enttäuschen gewissermaßen die Erwartungen.

Wenn nach Camus der fragende Mensch der nicht rational antwortenden Welt gegenübersteht, dann ist dies durchaus vergleichbar mit dem/der fragenden RezipientIn, die dem rational nicht antwortenden Kunstwerk gegenübersteht.

„Das Komische vermittelt eine Ahnung vom Absurden. Es scheint mir hoffnungsloser als das Tragische. Das Komische ist ausweglos. Ich sage 'hoffnungslos', aber in Wirklichkeit ist es diesseits oder jenseits von Hoffnungslosigkeit oder Hoffnung. [...] Weil das Komische mir tragisch vorkommt und die menschliche Tragödie zum Lachen [...] versuchte ich, das Komische tragisch erscheinen zu lassen, in den Stühlen das Tragische komisch, oder, wenn man so will, das Komische dem Tragischen gegenüberzustellen [...] Dank ihrer Opposition können sie ein dynamisches Gleichgewicht, eine Spannung herstellen.“¹⁴¹

In „Cul-de-Sac“ stellt Polanski eben jene Spannung her. Die eigentlich tragische Situation des bedrohlichen Überfalls wird komisch dargestellt und die komische Darstellung wiederum findet mit dem Tod Dickies und dem weinenden George ein tragisches Ende.

Zudem ist der Protagonist im Genre des Komischen ein Spielzeug der Welt. Er gehört ihr nicht an, ist kein Teil von ihr und verfügt somit über keinerlei Kontrolle über sie. Im Slapstick, für den Polanski sich in „Cul-de-Sac“ mit dem tollpatschigen George, aber auch in tragischen Filmen, wie „Le Locataire“¹⁴² immer wieder entscheidet, wird der Protagonist zum machtlosen Spielball der ihn verhöhrenden Welt. Machtverhältnisse sind im Slapstick von tragender Bedeutung.

„Im Slapstick kämpft der Mensch gegen die Tücke von etwas, das stärker ist als er. Das Subjekt unterliegt dem Objekt. Es ist nicht Herr über die Dingwelt, so wie Charly Chaplin in 'Modern Times' hilflos in das Räderwerk der Maschinen gerät. [...] Das befreiende Lachen des Zuschauers steht in geheimer Verbindung zur Scham des

140 Ebd., S. 157f.

141 Ebd., S. 22f.

142 In einer Szene versucht Trelkovsky, beobachtet vom strengen Hausbesitzer Monsieur Zy, drei papierne Müllsäcke möglichst unbeschadet das Stiegenhaus hinunter zu bringen und scheitert dabei kläglich.

Protagonisten, in dem das Lachen ein Reflex, eine Reflexion der inneren paradoxen Bewegung der Scham ist, der Bewegung des sich Erkennens, sich Wiedererkennens in der Hilflosigkeit.“¹⁴³

Die RezipientInnen sehen sich konfrontiert mit ihrer eigenen Hilflosigkeit, in einer Welt, über die sie keine Kontrolle haben, so sehr sie es sich auch wünschen.

Ionesco bezeichnet das Leiden in einer sinnlosen Welt als ebenso sinnlos¹⁴⁴ und drückt seinen Spott gegenüber der Welt daher in einer harten Komik aus.

Auch Polanskis George in „Cul-de-Sac“ leidet unaufhörlich. Dieser Charakter funktioniert über sein Leiden, seinen Unwillen, das Leid aufzugeben und sich zu wehren. Doch das Publikum leidet nicht etwa mit ihm. „The pathos of his plight, however, is undercut by the coldly grotesque depiction of his [Donald Plesance's] character [George], which prevents us from empathizing with him.“¹⁴⁵ Das Leid Georges stört uns ganz und gar nicht, wo es uns doch unterhält. „George dagegen scheint wie aus dem Clownpersonal der Stummfilme Polanskis auf die Bühne dieses Films gesprungen [...] seine blitzschnellen, oft ausgreifenden Bewegungen – er zappelt förmlich durch den Film – kennzeichnen ihn zunächst als komische Possenfigur, die mit seiner willenlosen Bieg- und Beugsamkeit geradezu herausfordert, dass Teresa oder Dickie mit ihr nach Belieben umspringen.“¹⁴⁶

Die Stimmung des Filmes vermittelt und verlangt es auch gar nicht mitzuleiden. Der Film hat sich als Komödie zu erkennen gegeben und seine Charaktere als grotesk ausgewiesen. „In the absurdist spirit, *Cul-de-Sac* replaces traditional characters and story with caricatures and fragmented bits of burlesque that repeatedly call attention to the artifice behind artistic illusions.“¹⁴⁷ Dickie ist ein unsensibler, amerikanischer Klischee-Gangster, der mehr humorvoll gemein als tatsächlich böse erscheint. „Obwohl er das Ehepaar mit einem Revolver bedroht, ist er im ganzen eher ein gutwilliger, wenngleich grantig schnarrender Grobian.“¹⁴⁸ George als sein Gegenüber und Gegenteil ist ein schnöseliger, ängstlicher Engländer, dessen Pessimismus und Selbstmitleid in jener intimen Atmosphäre, in der kleinen, isolierten Ortschaft Lindisfarm, in jener hoffnungsfreien Zone unpassend und kindisch wirken. Ich will damit nicht sagen, dass die Diegese des Films Hoffnungslosigkeit vermittelt, oder die Lage der Überfallenen hoffnungslos wäre, sondern die Annahme Ionescos bestätigen, dass eine Komödie, oder zumindest eine groteske Komödie, wie „Cul-de-Sac“ eine ist, die Kategorie Hoffnung (also die Möglichkeit ihrer An- oder Abwesenheit) erst gar nicht beinhaltet. Die Sinnlosigkeit wird nicht durch ihre trostlose Erkenntnis vermittelt,

143 Annegret Mahler-Bungers: Projektion und Wirklichkeit. Zu Polanskis „Der Mieter“, in: *Projektion und Wirklichkeit, Die unbewusste Botschaft des Films*, hg. v. Ralf Zwiebel / Annegret Mahler-Bungers, Göttingen 2007, S. 182-203, hier S. 197.

144 Vgl. Ionesco: *Argumente und Argumente*, S. 182.

145 Wexman: *Roman Polanski*, S. 36.

146 Koebner: *Roman Polanski*, S. 79.

147 Wexman: *Roman Polanski*, S. 33.

148 Koebner: *Roman Polanski*, S. 74.

sondern durch die Abwesenheit der Möglichkeit, sich überhaupt sinnvoll oder nicht sinnvoll verhalten zu können. Sobald es unmöglich ist, sich sinnvoll verhalten zu können, erscheint der jammernde George als jemand, dessen Leid zum Spott herausfordert, so wie es Ionesco in seinem theoretischen Werk „Argumente und Argumente“ beschreibt.

Als George am Ende des Films auf einem Stein kauert und den Namen seiner Exfrau ruft, ist er „ein Anblick des Elends, zugleich auf höherer Ebene eine Allegorie des Weltschmerzes [des Absurden], die zwischen Komik und erhabener Trauer eine Verbindung knüpft.“¹⁴⁹

Das Komische ist ausweglos, meint Ionesco und Polanski benennt seinen Film nach dieser Ausweglosigkeit. Denn was ist auswegloser, als eine Sackgasse, eine Cul-de-Sac?

4.3.2. Die irrealen Welt in Polanskis „Che?“

„Che?“ verortet die absurde Welt erst. Sie ist nicht überall und immer da. Die Protagonistin des Films muss sich erst dorthin begeben. Nancy (Sidney Rome) flüchtet zu Beginn des Films vor der Realität, in der sie sich im Angesicht von drei Vergewaltigern wähnt. Ihr gelingt dies mit der Hilfe einer Gondel, die sie am Straßenrand vorfindet. Die Gondel führt sie zu einem seltsamen Anwesen, einem Hotel, das so wirkt, als wären dessen Gäste verrückt. Die alte Haushälterin sprüht mit Rasierschaum, um ein imaginäres Insekt zu vertreiben, und reagiert auf die Nachfrage Nancys, ob das Bild an der Wand von „Bacon“ sei, mit dem Verweis darauf, dass es erst morgen wieder Frühstück gäbe. Mit dem Bild verweist Polanski innerhalb seines Films noch einmal auf das Absurde. Für den Maler Francis Bacon war die menschliche Existenz eine zum Tode verurteilte. Seine Werke setzen sich mit der Zerstörung und dem Verfall der Menschen auseinander. Das Gemälde „Pope 2“ (1951), das in „Che?“ an der Wand zu sehen ist, zeigt einen schreienden Papst auf seinem Thron.

Nicht nur den Gästen, sondern der ganzen Welt scheint hier die Logik abhanden gekommen zu sein. Wenige Sekunden nachdem ein Hund Nancys Tagebuch stiehlt und mit diesem nach links aus dem Bild läuft, tritt ein mit sich selbst sprechender Mann von rechts in dieses Bild ein und hält das Tagebuch in seiner Hand. In der ersten Nacht sehen wir, wie die Mauer den Stift, den Nancy in ein Loch gesteckt hat, einsaugt. Am nächsten Morgen ist dieser plötzlich wieder da, doch dafür nun ihr T-Shirt verschwunden. Nancy wird immer wieder durch äußere Umstände gezwungen, nackt und als sexuelles Objekt durch die seltsame neue Welt zu laufen.

Alex (Marcello Mastroianni), der ihr Liebhaber wird, kommandiert sie herum und spricht bei ihrer

¹⁴⁹ Ebd., S. 73.

ersten Begegnung von Nancys Brüsten, die ihm sehr gut gefallen würden und die sie vor der Sonne schützen müsse.

In Polanskis „Che?“ wird das Absurde nicht durch die Protagonistin selbst repräsentiert, sondern durch das Haus und seine Gäste, die unsensibel und unverständlich handeln. Es ist die umgebende Welt, die Polanski in „Che?“ als irreal und grotesk darstellt.

Trotz ihrer Neugier und Offenheit ist es Nancy unmöglich, ihre Interessen verständlich zu machen und gehört zu werden. Hier scheint alles möglich, nur der rational agierenden Nancy ist alles fremd und somit unzugänglich. Doch die Protagonistin arrangiert sich mit allem, was ihr geschieht. Sie passt sich an. Und die sexuelle Lust und Gewalt eines anderen reichen aus, um sie zu verführen. Gerade der chauvinistische Alex (Marcello Mastroianni), dem sie am meisten zugetan ist, macht sie vor allem mit Akten der körperlichen Gewalt von sich abhängig. Als sie ihn, der zu diesem Zeitpunkt in einem Tigerkostüm steckt, nicht peitschen will (da sie gegen jede Form der Gewalt ist), schlägt er sie zwei Mal ins Gesicht und animiert sie so erfolgreich. Weiters vergewaltigt er sie und was ihr zunächst erschreckend erscheint und widerstrebt, gewinnt im Angesicht ihrer Wehrlosigkeit an Reiz und Lust. Noblart (Hugh Griffith), der Besitzer der Villa, kann Nancy davon überzeugen, ihm ihre Brüste und Vagina zu zeigen. Als Jimmy, ein ihr gegenüber zunächst gleichgültig wirkender, weiterer Verehrer ihr seine Liebe gesteht oder erfindet, schmachtet sie dahin und fühlt sich seiner noch nicht würdig. Sie ist naiv ohne Ende, gutgläubig in einer vernunftlos absurden Welt, die kein Gehör für Nancys Wünsche und Probleme hat.

Selbst der Priester hat hier jedweden Glauben verloren. Nur gezwungenermaßen spricht er das Tischgebet und als Nancy seine Hilfe benötigte, spricht er wahnwitzige Floskeln.

Viele Vorgänge wiederholen sich:

„In diesem Haus scheint die Zeit stillzustehen, oder alle Prozesse verlaufen sich gewissermaßen im Kreis: ein sich drehendes Karussell kurioser Umstände. Da löst sich das Eigentliche auf, das Authentische und Unverwechselbare, nichts scheint zuverlässig zu sein, (fast) alles ist gleich gültig, ein 'Immer wieder' entwertet den besonderen Moment.“¹⁵⁰

Nancy steht einer sinnlosen, nihilistischen Welt gegenüber, die sich ständig zu wiederholen scheint.

„Also sprach Zarathustra“ (Friedrich Nietzsche 1883) wird von Noblarts deutscher Krankenschwester nebenbei beim gemeinsamen Mittagessen gelesen. „The film's idyllic setting and cheerful, sunny atmosphere make light of the nihilism and despair that inform it.“¹⁵¹

Gott ist tot. Es gibt hier kein Gesetz, keine Moral und auch kein Recht. Allerdings geht Nancy nicht unter. Sie ist zu naiv, als dass sie die Hoffnung verlieren würde. Sie lässt sich ohne Gegenwehr herumschubsen, doch verzweifelt dank ihrer Anpassungsfähigkeit nicht völlig. Mit Vernunft kommt

150 Ebd., S. 116.

151 Wexman: *Roman Polanski*, S. 38.

der Mensch in einer nihilistischen Welt nicht weit. Ihre Akzeptanz gegenüber dem Sexismus weist der Film somit als vernunftlos, aber (in einer vernunftlosen Welt) als hilfreich aus. Nancy lebt zwar ohne Akzeptanz gegenüber dem eigentlichen Nicht-Sinn des Seins, doch hat sie umgekehrt auch keine Ehrfurcht vor diesem.

„Che?“ ist mit „Alice's Adventures in Wonderland“ (Alice im Wunderland, Lewis Carroll, 1865) vergleichbar. Der plötzliche Eintritt in eine groteske Welt, die sich durch ihre Irrealität und Andersartigkeit auszeichnet, ist in beiden Werken zentral. „*What?*“ parodiert *Alice in Wonderland*, an important precursor of the absurdist tradition.“¹⁵² „Che?“ hat jedoch ein weniger versöhnliches Ende als „Alice's Adventures in Wonderland“. In einer der letzten Szenen trifft Nancy den Hausbesitzer Noblart an. Dieser scheint eine Ahnung von der Absurdität seiner Welt zu haben. Er zweifelt an seinem eigenen Wissen und mehr noch an der Realität der Dinge. Ohne ein Foto könne er nicht sicher gehen, ob das Fauteuil, auf dem er sitze, überhaupt existiere. Ungleich Lewis Carrolls Werk gibt der Film die Irrealität seiner Welt nicht als Illusion zu erkennen. Alice fragt sich zwar zwischendurch, ob ihre eigene Existenz nur der Welt eines anderen angehört, doch meint sie zum Schluss zu wissen, dass es sich um ihren eigenen Traum handelte, in dem sie beispielsweise ihre Katze mit der Herzkönigin verwechselte. Polanski geht eine Stufe weiter und weist die Diegese des Films als fiktional aus, indem er Nancy zu Alex sagen lässt, dass sie deswegen weggehen müsse, damit der Film sein Ende finden könne. Der Brecht'sche Entfremdungseffekt konfrontiert damit nicht nur das Publikum, sondern auch Alex, der seine Welt nun als fiktional und irreal begreift.

Dies kann als der Moment der Realisierung des Absurden verstanden werden. Alex wird mitgeteilt, dass er fiktiv ist, dass seine Diegese (und somit seine Existenz) endlich ist und dass er nie einen Anspruch auf seinen bisher gelebte scheinbare Unendlichkeit hatte.

Der Lastwagen, auf den Nancy aufspringt, fährt um die Ecke und der Film blendet aus.

Mit der bewusst gewordenen Erkenntnis seiner Irrealität endet der Film und Polanski lässt uns in einer Welt zurück, die zwar kein Film, aber ebenso frei von Sinnhaftigkeit ist, in einer Welt, die absurd ist.

4.3.3. Das Scheitern an der absurden Welt in Polanskis „Chinatown“

Camus beschäftigt sich in einem Appendix zu „Le Mythe de Sisyphe“ mit dem Titel „L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Kafka“ (Die Hoffnung und das Absurde im Werk von Kafka) auch mit der Darstellung des Absurden bei Franz Kafka.

152 Ebd., S. 14.

„Absurd ist, dass die Seele eben dieses Körpers so maßlos über ihn hinausgeht. Wer diese Absurdität darstellen will, der muss sie in einem Spiel paralleler Kontraste lebendig machen. So drückt Kafka die Tragödie durch das Alltägliche, das Absurde durch das Logische aus.“¹⁵³

Interessanterweise lässt sich die Nähe von Kafkas Prosa zum Absurden am Besten über den Titel der größten theoretischen Arbeit Camus' „Le Mythe de Sisyphe“ argumentieren. Sisyphos muss seine nie vollendete Arbeit bis in die Unendlichkeit wiederholen. Wann immer er den Stein an den höchsten Punkt des Hügels gebracht hat, rollt er auf der anderen Seite wieder hinab ins Tal, so dass er von Neuem beginnen muss. Die Qual dabei ist allerdings nicht die pausenlose Anstrengung an sich, sondern sein Wissen um die Aussichtslosigkeit der Tätigkeit. Die wahre Tragik besteht also darin, dass seine Arbeit keinen Bestand hat, sinnlos ist und er somit zu einem sich in der Wiederholung erschöpfenden Leben verdammt ist. Es ist ein triebhaftes, aussichtsloses Bestreben, das der absurde Mensch, trotz seiner Erkenntnis um die Unmöglichkeit eines sinnvoll ergebnisorientierten Verhaltens, an den Tag legt.

Kafkas Charaktere scheitern nicht an sich selbst. Sie verlieren nicht ihren Verstand. Die Entfremdung findet vielmehr auf Seiten der Welt statt. Sie scheint es zu sein, die sich durch ihre Unvernunft entzieht.

Logische Argumentation hilft Kafkas Protagonisten nicht, um dargestellte bürokratische Geflechte zu durchdringen. Im besten Fall können sie erkennen, dass es Unschuld in dieser grotesken Welt nicht gibt.

Although they try to use reason, common sense, and traditional values to make sense of their alienated situation, they encounter only more brutality, ridicule, and finally humiliation and death. The metaphysical groundlessness of Kafka's scenarios, hovering between recognizable reality and nightmare, is at the same time serious and comical, tragic and ironic.“¹⁵⁴

In Kafkas „Der Prozess“ (1925) und „Das Schloss“ (1926) lernen die zunächst noch nicht von der Absurdität erfassten Protagonisten jene Aussichtslosigkeit im Kontext politischer Bürokratie kennen. Das vielzitierte kafkaeske Element ist die sich langsam zu erkennen gebende, bedrückende Hoffnungslosigkeit der Unterfangen des Josef K. und des Landvermessers K.

Kafkas Werk ist durch die Platzierung seiner Protagonisten in einer bürokratischen Welt und die Wahl des Verwaltungsapparates als Ausgangspunkt für die Verzweiflung, gleichermaßen systemkritisch wie absurd, da er sich auf die Unmöglichkeit eines Erkenntnisgewinns seiner verzweifelnden Individuen konzentriert. Diese rücken der Anerkennung der Absurdität ihrer Unternehmungen immer näher, bis sie sich der Sinnlosigkeit bewusst werden und Sisyphos gleichen.

153 Camus: *Der Mythos des Sisyphos*, S. 168.

154 Richard T. Gray / Ruth V. Gross / Rolf J. Göbel / Clayton Kölb: *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport 2005, S. 2.

Das Gefühl der Entfremdung kann bei Kafka auf die Instabilität und Unübersichtlichkeit der Herrschaftsverhältnisse in der Moderne zurückgeführt werden:

„Dabei führt das Gefühl, einem undurchschaubaren Verwaltungsapparat ausgeliefert zu sein, zu eben jenen Kontrollverlustängsten und Störungen des Ich-Umwelt-Bezugs, wie sie auch in Kafkas Werken beschrieben werden. Die Empfindung einer allgemeinen Entfremdung von der eigenen Existenz ließe sich demnach in ihrer konkreten Entstehung auf die zunehmende Unübersichtlichkeit der Herrschaftsverhältnisse in der Moderne zurückführen. Ebenso könnte das Gefühl der 'Gottverlassenheit' in engem Zusammenhang mit einer Gesellschaftsform gesehen werden, in der die zwischenmenschlichen Beziehungen von undurchschaubaren Hierarchien geprägt und tendenziell gewaltgeprägt sind, so dass die für das Gottvertrauen notwendige Stabilität und Verlässlichkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen nicht mehr gewährleistet ist.“¹⁵⁵

An einer verschlossenen, keine Antworten bietenden, absurden Welt scheitert auch Jake Gittes in Polanskis „Chinatown“. „Undurchschaubare Verwaltungsapparate“, deren „Hierarchien“ und „gewaltgeprägte“ Korruption sind die entscheidenden Kriterien für den Misserfolg der Unternehmungen Gittes'.

Das Absurde findet sich in „Der Prozess“ und „Chinatown“ in real existierender, politischer Bürokratie und Korruption. Während Polanski die Absurdität der Welt in „Che?“ noch durch surrealistische Bilder ausdrückt, scheitern die Protagonisten hier nun an einer Umgebung, die der/dem ZuseherIn ganz und gar bekannt erscheint.

Der Privatdetektiv, gespielt von Jack Nicholson, der zunächst unter einem falschen Vorwand angestellt wird, um den bald darauf ermordeten Aufsichtsrat der Wasserwerke, Hollis Mulwray, bei seiner angeblichen Untreue auszuspionieren, wird im Zuge seiner Beobachtungen und seiner unablässigen Neugier, Zeuge unüberwindbarer, korrupter Machenschaften politischer Machtapparate. Recht ist in diesem L.A. und seinem Chinatown eine Summe an Geld oder eine Drohung, die an die richtigen Menschen adressiert ist.

Noah Cross, der korrupte Chef der Wasserwerke, erklärt Gittes beim ersten gemeinsamen Treffen, dass dieser nicht begreife, worauf er sich mit seinen detektivischen Untersuchungen einlassen würde. Und auch wenn sich Gittes langsam ein Bild von Evelyn (Faye Dunaway), dem Tod ihres Ehemanns Hollis Mulwray und den politischen Strukturen gemacht hat, bleibt sein Wissen tatsächlich wertlos. Obwohl er sich mit Hilfe von Logik und Tricks bis hin zur Lösung des Verbrechens kombiniert, erzielt er keinen Erfolg.

„It is significant then, that Gittes's solving of the crime brings no solution to the problem: he has understood what is being done to Los Angeles, he has even gotten Noah Cross to confess to that crime, but he is unable to make his knowledge make a difference. Ironically, Gittes can explain the conspiracy very clearly but he has trouble getting his explanation heard. [...] The more conspiracy is rendered as ineffable evil, the more there will be an awareness that the detectives's rational comprehension of events is ultimately irrelevant.“¹⁵⁶

155 Hoffmann: *Prosa des Absurden*, S. 68f.

156 Dana Polan: *Chinatown: Politics as Perspective, Perspective as Politics*, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006, S. 108-120, hier S. 116.

Der rationale Mensch wird auch in Chinatown von einer ignoranten Welt zurückgestoßen. Selbst das Verstehen der systematischen Zusammenhänge bringt Jake Gittes keine zufriedenstellende Erkenntnis und kann ihn somit nicht vom Absurden erlösen. Noah Cross, der die Macht- und Kontrollinstanz darstellt, behält recht. Die Herrschaftsverhältnisse sind, wie auch bei Kafka, korrupt und bieten keine Möglichkeit zur Lösung der individuellen Probleme. Gittes erfährt erst zum Schluss, dass seine Annäherungen wertlos waren, dass seine gesammelten Informationen und das Lösen der scheinbar zu erfüllenden Zwischenaufgaben sinnlos waren angesichts der Unbedeutsamkeit dieser gegenüber der entscheidenden Instanzen. „Through his investigation, the detective uncovers a logic and sweep of time larger than his life's temporality: he discovers that his own narrative is relative to a broader span of history.“¹⁵⁷

„Chinatown“ setzt sich mit dem Scheitern der Erkenntnis und dem Absurden, so wie Kafka in „Der Prozess“ und „Das Schloss“ im Kontext der undurchdringlichen Macht eines politischen Systems auseinander, welches keine verwundbaren Schwachstellen oder Schwächen mehr aufweist, da es sich verselbstständigt hat. „By imagining the capitalist as an excessive force that has no reason for its will to power than the sheer fact of that will to power, the film posits power itself beyond understanding.“¹⁵⁸

Am Ende sind Gittes, Josef K. und der Landvermesser K. allesamt gebrochene Männer, die versucht haben, wenigstens teilweise zu verstehen, jedoch nicht mit der Bedeutungslosigkeit ihres Verstehens umgehen können. Genauso wie Gittes, der denkt, dass alles davon abhängt, ob er das Verbrechen aufklärt, wünscht sich Josef K. die Begründung seines Urteils, da er denkt, durch die Aufklärung eines Missverständnisses, mit der gerechten Rationalität an seiner Seite, erlöst zu werden. Doch die Rationalität stellt sich gegenüber dem Absurden als wertlose Waffe heraus, durch die das Scheitern als besonders grauenvoll und ungerecht erfahren wird.

„Chinatown ends with the transformation of the investigator from adventuring hero who actively investigates into a figure of passivity, defeated and given nothing to do but stare at the evil around him with benumbed blankness.“¹⁵⁹ Dana Polan bezeichnet den Tod der unschuldigen Heldin Evelyn und den Triumph ihres Vergewaltigers und Vaters, des Großkapitalisten Noah Cross, der seine Enkelin und gleichzeitige Tochter am Ende des Films mit sich nimmt, als das unbezwingbare Böse und als solches stellt es sich zunächst auch dar. Doch ist es nicht das Böse, das Jake Gittes am Ende hoffnungslos zurücklässt, sondern die Niederlage der Vernunft gegenüber der Gleichgültigkeit des kapitalistischen Absurden. Es handelt sich beim Absurden nicht um das Böse. Es hat keine Intention. Es ist bloß kalt, dunkel und absolut.

157 Ebd., S. 114.

158 Ebd., S. 114.

159 Ebd., S. 116.

In der Szene, in der Noah Cross Gittes zurecht mitteilt, dass dieser nicht wisse, womit er es zu tun hätte, bedenkt Gittes nicht, dass Cross nicht die Umstände des Verbrechens an Mulwray meint, sondern den gesamten Komplex. Die Unmöglichkeit einer Veränderung der Situation durch die Aufklärung des Verbrechens. In einem Gespräch, welches von Lügen dominiert wird, entschließt sich Gittes, Cross nicht zu glauben. Anstelle den entscheidenden Hinweis anzunehmen und bei Cross nachzuhaken, entscheidet er sich gegen die Hinterfragung der eigenen Untersuchungen. Er will seinen Auftrag, vermutlich bestärkt durch sein persönliches Interesse an Evelyn, mit der er später auch schläft, um jeden Preis durchbringen und verschließt die Augen vor den einhergehenden Auswirkungen. Er missachtet das kapitalistische Absurde, dem seine rationale Aufklärung des Verbrechens nichts anhaben wird. Trotz ihrer selbstgewählten Reise zur Erkenntnis verschließen Josef K. und Gittes generell ihre Augen, sobald sich ihnen die Sinnlosigkeit des Absurden zu offenbaren droht.

„Dass Josef K. „die Tür, hinter der er die Schreie der Geschlagenen [seiner Wächter, die auf Grund von K.'s Beschwerden verprügelt werden] vernommen hat, nach dem ergebnislosen Versuch, den 'Prügler' von seinem Tun abzubringen, einfach wieder zuwirft, verwiese dann wiederum auf den Versuch, das aufsteigende Bewusstsein des 'Entsetzlichen' erneut gewaltsam zu verdrängen [...] Daneben ließe sich das von Josef K. verdrängte 'Entsetzliche' natürlich auch auf das existenzielle 'Zum-Tode-Verurteilt-Sein' beziehen, so dass seine Weigerung, das Leiden der beiden Wächter mitanzusehen, auch im Sinne des Versuchs, die Konsequenzen hieraus nicht ziehen zu müssen [...] verstanden werden könnte.“¹⁶⁰

Genauso sind Gittes Sinnesorgane immer in den entscheidenden Momenten unzureichend, so dass er immer wieder unter falschen Annahmen verfährt.

„The impressions of the world can easily be pieced together to make narratives that are coherent and yet are false. Thus, Gittes sees and then gives meaning to what he sees, but his interpretations often turn out to be wrong. [...] „Chinatown“ suggests that seeing can be a process of fragility, of vulnerability, of weakness: one can see wrongly, one can see in self-damaging ways, one can see but not know, one can act wrongly on one's sight.“¹⁶¹

Gittes fotografiert unter anderem Unterhaltungen sowie eine Umarmung Mulwrays und seiner Stieftochter, von der er fälschlicher Weise annimmt, sie sei dessen Geliebte. Er lässt sich von der Frau, die sich als Evelyn Mulwray ausgibt, täuschen, jene Bilder aufzunehmen und gibt der Polizei indirekt ein falsches Motiv für den darauffolgenden Mord an Mr. Mulwray.

In zwei Situationen will Evelyn Mulwray Gittes bei sich behalten und noch etwas mitteilen: „Here, in each case, something happens for a fleeting instance – something which Gittes is fully ignorant of: the woman hesitantly reaches out to him but he misses her call to him.“¹⁶² Einmal wirkt er zu wenig sensibel und bevor sie antworten kann, fährt er mit dem Auto davon und ein anderes Mal will er nicht mit ihr mitkommen, da er fälschlicher Weise denkt, sie wolle ihn bloß davon abhalten zur

160 Hoffmann: *Prosa des Absurden*, S. 73.

161 Polan: *Chinatown*, S. 118.

162 Ebd., S. 119.

Polizei zu gehen. Vermutlich hätte sie ihm in jenen Situationen, so er genügend Geduld und vor allem tatsächliches Interesse gehabt hätte, doch noch früh genug erzählt, dass es sich bei Noah Cross um den vermutlich mächtigsten Mann der Stadt handle, dass dieser die Polizei gewissermaßen besitze, und dass er sie, seine Tochter, vergewaltigt und geschwängert habe, so dass Gittes (anstelle Evelyn und sich ins offene Messer laufen zu lassen), eine Strategie der Akzeptanz gegenüber der bevorstehenden Niederlage wählen hätte können.

Gittes weigert sich wiederholt (wie schon bei seinem Besuch bei Cross) und wie Josef K., dem „Entsetzlichen“ ins Auge zu sehen, und wird somit erst ganz zum Schluss mit voller Wucht von ihm getroffen. Gittes will Noah Cross überführen. Doch stattdessen zwingt ihn dieser bei ihrem Treffen, ihn nach Chinatown zu Evelyn und ihrer Tochter zu führen. Dort stirbt Evelyn bei ihrem Fluchtversuch. Er ignoriert seine Unterlegenheit (gegenüber dem irrationalen Absurden), und in der Konsequenz wird er zum Mitverantwortlichen Evelyns Todes. Seine Angst und Scham¹⁶³ vor dem Absurden und der eigenen sterblichen Existenz lässt ihn seine Machtlosigkeit nicht erkennen.

Josef K. und Jake Gittes verweigern die Absurdität (dargestellt durch die undurchsichtige Hierarchien) so lange wie möglich und erkennen zum Ende hin, dass sie trotz (oder gerade wegen) all ihres Anspruches auf rationale Erkenntnis, hoffnungslos gegenüber der ungerechten Irrationalität der Welt stehen.

5. Schlusswort

Diese Arbeit will nicht den Versuch unternehmen, eine Vielzahl möglicher Sichtweisen durch eine exklusive, solitäre zu ersetzen: Roman Polanski kann zahlreichen Strömungen zugerechnet werden. Er ist Horrorfilmemacher, dreht Kostümfilm und widmet sich genauso dem (Nach-)Kriegsfilm. Er wird dem Autorenkino europäischer Prägung zugerechnet, doch er war ebenso ein Hollywoodregisseur, der Drehbücher anderer für die Leinwand adaptierte. Seine Charaktere treten genauso in spannenden Thrillern, wie in lockeren Komödien auf.

Aus der, für diese Arbeit eingenommenen Perspektive, lassen sich in jedem Fall aber zahlreiche Schnittstellen mit dem Absurden und dem absurden Theater erörtern. Elemente wie die Entfremdung, der Ekel oder der Verlust einer sicher geglaubten Identität kommen insbesondere im

163 „Schamgefühl heftet sich an die eigene Blöße, die das nicht loszuwerdende Abjektale in uns freilegt, an unsere Tod-Verfallenheit und Hilflosigkeit. Wir schämen uns aller Zeichen und Spuren körperlicher Ausscheidungen und Alterungsprozesse, schämen uns unserer Schwächen und Gebrechen, schämen uns der Ausbrüche von Affekten, kurz all dessen, was von unserer kreatürlichen und gebrechlichen Existenz sichtbar wird und an sie erinnert, es ist letztlich nichts anderes als die Spur, die der Tod durch das Leben zieht als eine Bewegung von Verlust zu Verlust.“

Mahler-Bungers: Projektion und Wirklichkeit, S. 191f.

hier untersuchten Frühwerk Polanskis allzu klar vor, als dass von einem motivischen Zufall ausgegangen werden könnte. Durch den Vergleich mit der absurden Literatur und dem absurden Theater sollte dies verdeutlicht werden. Die Entfremdung (von der Welt), die als Ausgangspunkt der weiteren absurden Aspekte gesehen werden kann, ist in Polanskis erstem Spielfilm „Nóż w wodzie“ genauso zentrale Eigenschaft von einem der Protagonisten, wie in Camus' „L'Étranger“. Die Identitätskrise und resultierende Schizophrenie aus „Le Locataire“ findet sich ähnlich in Beckett's „Molloy“-Trilogie beziehungsweise in Sartres „Le Mur“ wieder. Der aus der Entfremdung resultierende Ekel, den Carol in „Repulsion“ empfindet, ist das ausschlaggebende Thema in Sartres „La Nausée“ – eine Nähe, auf die auch der deutsche Verleihtitel des Films („Der Ekel“) anspielt. Auch jenseits davon thematisiert Polanskis Werk immer wieder die Unzulänglichkeit der Sprache und die unzugängliche Welt, die im Absurden so zentral sind: In „Cul-de-Sac“ begegnen wir einem grotesken Protagonisten und ebenso wie in „Che?“ der Irrealität, die Eugène Ionesco als bestmögliche Darstellung des Absurden verstand.

Die deutlichste Parallele zum Absurden findet sich unter dem Gesichtspunkt der Machtverhandlung. Von seinen ersten Kurzfilmen bis heute, dreht Polanski Filme, deren Charakteren es zur Aufgabe haben, Konflikte auszutragen, Hierarchien auszuloten und Abhängigkeit zu schaffen. Eben erst hat Polanski mit „Venus in Fur“ (2013) und „Carnage“ (2011) wieder zwei Kammerspiele inszeniert, in denen ein oder zwei Paare kaum anderes machen, als Macht aufeinander auszuüben. Zwei seiner drei ersten Filme „Nóż w wodzie“ und „Cul-de-Sac“ dienten in der vorliegenden Arbeit als Verdeutlichung der Bedeutung von Abhängigkeitsverhältnissen im Absurden, die Polanski in Becketts „En attendant Godot“ so faszinierten.

Weil die vorliegende Untersuchung einer Dreiteilung des Absurden in Polanskis Werk folgt, ist es nicht immer einfach, die wechselseitigen Grenzen auszuloten. Die absurde Situation (der äußere Konflikt), der absurde Mensch (der innere Konflikt) und die absurde, irrealer Welt werden von Polanski nicht immer unabhängig voneinander dargestellt. Polanski weist die Irrealität nicht immer evident als solche aus (der Film „Che?“ bildet hier eine Ausnahme).

Oftmals tritt das Absurde zunächst unter dem Deckmantel der Realität auf und Polanski bedient sich des Spiels mit der Illusion. Im Laufe seines Schaffens verwendete Polanski dafür eine wachsende Zahl phantastischer Motive. Teufel, Engel und Vampire kommen in seinen Filmen immer wieder vor, und es ist die Verhandlung der Möglichkeit ihrer Existenz im Film, die den ProtagonistInnen Unsicherheit bereitet. Selbstsichere, empirische WissenschaftlerInnen werden unerwartet und plötzlich mit dem Irrealen konfrontiert und zum Schluss hin oft vom Absurden überzeugt.

Die Darstellung der Irrealität bleibt unproblematisch für die/den KinogeherIn, wenn, wie in Polanskis „Macbeth“ (1971), dem Betrachtenden die Existenz von Hexen als selbstverständlich

vorgestellt wird, oder, wenn sich wie in Polanskis „The Fearless Vampire Killers“ die Suche nach Vampiren nach kurzer Zeit schon als erfolgreich herausstellt und derer Existenz für den Großteil des Films somit als gewiss vorausgesetzt werden kann. Komplexer wird es in Werken wie „Rosemary's Baby“ oder „The Ninth Gate“ (Die neun Pforten, 1999), in denen ein scheinbar bekanntes Universum repräsentiert wird und die ProtagonistInnen ohne Holzpflöcke und Knoblauch umherirren. In diesen beiden Filmen bleibt die etwaige Existenz von Übernatürlichem bis zum Schluss uneindeutig und zusammen mit den ProtagonistInnen zweifeln die ZuseherInnen alles ihnen unbekannte zunehmend an. Auch in „The Ninth Gate“ und in „Rosemary's Baby“ stellt sich das Übernatürliche letzten Endes als tatsächlich real und somit als nicht illusorisch im Kontext der Diegese des Films heraus. Die Existenz eines Teufels oder von Magie, die im Film selbst nicht länger Irrealität darstellen, bedeutet auch in diesen Filmen die Absenz einer unsichtbaren, göttlichen Ordnung, so dass sich neue Abhängigkeiten zu anderen (nun dämonischen) Entitäten ergeben. Die Zerstörung der Illusionen ist in diesen Filmen mit dem Absurden noch insofern verschwistert, als es sich dabei auch um die Bewusstwerdung der Nichtexistenz eines anerkannten Glaubenssystems handelt.

Polanskis Kurzfilm „Dwaj ludzie z szafą“ (Zwei Männer und ein Schrank) war eine deutliche Darstellung der absurden Welt. Die zwei Männer, die anfangs wie Venus Anadyomene dem Meer entsteigen, tragen ihren Schrank beinah den ganzen Film hindurch, doch werden sie trotz andauernder Zurückweisung niemals konkret auf ihren, offensichtlich nicht als unüblich empfundenen, Schrank angesprochen. Die absurde Welt, in der Menschen Schränke wie Spazierstöcke tragen, wurde hierbei von allen bereits akzeptiert und angenommen.

Polanskis spätere Filme „The Ninth Gate“, „Rosemary's Baby“, aber auch „The Fearless Vampire Killers“ enden dagegen immer wieder mit dem Verlust des Vertrauens und Glaubens an ein veraltetes, christlich moralisches System. Der Teufel oder die Vampire brechen am Ende jener Filme über das Land hinein und werden zu neuen Kategorien des Glaubens und der Abhängigkeit erhoben. Anders als in Filmen wie „Repulsion“ und „Le Locataire“, in denen halluzinatorische Erscheinungen den absurden Protagonisten und die absurde Protagonistin im Glauben an ihre Realität verunsichern und wahnhaft werden lassen, ist die Erfahrung der Entfremdung durch die Darstellung der abhanden kommenden, bekannten Welt der dritten Kategorie zugehörig, in der nicht der Mensch selbst absurd wird, sondern in der er die Welt um ihn herum als solches erkennt.

„Das Klima der Absurdität steht am Anfang. Das Ende ist das absurde Universum und jene Geisteshaltung, die die Welt in ihrem eigenen Licht erhellt, um so ihr besonderes und unerbittliches Gesicht aufleuchten zu lassen, das sie zu erkennen vermag.“¹⁶⁴

164 Camus: *Der Mythos des Sisyphos*, S. 22.

6. Literaturverzeichnis

- Günther Anders: Being without time: On Beckett's play 'Waiting for Godot', in: *Samuel Beckett. A collection of critical essays*, hg. v. Martin Esslin, New Jersey 1965.
- Guy Christian Barnard: *Samuel Beckett: A New Approach*, London 1970.
- Samuel Beckett: *Molloy. A novel*, New York 1955.
- Samuel Beckett: *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*, Frankfurt/M. 1971.
- Albert Camus: *Der Fremde*, Reinbek 1994.
- Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, Reinbek 1959.
- Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbek 2008.
- Paul Coates: Cul-de-Sac in Context: Absurd Authorship and Sexuality, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006.
- Herbert J. Eagle: Power and the visual semantics of Polanski's films, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006.
- Martin Esslin: *Das Theater des Absurden*, Frankfurt/M. 1964.
- Martin Esslin: *Theatre of the Absurd*, New York 1969.
- Lucy Fischer: Beauty and the Beast: Desire and its Double in Repulsion, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006.
- Joseph Gelmis: *The Film Director as Superstar*, London 1970.
- Richard T. Gray / Ruth V. Gross / Rolf J. Göbel / Clayton Kölz: *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport 2005.
- Wolfgang Hildesheimer: Über das absurde Theater, in: *Gesammelte Werke. Band 7. Vermischte Schriften*, hg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig / Wolfgang Jehle, Frankfurt/M. 1991.
- Dieter Hoffmann: *Prosa des Absurden*, Tübingen 2006.
- Eugène Ionesco: *Argumente und Argumente*, Berlin u. a. 1964.
- Franz Kafka: *Der Proceß*, Frankfurt/M. 1990.
- Sören Aabye Kierkegaard: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brosamen, in: *Kierkegaard, Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, hg. v. Hermann Diem / Walter Rest, München 1976.
- Thomas Koebner: *Roman Polanski. Der Blick der Verfolgten*, Stuttgart 2013.

Barbara Leaming: *Polanski. A Biography. The Filmmaker as Voyeur*, New York 1981.

Annegret Mahler-Bungers: Projektion und Wirklichkeit. Zu Polanskis „Der Mieter“, in: *Projektion und Wirklichkeit, Die unbewusste Botschaft des Films*, hg. v. Ralf Zwiebel / Annegret Mahler-Bungers, Göttingen 2007.

Ewa Mazierska: *Roman Polanski: The cinema of a cultural traveller*, New York 2007.

Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Band 1*, hg. v. Karl Schlechta, München 1954.

Bernd Oei: *Camus. Sisyphos zwischen dem Absurden und der Revolte*, Berlin 2010.

Elżbieta Ostrowska: Knife in the water: Polanski's Nomadic Discourse Begins, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006.

Dana Polan: Chinatown: Politics as Perspective, Perspective as Politics, in: *The cinema of Roman Polanski. dark spaces of the world*, hg. v. John Orr / Elżbieta Ostrowska, London 2006.

Roman Polanski: *Roman*, London 1984.

Michael Robinson: *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*, New York 1969.

Jean-Paul Sartre: *Der Ekel*, Reinbek 1963.

Jean-Paul Sartre: Die Wand, in: *Die Kindheit eines Chefs. Gesammelte Erzählungen*, Reinbek 1981.

Jean-Paul Sartre: Die Wand, in: *Jean-Paul Sartre: Gesammelte Werke. Romane und Erzählungen. Band 2*, hg. v. Vincent von Wroblewsky, Reinbek 1985.

Jean-Paul Sartre: *Geschlossene Gesellschaft*, Reinbek 1986.

Gerhard Schneider: „Der Mieter“ - Roman Polanskis filmische Analyse eines psychotischen Universums, in: *Projektion und Wirklichkeit, Die unbewusste Botschaft des Films*, hg. v. Ralf Zwiebel / Annegret Mahler-Bungers, Göttingen 2007.

Dagmar von Taube: „Alle waren tot – ich hatte als Einziger überlebt“ – Exklusiv-Interview mit Roman Polanski, in: *Welt am Sonntag*, 9. September 2012.

Virginia Wright Wexman: *Roman Polanski*, London 1985.

7. Filmverzeichnis

Che? (Was?, Roman Polanski 1972, DVD, Koch 2007).

Chinatown (Roman Polanski 1974, Blu-Ray, Paramount Home Entertainment 2012).

Cul-de-Sac (Wenn Katelbach kommt, Roman Polanski 1966, Blu-Ray, Criterion Collection 2009).

Le Locataire (Der Mieter, Roman Polanski 1976, DVD, Paramount Home Entertainment 2003).

Nóż w wodzie (Das Messer im Wasser, Roman Polanski 1962, Blu-Ray, Criterion Collection 2003).

Repulsion (Ekel, Roman Polanski 1965, Blu-Ray, Criterion Collection 2011).

8. Anhang

8.1. Abstract (deutsch)

Albert Camus fordert in seinem „Le Mythe de Sisyphe“ (Der Mythos des Sisyphos, 1942), dass sich die KünstlerInnen mit der Sinnlosigkeit und der Absurdität des Lebens in ihrer Kunst auseinandersetzen müssen. Um den Menschen ein ignorantens Leben mit moralischen Glaubensmustern zu ersparen und ihnen die einzig mögliche Freiheit, nämlich die Freiheit auf Erden zu ermöglichen, müsse die Kunst das Ihre dazu beitragen. Ausgehend von der Theorie des Absurden, wie sie Albert Camus in „Le Mythe de Sisyphe“ vorstellt, und einem der bekanntesten Werke des absurden Theaters, Samuel Becketts „En attendant Godot“ (Warten auf Godot, 1952), unternimmt diese Arbeit den Versuch, den Filmemacher Roman Polanski in diesem Kontext des Absurden zu verorten und darzulegen, welche thematischen Naheverhältnisse es zu seinem Frühwerk gibt. In der Auseinandersetzung mit der „Sinnlosigkeit“ und Absurdität des Lebens lässt sich als ein zentrales Element in der absurden Literatur und dem absurden Theater zunächst die Darstellung von Machtverhältnissen nennen, die in dem Vakuum einer verlorenen Sinnhaftigkeit und Ordnung neu verhandelt werden. Von seinen ersten Kurzfilmen bis heute inszeniert Polanski immer wieder Filme, deren Charaktere es zur Aufgabe haben, Konflikte auszutragen, Hierarchien auszuloten und Abhängigkeit zu schaffen oder zu verändern. In einer filmanalytischen Darstellung von Roman Polanskis frühen Kurzfilmen und seinen ersten Langfilmen – „Nóż w wodzie“ (Das Messer im Wasser, 1962) und „Cul-de-Sac“ (Wenn Katelbach kommt, 1966) – werden daher Machtbeziehungen zwischen den Protagonisten untersucht, die starke Parallelen zum Absurden aufweisen. Die Arbeit folgt einer Dreiteilung Polanskis Werk in die Darstellung absurder Situationen (eines äußeren Macht-Konflikts), die Darstellung des absurden Menschen (einem inneren Konflikt) und die Darstellung einer absurden, irrealen Welt. Wichtige Aspekte des Absurden wie die Entfremdung, der Ekel und die Identitätskrise, sind in Polanskis Frühwerk wesentliche Themen und werden in der Behandlung exemplarischer Szenen, die in Analogie zu absurden Werken, wie zum Beispiel Sartres „La Nausée“ (Der Ekel, 1938), Kafkas „Der Prozess“ (1925), Camus' „L'Étranger“ (Der Fremde, 1942) und Becketts „Molloy“-Trilogie (1951) gesetzt werden, thematisiert und als Schnittstellen zu dem Absurden erörtert.

8.2. Abstract (english)

In his book „Le Mythe de Sisyphe“ (The Myth of Sisyphus, 1942), Albert Camus urges artists to discuss the futility and absurdity of life in their work. Art should do its part to prevent people from living ignorant lives with moral belief systems and to facilitate the only possible freedom, namely freedom on earth. Beginning with the theory of the absurd presented in Albert Camus' „Le Mythe de Sisyphe“ and one of the most popular works of absurd theater, Samuel Beckett's „En attendant Godot“ (Waiting for Godot, 1952), this thesis attempts to place Roman Polanski in the context of the absurd and to demonstrate the close thematic connections to his early work. By reflecting upon the futility and absurdity of life, the depiction of power relations, which are renegotiated in the vacuum of lost meaningfulness and order, emerges as the central element of absurd literature and the Theatre of the Absurd. From his short films up until now Polanski repeatedly orchestrates films whose characters are challenged to resolve conflicts, to explore hierarchies and to establish and modify dependencies. By means of an analysis of Roman Polanski's short films and first full length films – „Nóż w wodzie“ (Knife in the Water, 1962) and „Cul-de-Sac“ (1966) – absurd power relations between protagonists are investigated, thus revealing a strong connection to the absurd. The thesis follows a threefold division of Polanski's work in the depiction of absurd situations (of an external power conflict), of the absurd human (of an internal conflict) and of an absurd, unreal world. Important aspects of the absurd, such as alienation, nausea and identity crisis are crucial themes throughout Polanski's earlier work and are treated by means of an analysis of exemplary scenes, that are placed in analogy to absurdist works, such as Sartre's „La Nausée“ (Nausea, 1938), Kafka's „Der Prozess“ (The Trial, 1925), Camus' „L'Étranger“ (The Stranger, 1942) and Beckett's „Molloy“-Trilogy (1951).

8.3. Lebenslauf

Ausbildung:

September 2012 – Juli 2013	<i>Mitbelegung an der Filmakademie Wien</i>
September 2009 – Juli 2011	<i>Mitbelegung an der Universität für angewandte Kunst Wien</i>
September 2007 – April 2015	<i>Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Hauptuniversität Wien</i>
September 2005	<i>Sprachaufenthalt: Saint-Malo</i>
September 1999 – Juni 2007 mit Matura abgeschlossen.	<i>Bundesgymnasium Rainergasse</i>, Schwerpunkt: Sprachen, 1050 Wien
September 1995 – Juni 1999	<i>Volksschule Elisabethplatz</i> 1040 Wien

Beruflicher Werdegang:

seit Dezember 2010	Geringfügige Beschäftigung: Billeteur und Kassakraft, VotivKino, 1090 Wien
April 2012 – Mai 2012	Praktikum: Produktionsassistent, MR Film, 1130 Wien, Produktionsassistent bei ‚Schnell Ermittelt – Schuld‘
März 2010 – Juli 2010	Praktikum: Filmeinkauf, Filmladen Filmverleih GmbH, 1070 Wien, Assistenz bei der Sichtung und Sondierung von Drehbüchern und Filmen