



# KLASSIKER

des polnischen Films



# 1962

## DAS MESSER IM WASSER NÓŻ W WODZIE

Roman Polański

Ein Auto fährt eine Landstraße entlang. Am Steuer sitzt eine junge Frau, neben ihr ein einige Jahre älterer Mann – ihr Ehemann, wie man später erfahren wird. An seinem Gesicht und seiner Gestik lässt sich erkennen, dass ihm der Fahrstil seiner Frau missfällt. Seine Worte bleiben für den von außen durch die Frontscheibe in den Innenraum des Automobils hineinblickenden Zuschauer jedoch stumm. Ähnlich vage wie das Gesagte zeichnen sich die Gesichter der beiden Insassen ab, da sie von den sich im Glas spiegelnden Bäumen der Allee überlagert werden. Plötzlich hält der Wagen, die Frau steigt aus und überlässt das Steuer ihrem Mann. Über den Wechsel der Kameraposition nimmt der Zuschauer nun den Platz auf der Rückbank ein, sodass er das Geschehen im Auto jetzt auch auditiv verfolgen kann. Während die Personen schweigen, ertönen aus dem Autoradio numerisch getaktete Anweisungen zu einer Tanz-Schrittfolge – «Drei, vier! ... Vorwärts. Die Hände unter die Lippen. Kopf und Hut hoch – und runter. ... Eins, zwei ... links, drehen, geradeaus ... links, drehen, geradeaus. ... Ein letztes Mal im Raum herum. Eins, zwei, drei, vier. ... Die Geschwindigkeit lässt deutlich nach».<sup>1</sup> Die strenge Klarheit der kommandoähnlich

---

1 Es handelt sich hier um eine Übersetzung des polnischen Originaltons. In der deutschen Synchronfassung läuft das Radio so leise im Hintergrund, dass von den choreografischen Anweisungen nichts mehr zu hören ist. Stattdessen hört der

gesprochenen Zahlenfolge steht wie das kontrollierende Wesen des Ehemannes – und auch die geradlinige Straße selbst – in starkem Kontrast zu den zuvor «erlebten» unklaren, von Baumwerk-Strukturen durchbrochenen Gesichtern der Frau, Krystyna, und des Mannes, Andrzej.

In diesem gleichermaßen komplexen wie ästhetisch ansprechenden Filmeinstieg visualisiert und verdichtet Roman Polański in wenigen Minuten die Intentionen seines ersten abendfüllenden Kinofilms; eines Films, der auf den ersten Blick die Rivalität zweier Männer thematisiert, hinter der sich jedoch bei näherer Betrachtung nicht nur die Darstellung geschlechtsidentitätsbildenden Verhaltens, sondern insbesondere die (Selbst-)Reflexion des Films und seiner Bilder offenbart. Entstanden im Jahre 1962, markiert DAS MESSER IM WASSER – wie Andrzej Wajda feststellt – den Beginn des Neuen Polnischen Kinos,<sup>2</sup> das sich selbstreflexiv auf die Suche nach neuen Wegen des filmischen Ausdrucks begibt. Wege, die weniger geradlinig, weniger zielorientiert, weniger vorhersehbar sind und somit andere Sichtweisen eröffnen. Dieser Intention folgend, wechselt das Setting von der geradlinigen Landstraße, welche Paul Virilio in seinen Überlegungen zur *Metempsychose des Passagiers* als «statisches Fahrzeug» kategorisiert, zum Wasser und dem darauf gleitenden «dynamischen Fahrzeug»,<sup>3</sup> dem Segelboot. Bevor Krystyna und Andrzej dieses jedoch erreichen, treffen sie auf einen jungen Studenten, der sich ihrem Fahrzeug entgegenstellt und sie auf diese Weise zum Halten zwingt. Letztlich nimmt das Paar den jungen Mann, dessen Name nicht genannt wird, nicht nur in ihren Wagen auf, sondern auch zum geplanten Segeltörn mit. Der «Junge», wie sie ihn nennen, trägt lediglich eine kleine Tasche mit ein paar Kleidungsstücken bei sich und ... ein Messer, sein ganzer Stolz.

Das Motiv des Messers, seine Symbolik und Semantik, aber immer wieder auch Dinge und Bilder, die ikonisch auf das Messer verweisen, rücken von nun an ins Zentrum des Geschehens. Das Messer ist allge-

---

Zuschauer den im Original stummen Dialog der beiden Protagonisten. Mit dieser Abweichung wird das Original nicht nur verfälscht, sondern vor allem auch die filmische Konzeptionierung Polańskis unterlaufen. Aus diesem Grund beziehe ich mich in meinen Ausführungen ausschließlich auf die polnische Originalfassung.

2 Andrzej Wajda zitiert in: Denis Meikle: *Roman Polanski – Odd Man Out*. London 2006, S. 64.

3 Paul Virilio: «Metempsychose des Passagiers». In: ders.: *Fahren, fahren, fahren...* Berlin 1978, S. 92.

genwärtig – etwa in Form des keilförmigen, «schnittigen» Segelbootes, das durch das Wasser der Masurischen Seen gleitet. Während sich das Automobil die Landschaft über die sich in die Natur einschneidende Straße aneignet, lässt sich das Segelboot vom Wasser tragen, ohne dessen habhaft zu werden. Spätestens als sich das Wasser im Zuge eines Sturms aufbäumt, wird deutlich, dass es dem Boot überlegen ist. Einschreiben in die Landschaft kann sich das Boot nur im dichten Schilf, dessen Blätter ebenso an die Schneide eines Messers erinnern wie das Segelboot. Beim Versuch, dieses an Tauen durchs Schilf zu ziehen, entbrennt zwischen den beiden rivalisierenden Männern ein Wettkampf: Beide versuchen, das Boot, das – analog zum Messer – als Objekt öffentlich zur Schau gestellter Männlichkeit fungiert, unter Kontrolle zu bringen. Damit macht der jüngere dem älteren Mann seinen Phallus, seine Männlichkeit, ebenso streitig wie später der ältere dem jüngeren, als er diesem das Messer entwendet und ins Wasser fallen lässt. DAS MESSER IM WASSER – der Filmtitel ist programmatisch, da er sich eben nicht nur auf das Schlüsselereignis des ins Wasser fallenden Messers bezieht, sondern gleichermaßen auf das durchs Wasser gleitende Segelboot abzielt. Segelboot und Messer werden vom Wasser umspült, das in diesem Zusammenhang Krystyna «verkörpert», die in vergleichbarer Weise um die beiden Männer kreist, deren Rivalität wiederum um sie zirkuliert.

## Das ödipale Dreieck

Im Rahmen der vorangegangenen Beobachtungen lässt sich der Titel DAS MESSER IM WASSER ebenso als Allegorie des ödipalen Dreiecks – Vater und Sohn rivalisieren um die Zuneigung der Mutter – verstehen. Die im Dreieck triangularisierte Rollenkonstellation postulieren Gilles Deleuze und Félix Guattari als basal und paradigmatisch für das Denken in der westlichen Kultur. Dabei allegorisiert der im Ödipuskomplex zentrale Phallus das Gesetz, ««den» Signifikanten [...], der im Gesamt der Kette die Wirkungen der Signifikation verteilt».<sup>4</sup> Dem Phallus wird also eine patriarchalische (Gesetzes-)Macht zugeschrieben, die es im Zuge einer Kastration und somit Anti-Ödipalisierung aufzuhe-

---

4 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M. 1977, S. 93.

ben gilt. Durch die Kastration werden sowohl der Phallus als auch der verbleibende abgetrennte Korpus zu Partialobjekten, die nicht mehr innerhalb einer Kette oder eines Verbundes funktionieren, sondern für sich wirken und autonom agieren. Gleiches gilt für das ödipale Dreieck, das durch die Anti-Ödipalisierung aufgebrochen wird. Mit dem Verlust des phallischen Objektes, der männlichen ‹Waffe› schlechthin (z. B. in Form des Messers oder des Bootes), ist nicht nur der Rivalität der beiden Männer (dem jüngeren und dem älteren) das ‹Werkzeug› entzogen, auch nähert sich der ‹penislose Mann› der ohnehin penislosen Frau an. Die Grenzen zwischen den Geschlechtern öffnen sich ebenso wie die zwischen den Generationen.

In DAS MESSER IM WASSER kommt diese Form der Anti-Ödipalisierung schon vor der philosophischen Theorie des *Anti-Ödipus* von Deleuze und Guattari zum Ausdruck. Während sich der etablierte konservative Sportjournalist Andrzej über seine (phallischen) Statussymbole, sein Auto und sein Segelboot, definiert und mit diesen seine männliche Überlegenheit manifestiert, gibt sich der junge Student rebellisch, waghalsig und unbeschwert. Er agiert weniger rational als emotional, wodurch sich weniger männliche als vielmehr kindliche bis feminine Züge offenbaren. Der Demonstration von Männlichkeit dient vor allem sein Messer. Als ihm dieses aber genommen wird, schlüpft der Junge – nach anfänglicher Niederlage und Unsicherheit – in die Rolle Andrzejs, indem er zunächst vortäuscht, ertrunken zu sein, und sich dann – als sich Andrzej in der Annahme, den Tod des Jungen verschuldet zu haben, auf die Suche nach ihm begibt – dessen Boot und Frau ‹aneignet›.

Andrzej hingegen kehrt von der Suche nach dem Jungen im See nicht zurück. Erst an der Anlegestelle taucht er wieder auf, um wie gewohnt das Segelboot anzulegen und den Platz an der Seite seiner Frau im Wagen wieder einzunehmen. Dennoch ist nichts mehr, wie es war. Obwohl Krystyna ihm versichert, dass der Junge lebt und vor ihrer Ankunft an der Anlegestelle von Bord gegangen ist, kann sich Andrzej ihrer Aussage nicht sicher sein – zum einen, weil er den Jungen nach seinem Verschwinden selbst nicht mehr gesehen hat, zum anderen, weil ihm Krystyna gesteht, mit dem Jungen geschlafen zu haben, sodass es dem Ehemann schwerfallen muss, seiner Frau noch zu vertrauen. Mit dem Verlust zunächst seines Bootes und dann seiner Frau an den jungen Konkurrenten hat auch Andrzej seine Männ-

lichkeit und damit seine (Gesetzes-)Macht eingebüßt. Am Ende des Films sieht man ihn wieder die Landstraße entlangfahren, bis er an eine Kreuzung gelangt. Dort stoppt der Wagen und Andrzej verharrt, unschlüssig, welchen Weg er nehmen soll – nach Hause, um das Leben in gewohnter Weise fortzuführen, oder zur Polizei, um sich wegen des Verschwindens des Jungen zu stellen. Der Ausgang bleibt offen, alles ist möglich ...

## Das Gesicht Christi

Die im Zuge der Kastration zu beobachtende Diffusion der unterschiedlichen Rollen und Muster zeichnet sich ebenso in den verschiedenen Inszenierungen des rebellischen Studenten in christlich konnotierten Posen und Gesten ab. Hoch oben vom Mast des Bootes aus gefilmt, erscheint der Top Shot des auf Deck bei einem Sonnenbad liegenden Jungen wie die überlieferten Darstellungen von Jesus am Kreuz. Deutlich wird der Bezug zu christlichen Motiven auch, als der junge Mann – sich am Quermast des Segels festhaltend – jesugleich über das Wasser läuft. Mit diesen Analogien wird der Student, entgegen dem ersten, Rebellion und Neuanfang suggerierenden Eindruck über symbolische Gesten zu traditionellen Paradigmen der westlichen Kultur zurückgeführt, die – so Deleuze und Guattari – sowohl vom Ödipuskomplex als auch vom Gesicht des weißen Mannes, genauer gesagt, vom Gesicht Jesu Christi, getragen wird. Letzteres – so die Autoren – metaphorisiere die Signifikantenkette des geschriebenen Textes und repräsentiere somit modellhaft unser westliches Denken: «Das Gesicht ist Christus. Das Gesicht ist der typische Europäer».<sup>5</sup>

Um dieses Gesicht gleichsam aufzubrechen und sich von der Signifikantenkette (er-)klärender Worte zu lösen, reduzieren es Deleuze und Guattari auf seine bloße Grundstruktur – Punkt, Punkt, Punkt, Strich –, die als veränderbare Projektionsfläche fungiert. Dieses von den Autoren als «Weiße Wand – Schwarzes Loch» bezeichnete System ist «noch kein Gesicht, sondern vielmehr eine abstrakte Maschine, die ein Gesicht nach den veränderbaren Kombinationen ihres Räderwerks produziert. [...] Das Gesicht ist eine Oberfläche: Gesichtszüge,

---

5 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 242.

Linien, Falten, ein langes, rechteckiges oder dreieckiges Gesicht; das Gesicht ist eine Karte [...]. Ein Gesicht kommt nur dann zustande, [...] wenn der Körper, inklusive Kopf, von etwas, das man als Gesicht bezeichnet, decodiert wird und übercodiert werden muß. [...] Das geschieht durch den durchlöcherten Bildschirm, durch das System Weiße Wand – Schwarzes Loch, durch die abstrakte Maschine, die das Gesicht erzeugt. [...] Ja, das Gesicht hat eine große Zukunft, aber nur, wenn es zerstört und aufgelöst wird».<sup>6</sup>

Zu Beginn von *DAS MESSER IM WASSER*, als sich die Spiegelungen der Bäume links und rechts der Straße über die Gesichter von Krystyna und Andrzej legen, findet sich eine Visualisierung, die das allegorisiert, was Deleuze und Guattari später mit ihrer Forderung der Transformation bzw. Auflösung der bedeutenden ‹Vergesichtlichung› beschreiben: «Sucht eure schwarzen Löcher und eure weißen Wände, lernt sie kennen, lernt eure Gesichter kennen, anders könnt ihr sie nicht auflösen, anders könnt ihr eure Fluchtlinien nicht ziehen. [...] Die weiße Wand des Signifikanten, das schwarze Loch der Subjektivität und die Gesichtsmaschine sind Sackgassen, sie sind der Maßstab für unsere Unterwerfungen, unsere Niederlagen; aber wir sind da hineingeboren und müssen uns damit auseinandersetzen. Nicht im Sinne eines notwendigen Moments, sondern im Sinne eines Instruments, für das man eine neue Verwendung finden muß».<sup>7</sup> Anstelle eines abgeschlossenen Textes, des signifikanten Gesichts, fordern Deleuze und Guattari den offenen Prozess des Schreibens, sprich die Fähigkeit, jede Form mit mannigfaltigen, variablen (Gesichts-)Strukturen zu okkupieren. Eine Forderung, die sich insbesondere an Menschen wie Andrzej richtet, die versuchen, durch Autorität und die Macht der Worte Menschen wie Situationen zu kontrollieren.

Die Notwendigkeit, die Macht der Worte zu durchbrechen, proklamiert beispielsweise auch William S. Burroughs, wenn er schreibt: «[Worte] sind die Hauptkontrollagenten. [...] Keine Kontrollmaschinerie kommt ohne Worte aus. [...] Ich glaube, daß das wichtigste Monopol- und Kontrollinstrument die Wortketten sind, mittels derer Gedanken, Gefühle und andere Sinneseindrücke der Wirtspersonen kontrolliert werden. [...] Der Schritt nach vorn muß in Stille getan wer-

---

6 Deleuze, Guattari, 1992, S. 231ff.

7 Deleuze, Guattari, 1992, S. 258f.



den. Wir lösen uns von Wortformen – dies läßt sich erreichen, wenn man Worte, Begriffe, Wortbegriffe durch andere Ausdrucksweisen ersetzt»<sup>8</sup> – ein Lied oder Poesie zum Beispiel. Um ein beim Mikado-Spiel verlorenes Pfand einzulösen, singt Krystyna ein Lied, und der Student rezitiert einen Ausschnitt aus dem Gedicht «Begegnung mit der Mutter» («Spotkanie z matką») des polnischen Schriftstellers Konstanty Ildefons Gałczyński. Während im Lied das durch ein Zuviel an Worten verloren gegangene Gefühl beklagt und deshalb die Abwendung von Worten gefordert wird, erfolgt diese in der Poesie des Jungen durch die Überlagerung mit emotionalen Bildern und Metaphern. So heißt es im Lied: «Nun sprich nicht, sage nichts, sprich nicht. Nun schaue nicht, schaue nicht so, erlaube mir zu gehen. Uns fehlen die Worte, die Monde und Sterne. Gefühle gibt es in uns nicht mehr. Nun lüge nicht, lüge nicht, bitte lüge mich nicht an. Es ist nichts mehr übrig geblieben, du weißt es doch. [...] Weil das Glück uns fehlt, lieben wir uns schlecht. Deshalb sprich nicht, sprich nicht, sage nichts».<sup>9</sup> Bildhafter und assoziativer sind die Worte des Gedichtes: «Ich höre eine Mücke klagen ... Bist du es, Mutter ...» – «Nacht – die letzten Tropfen Öl in der Lampe.» – «Ich höre eine Mücke klagen, vielleicht bist du, Mutter, diese wenigen Sterne am Himmel? Oder das weiße Segel auf dem See? Oder die Welle, die gegen das Ufer schlägt? Vielleicht haben deine Hände mein Manuskript ... mit Sternenstaub bestreut. Oder vielleicht bist du die Mittagsstunde? Vielleicht bist du ... vielleicht bist du ... das Summen der Bienen im goldenen Schein des Augusts? Gestern fand ich eine Haarnadel im Schilf. Ist es vielleicht die deine?» Nicht nur verbal, sondern auch formal erfolgt über das Gedicht und das Lied eine Hinwendung zum Matriarchalen anstelle des Patriarchalen, verkörpert durch Andrzej, der – statt dem Lied und dem Gedicht zuzuhören – mit Kopfhörern eine Sportreportage im Radio verfolgt.

Am Morgen danach ist es jedoch der Junge, der den Mast des Segelbootes repariert und wieder aufrichtet. Damit wendet er sich nicht nur erneut dem Patriarchalen zu, sondern macht einmal mehr Andrzej die Rolle des «Machthabers», des dominierenden Älteren streitig. Das den gesamten Film prägende Changieren zwischen

---

8 Barry Miles: *William Burroughs*. Berlin 1999, S. 209ff.

9 Sowohl beim Liedtext als auch beim folgenden Gedicht handelt es sich um Übersetzungen des polnischen Originals.



den Rollen und Mustern tritt auch an dieser Stelle deutlich hervor. Ein Changieren zwischen symbolischen Bedeutungszuweisungen und losgelösten Partikularisierungen, das symptomatisch ist für die Selbstreflexion des Films jener Zeit auf der Suche nach neuen zeitgemäßen Ausdrucksformen.

## Glatt oder gekerbt?

Man kann sagen, dass es sich bei *DAS MESSER IM WASSER* um einen Film an der Schwelle des Aufbruchs handelt, in dem neben tradierten Symboliken auch deren Öffnung durch Partikularisierung zum Tragen kommt. Dabei stehen die – nach Deleuze und Guattari – daraus resultierenden phallischen Partialobjekte immer in Verbindung mit Wasser: das Schilf, der Mast, das Boot, das Mikado-Spiel und die Snack-Stangen im Bootsinneren, die Baumstämme, die auf dem Wasser treiben und über die der junge Mann das Boot verlässt, der Wagen, der die Protagonisten zur Anlegestelle fährt und sie von dort wieder wegträgt, und natürlich das Messer, das ins Wasser fällt oder vielmehr fallen gelassen wird. Wie das Boot kann sich auch das Messer nicht ins Wasser einschneiden, es treibt darin und geht unter. Die patriarchalische Symbolik wird vom fließenden Wasser «verschlungen», zumindest für den Moment. Dabei «verkörpert» das Wasser das, was Deleuze und Guattari mit dem Glatten beschreiben, einem unregelmäßigen Anti-Gewebe, das «theoretisch unendlich, offen und in allen Richtungen unbegrenzt [ist]; es hat keine Vorder- oder Rückseite und auch keinen Mittelpunkt; es verbindet nicht Festes und Bewegliches, sondern breitet eher eine kontinuierliche Variation aus».<sup>10</sup>

Im Gegensatz dazu repräsentiert das Messer nicht nur funktionell, sondern auch hinsichtlich seiner Symbolizität das Gekerbte, das in sich geschlossen und klar vom anderen abgegrenzt ist. Aufgebrochen wird diese Geschlossenheit schließlich durch Partikularisierung und Multiplikation des phallischen Objektes. Viele einzelne «Gewebe», «Organismen», «Wurzeln», die sich in ihrer Vielzahl und daraus resultierenden Mannigfaltigkeit an der Schwelle zum Glatten («Anti-Gewebe», «organloser Körper», «Rhizom») bewegen,<sup>11</sup> diese letztlich

---

10 Deleuze, Guattari, 1992, S. 659.

11 Deleuze, Guattari, 1992, S. 16ff.

aber (noch) nicht überwinden. Es sind immer nur Momentaufnahmen, in denen auf den Ausbruch aus dem Gekerbten verwiesen wird, etwa im Sturm, als der «demokritische[] Regen»<sup>12</sup> gleichermaßen die klare Wasseroberfläche wie die ansonsten dominierende klare, mit großer Tiefenschärfe aufgenommene Bildkomposition aufwühlt.

Im Kontrast zum objektorientierten, klar definierten «gekerbten Raum» wird der «glatte Raum [...] viel mehr von Ereignissen [...] als von geformten oder wahrgenommenen Dingen besetzt. Er ist eher ein Affekt-Raum als ein Raum von Besitzümern. Er ist eher eine haptische als eine optische Wahrnehmung. Während im gekerbten Raum die Formen eine Materie organisieren, verweisen im glatten Raum die Materialien auf Kräfte oder dienen ihnen als Symptome. Es ist eher ein intensiver als ein extensiver Raum, ein Raum der Entfernungen und nicht der Maßeinheiten. [...] Die Wahrnehmung besteht hier eher aus Symptomen und Einschätzungen als aus Maßeinheiten und Besitzümern».<sup>13</sup>

Auch wenn die ästhetisch sehr ansprechenden Bilder in *DAS MESSER IM WASSER* mehr optisch als haptisch funktionieren, wird die optische Welt Polańskis doch von haptischen Momenten – wie dem Regen oder den Baumspiegelungen auf den Gesichtern von Krystyna und Andrzej zu Beginn des Films – «belebt». Momente, die die sozialistische Führung Polens in den 1960er-Jahren irritiert haben mögen, die für die weiteren filmischen Entwicklungen aber dennoch oder vielmehr gerade wegweisend waren. Nicht ohne Grund wurde *DAS MESSER IM WASSER* im Westen gewürdigt und 1964 sogar für den Oscar in der Kategorie «Bester ausländischer Film» nominiert. Erkannte man hier doch das Potenzial des ästhetischen Aufbruchs zum Glatten, welches das neue Kino etwa in Form der irrationalen Montage oder des offenen Endes zunehmend prägen sollte. In den Leerstellen, die dabei zwischen den Bildern entstehen, können und sollen sich endlose Möglichkeiten entfalten.

Glatt oder Gekerb? – So wie Andrzej am Ende an der Kreuzung stehen bleibt, weil er sich nicht entscheiden kann, welchen Weg er nehmen soll, markiert *DAS MESSER IM WASSER* den Moment der filmischen Selbstreflexion zu Beginn einer filmästhetischen Wende. Auch

---

12 Vilém Flusser: *Krise der Linearität*. Bern 1992, S. 36.

13 Deleuze, Guattari, 1992, S. 663f.

Polański weiß nicht, in welche Richtung sich der Film bewegen wird. Indem er jedoch gerade in der Entscheidungsphase abblendet, hat er sich letztlich entschieden, nämlich für das Glatte, das dort beginnt, wo das Gekerbte endet, bei der Partikularisierung und Öffnung des geschlossenen Ganzen – im polnischen Film und im polnischen Kino.

*Anke Steinborn*