

Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.)
Roman Polanski

Die Schriftenreihe *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* basiert auf den gleichnamigen Mannheimer Filmseminaren im CINEMA QUADRAT. PsychoanalytikerInnen und FilmwissenschaftlerInnen widmen sich in den Bänden jeweils einem herausragenden Regisseur und beleuchten die Themen, Motive und Strukturen der Filme und des Gesamtwerks unter der Oberfläche der filmischen Erzählungen.

Bisher in der Reihe erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003.
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004.
- BAND 3** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Luis Buñuel. 2005.
- BAND 4** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Ingmar Bergman. 2006.
- BAND 5** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Pedro Almodóvar. 2007.
- BAND 6** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Lynch. 2009.
- BAND 7** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Michelangelo Antonioni. 2011.

Die Bände 3 bis 7 sind über die Webseite www.cinema-quadrat.de und über den Bücherdienst psychosozial (www.psychosozial-verlag.de) erhältlich.

Bisher im Psychosozial-Verlag erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 8** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Pier Paolo Pasolini. 2012.
- BAND 9** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Darren Aronofsky. 2012.
- BAND 10** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Cronenberg. 2013.
- BAND 11** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Die Coen-Brüder. 2014.
- BAND 12** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Michael Haneke. 2016.
- BAND 13** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Martin Scorsese. 2017.
- BAND 14** Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa. 2018.

Band 2

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie

Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.)

Roman Polanski

Mit Beiträgen von Peter Bär, Annegret Mahler-Bungers,
Joachim F. Danckwardt, Ursula von Keitz, Gerhard Midding,
Rainer Reffert und Angelika Zitzelsberger-Schlez

Psychosozial-Verlag

Leider konnten trotz intensiver Recherche nicht alle Rechteinhaber ermittelt werden. Berechtigte Ansprüche können auf Anfrage beim Verlag rechtlich geltend gemacht werden.

Herausgeber:
CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie,
Heidelberg-Mannheim e. V.
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 2004
© 2018 Psychosozial-Verlag, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verar-
beitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlagabbildung: Foto, Łódź Walk of Fame –
Roman Polański
Umschlaggestaltung nach Entwürfen von
Hanspeter Ludwig, Wetzlar
ISBN 978-3-8379-2828-0 (Print)

Im Dialog:
Psychoanalyse und Filmtheorie
Roman Polanski

Vorträge des 3. Mannheimer Filmseminars im März 2004
(sowie der Vortragsreihe: Psychoanalytiker stellen Filme vor)

Referenten	Inhalt	
Annegret Mahler-Bungers, Psychoanalytikerin, Kassel	Die Metamorphosen des ‚Bösen‘ - Überlegungen zur Filmographie Roman Polanskis	12
Rainer Reffert, Psychoanalytiker, Mannheim	„Der Tragik ins Gesicht lachen...“, Schärfung, Ent-schärfung, Ver-schärfung - psy- choanalytische Überlegungen zu Polanskis Kurzfilmen	12
Peter Bär, Filmkritiker, Mannheim	Parabeln und surrealistische Fingerübungen - zu den Kurzfilmen von Polanski	12
Angelika Zitzelsberger- Schlez, Psychoanalytikerin, Neckargemünd	Tödliche Verwandlung - vom Selbstverlust zur Selbstvernichtung	12
Gerhard Midding, Filmkritiker, Berlin	Der halluzinierte Raum - zu „Der Mieter“	12
Joachim F. Danckwardt, Psychoanalytiker, Tübingen	Ästhetik des medialen Realismus gegen die Verleugnung des Zivilisationsbruchs Polanskis Stellung in der Genealogie der Holocaust-Verfilmungen zu „Der Pianist“	12
Ursula von Keitz, Zürich	Von der Schwierigkeit der autobiographischen Form im Film - zu Roman Polanskis „The Pianist“	12
Angelika Zitzelsberger- Schlez, Psychoanalytikerin	Im Cinema Quadrat, Mannheim, vorgestellte Polanski-Filme: „Rosemaries Baby“ (vorgestellt am 14.11.1999) „Ekel“ (vorgestellt am 16.7.2000) „Das Messer im Wasser“ (vorgestellt am 18.11.2001)	12 12 12
	Programm des 3. Mannheimer Filmseminars vom 19. bis 21. März 2004	12
	Schlussbericht zum Seminar	12

Die Metamorphosen des ‚Bösen‘

Überlegungen zur Filmographie Roman Polanskis

Annegret Mahler-Bungers

Der Aufsatz folgt einem psychoanalytisch-strukturellen Ansatz, indem er die Filmographie des Regisseurs Roman Polanski auf ihre formalen und inhaltlichen Strukturen und deren Unbewusstes hin untersucht, um sie dann in einer zweiten, prozessualen Sicht in einen allgemeinen, kulturell-historischen Kontext zu stellen. Dabei zeigt sich, dass die Metaphorik des Werks von Polanski einem traumatischen Schema folgt, das als ein Ausdruck der Verwerfung des Traumas (des Holocaust) betrachtet wird, das erst in dem Film „Der Pianist“ filmsprachlich repräsentiert werden kann.

Kurzvita und Filmographie

Polanski wurde 1933 als Sohn eines polnisch-jüdischen Vaters und einer russisch-jüdischen Mutter in Paris geboren. 1937 kehrte die Familie wieder nach Polen zurück und ließ sich in Krakau nieder. Sie bewohnte ein Haus im jüdischen Viertel der Stadt, das 1940 von den Nazis zum jüdischen Ghetto umgewandelt wurde. Kurz darauf wurde Polanskis Mutter von den Nazis nach Auschwitz verschleppt und dort ermordet. Polanski war acht Jahre alt, als sein Vater in das Lager Mauthausen kam. Das Kind konnte aus dem Ghetto fliehen und fand Unterschlupf bei verschiedenen polnischen Familien, zuletzt auf dem Land, wo es schwer arbeiten musste und nur äußerst primitiv und entbehrungsreich überleben konnte. Mit acht Jahren war Polanski quasi auf sich selbst gestellt.

Als sein Vater, der Mauthausen überlebte, zurückgekehrt war und kurz darauf sich wieder verheiratete, wollte der 13jährige nicht mehr mit ihm zusammenleben. Er lebte selbständig zur Untermiete und besuchte auf Wunsch seines Vaters zunächst eine Technischule, dann wechselte er auf

die Krakauer Kunstschule. Er entdeckte sein Talent als Schauspieler und wirkte in verschiedenen Theaterstücken, Hörspielen und Filmen mit. Schließlich bewarb er sich auf der Filmhochschule in Lodz und studierte Regie.

Seine Kurzfilme sind in Lodz entstanden, und *Das Messer im Wasser* (1962) war sein erster abendfüllender Film, den er nach dem Examen in Polen drehte. Der Film wurde international begeistert aufgenommen und bekam mehrere Preise. Danach verließ Polanski Polen für immer. Zuerst lebte er in Paris, dann in London, wo 1965 *Ekel* und 1966 *Cul-de-Sac* (Wenn Katelbach kommt) entstanden. Mit *Tanz der Vampire* von 1967 wurde Polanski vor allem in Europa berühmt. Sein erstes Hollywood-Angebot kam 1968 mit *Rosemary's Baby*. 1969 wurde Polanskis hochschwängere Frau Sharon Tate, die in *Tanz der Vampire* die weibliche Hauptrolle gespielt hatte, von der sog. Manson-Bande im Haus der Polanskis in Beverly Hills zusammen mit Freunden, die sie besuchten, bestialisch ermordet. Polanski übersiedelte wieder nach London und verfilmte zwei Jahre später Shakespeares *Macbeth* (1971) in einer überrealistischen, blutrünstigen Version, 1973 folgte der Film *Was?!*. Die Hollywood-Auftragsarbeit *Chinatown* von 1974 wurde ein weltweiter Erfolg. Danach drehte Polanski 1976 in Paris *Der Mieter*, in dem er die Hauptrolle spielte. Kurz darauf wurde Polanski in Kalifornien wegen Beischlaf mit einer Minderjährigen angeklagt. Er floh nach Europa, wo er bis heute in Paris lebt, ohne jemals wieder nach Amerika zurückgekehrt zu sein. Hier drehte Polanski 1979 das melodramatische Filmepos *Tess*, und 1986 erfüllte er sich mit dem Film *Piñon* einen lang gehegten Wunsch. 1985 lernte er in Paris die französische Schauspielerin

Emmanuelle Seigner kennen, die in seinen Filmen *Frantic* (1987) und *Bitter Moon* (1992) Hauptrollen spielte, und die er später heiratete. Mit ihr hat er zwei Kinder. 1994 drehte Polanski *Der Tod und das Mädchen*, es folgten 1999 die *Die Neun Pforten* und 2002 *Der Pianist*.

Vorüberlegungen

Trotz der vielen Genres, in denen Roman Polanski sich als Filmemacher versucht hat, wird er zu den Autorenfilmen gezählt. In den fünfziger und sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts gab es eine heftige Kontroverse um das Thema Genre contra Autorenkino. Alan Lovell hat 1969 diese Debatte beendet, indem er das Autoren-Prinzip als eine deskriptive Methode beschrieb, die nicht darüber entscheidet, ob ein Regisseur bedeutend ist oder nicht, sondern die sich mit der seinen Filmen zugrunde liegenden Struktur beschäftigt: „The assumption behind the principle is that any director creates his films on the basis of a central structure and that all his films can be seen as variations or developments of it.“¹ Diese Struktur muss folgerichtig auch durch die Genres hindurch erkennbar bleiben, die ein Autor benutzt.

Vielleicht stand Lovell unter dem Einfluss der literaturanalytischen Schule von Charles Mauron, der sogenannten „psychocritique“ in Frankreich. Mauron schlug vor, die Texte eines Autors so übereinander zu kopieren, wie es Francis Galton mit seinen Photographien getan hat. Dadurch würde, so Mauron, ein Netz von Assoziationen und Bildgruppierungen sichtbar, die, weil sie sich gesetzmäßig, ja geradezu zwanghaft wiederholen, unbewusst determiniert sein müssen.² Dieses Verfahren ließe sich zwanglos auf den Film übertragen. Zu diesem Zweck kann die Vorstellung dienen, dass es möglich wäre, sämtliche Filme von Polanski übereinander gelegt auf die Leinwand zu projizieren, so dass eine Art umrisene Struktur sichtbar würde, deren Ränder zwar verwischt, gleichsam ausgefranst sind, die aber doch zusammengenommen eine Art Gestalt ergeben.

Auch Freud hat in der „Traumdeutung“ (1900) das Übereinanderkopieren als eine

von vielen Verfahrensweisen der Traumarbeit, nämlich die „Mischpersonenbildung“ mit Francis Galtons Photographien verglichen. „Es ist“, so schreibt Freud, „wie eine Mischphotographie von Galton, der, um Familienähnlichkeiten zu eruieren, mehrere Gesichter auf die nämliche Platte photographieren ließ.“³ Wir müssen also merkwürdiger Weise, um eine „Familienähnlichkeit“, d.h. eine zentrale Struktur in den Filmen Polanskis zu erkennen, unsererseits die Traumarbeit der Mischpersonenbildung leisten.

Wie ist das möglich? Offenbar verlangt diese Form der Erkenntnis vom Interpretieren eine Haltung, die dem traumproduzierenden Schlafzustand ähnelt. Diese Haltung wird in



Szene aus „Wenn Katelbach kommt“

der modernen Psychoanalyse „Rêverie“ genannt, womit die träumerische Einfühlung gemeint ist, die wir als Analytiker in der täglichen Praxis anwenden oder anwenden sollten, damit unser Unbewusstes mit dem Unbewussten des Analysanden zu kommunizieren beginnt mit dem Ziel, in einer zweiten, reflexiven Wahrnehmungseinstellung die Struktur dieser Kommunikation zu erkennen, zu benennen und bewusst zu machen.

Unbewusste Traumprozesse und Traumdenken spielen also sowohl in den Produktionen des Analysanden wie in unseren Interpretationen eine entscheidende Rolle, damit wir gemeinsam zu einem Verstehen gelangen. Ähnliches gilt für ein

adäquates Verständnis von Kunst, das als eine gemeinsame Schöpfung von Autor, Werk und Interpret verstanden werden kann.

Jede Kunstanalyse müsste zunächst ähnlich verfahren, indem der Interpret dem Kunstwerk mit gleichschwebender Aufmerksamkeit ohne Vorwissen, Theorie und Erinnerung zu begegnen sucht. Ebendies aber fällt Wissenschaftlern, auch Psychoanalytikern, in der Regel äußerst schwer, wenn es um Kunst oder, wie in unserem Fall, um Filme geht. Das Fremde und

Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt“.⁴ Ganz in diesem Sinne werden im Spannungsfeld zwischen naiver Rezeption und sentimentalischer Reflexion jene basalen Strukturen sichtbar, die sich in uns, die Zuschauer, einschreiben, weil sie auf etwas in uns treffen, „etwas mit uns machen“, uns bewegen und verändern.

Die „psychocritique“ war der Auffassung, dass in der im Gesamtwerk eines Autors immer wiederkehrenden Gestalt ein mythe personnel sichtbar würde, ein



Szene aus „Wenn Katelbach kommt“

Unverstandene (also das Unbewusste) des Films suchen wir allzu schnell dadurch zu domestizieren, indem wir ihm das Fangnetz vorgefertigter Theorien überstülpen.

Dagegen entspricht die psychoanalytische Haltung, mit der wir dem Film begegnen sollten, in meiner Sicht zum einen der des naiven Dichters, der nach Schiller „bloß der einfachen Natur und Empfindung“ folgt, und zum anderen der des sentimentalischen Dichters: er „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die

persönlicher Mythos, der in der Biographie des Autors verankert sei, so wie wir dies in der Psychoanalyse ja auch annehmen, nur dass wir es anders nennen, etwa eine „Persönlichkeitsstruktur“ oder ein „Selbstbild“ oder ein unbewusstes „Lebensthema“.

Die Psychoanalyse geht dabei auch von einem theatralischen Konzept aus: Das Subjekt überträgt, bzw. inszeniert unentwegt seinen mythe personnel in allen möglichen Lebenssituationen. Wenn wir jedoch Kunstwerke einseitig als Inszenierungen der

individuellen Konfliktstrukturen ihrer Schöpfer verstehen, würden wir leicht in jenes reduktionistische biographische Erklärungsmuster zurückverfallen, das die psychoanalytische Kunstbetrachtung mit Recht in Verruf gebracht hat.

Das Erkenntlichmachen eines mythe personnell ist dennoch nicht ganz ohne Sinn, und zwar wenn wir uns vor Augen halten, dass die persönliche, individuelle Phantasie sich in dem Moment selbst dialektisch aufhebt, wenn das Kunstwerk ein Publikum anspricht. Dadurch nämlich wird der mythe personnell zu einem mythe social, wie ich das hier einmal nennen möchte, anders ausgedrückt: Die individuelle Phantasie wird zu einer gemeinsam geteilten Phantasie. Auch wenn die Gestalt - die Struktur und der darin sichtbare „persönliche Mythos“ - in Kunstwerken zum Teil als Transformation oder Inszenierung von Konflikten oder Obsessionen der Künstlerpersönlichkeit verstanden werden kann, so überschreitet sie doch diese Partikularität durch die Faszination, die sie auf uns ausübt. Umgekehrt tritt der persönliche Mythos jedes einzelnen Zuschauers im Moment der Rezeption mit dem des Films in eine Verbindung, und diese Verbindung macht seine geheime Phantasie zu einer sozialen, wenn der Film funktionieren soll.

Der Kino-Film wird im öffentlich-gesellschaftlichen Raum rezipiert, er ist wie keine andere Kunst Bestandteil der res publica, es hat ein Publikum und keine einsamen Leser. Daher sind Filme und ihre Rezeption immer auch Transformatoren sozial-gesellschaftlicher Prozesse. Ralf Zwiebel hat diesen mythe social an Alfred Hitchcocks Film *Vertigo* aufgespürt, in dem eine von der professionellen Gemeinschaft der Psychoanalytiker gemeinsam geteilte Phantasie zum Ausdruck kommt, die gleichwohl für jeden Analytiker persönlich und höchst individuell wirksam ist: nämlich die alle Psychoanalytiker umtreibende zentrale Rettungsphantasie, die vielleicht eine des Menschen überhaupt ist.⁵

Im Folgenden werde ich einige der basalen Strukturen im Filmwerk Polanskis herausarbeiten,⁶ um dann im abschließenden

Teil meiner Überlegungen zu versuchen, zumindest andeutungsweise diese Strukturen und ihre Entwicklung innerhalb der Filmographie Polanskis in Zusammenhang zu bringen mit gesellschaftlich geteilten Phantasien bzw. Abwehrstrategien. Diese viel zu kurzen Überlegungen sprechen sehr komplexe Zusammenhänge an und können daher nur als Anregung dienen.

Strukturen

Strukturen haben einerseits einen formal-ästhetischen und andererseits einen inhaltlich-motivischen Aspekt. Zwischen diesen beiden Aspekten tut sich in den Filmen Polanskis eine verblüffende Diskrepanz auf, die eine für Polanski typische Spannung zwischen Erzählordnung und erzählter Ordnung erzeugt. Unter filmischer Erzählordnung verstehe ich sowohl die bild- bzw. aufnahmetechnischen Strategien als auch die dramaturgischen Konzepte, die an Polanskis Filmwerk unmittelbar abzulesen sind. Demgegenüber verstehe ich unter der erzählten Ordnung eine durchgängige inhaltliche Struktur im Gegensatz zu wechselnden konkreten Inhalten.

Gleichviel, was Polanskis Filme uns erzählen, seine Erzählweise hat einen langen Atem, ist ruhig und kontinuierlich, ja, man könnte sagen „konservativ“. Diese Ruhe entsteht vor allem durch die Orientierung am aristotelischen Prinzip der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, auch wenn dies de facto natürlich nicht möglich und daher mal mehr, mal weniger realisiert ist.

Bekanntlich ist der Film ein mimetisches Medium, das dieses traditionelle aristotelische Prinzip dank seiner Technik in alle Richtungen hinsichtlich der Raum-Zeit-Grenzen überschreiten und sprengen kann. Im Film ist alles möglich. Polanski nutzt diese filmischen Möglichkeiten nur begrenzt, dies jedoch sehr bewusst. Seine Filme bevorzugen den einen Haupt-Spielort. Dies trifft besonders für die Filme zu, deren Drehbuch Polanski (meistens zusammen mit Gérard Brach) selbst geschrieben hat: das Segelschiff (*Messer im Wasser*), die Wohnung oder das Haus (*Ekel*), Der Mieter, Was? Der Tod und das Mädchen), die Burg auf der Halbinsel (*Wenn*