

Eileen Rositzka

Im Anagramm gefangen: Lektüren in und von ROSEMARY'S BABY

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12724>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rositzka, Eileen: Im Anagramm gefangen: Lektüren in und von ROSEMARY'S BABY. In: Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke: Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin: De Gruyter 2018 (Cinopoetics 7), S. 153–162. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12724>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110618945-008>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Eileen Rositzka

Im Anagramm gefangen

Lektüren in und von ROSEMARY'S BABY

Mit *Rosemary's Baby* (sowohl dem Film als auch seiner literarischen Vorlage) befinden wir uns in einer Zeit, in der es einem Medium wie dem Fernsehen gelingen konnte, militärische Konflikte in einen ‚Wohnzimmerkrieg‘ zu überführen, als die Bewegungen der amerikanischen ‚Counterculture‘ ein Umdenken von Politik und Geschlechterrollen, eine Aufhebung von Klassen- und Rassenhierarchien, oder das Ausleben körperlicher, spiritueller und transzendentaler Bedürfnisse forderten. Nichts davon findet jedoch augenscheinlich Eingang in die Handlung von Polanskis Film. Kein Hauch dieses revolutionären Geistes weht durch die Architektur der Stadt, schon gar nicht des Apartment-Komplexes, in dem Rosemary und Guy Woodhouse (Mia Farrow und John Cassavetes) ihre Wohnung beziehen. Hier und da ein Verweis auf neumodische Zen-Diäten, lukrative Werbespots oder verspielte Jazzmusik; nie aber würde sich das Paar eindeutig dieser neu-medialen Welt zuordnen lassen. Viel zu früh flüchtet sich Guy in die umsorgenden Arme der scheinbar erzkonservativen Castevets, in deren reaktionärem Gestus ausgerechnet der spirituelle bzw. okkulte Kern des Films bzw. dessen Vorlage von Ira Levin verborgen liegt: Das Spirituelle präsentiert sich als ein grotesker Atavismus, besteht es doch in rituellen Versammlungen wunderlicher Alt-Satanisten, von denen im Grunde keine größere Gefahr auszugehen scheint als der beißende Geruch ihres Talismans. Überraschenderweise, in diesem Zusammenhang aber durchaus konsequent, wird der zerbrechlich wirkenden Rosemary noch mit das radikalste Potential zugeschrieben: Spontan kommt sie eines Tages mit einem frechen Kurzhaarschnitt von Vidal Sassoon daher, und – viel schlimmer noch – mit einem Interesse an Büchern. Dass Rosemary liest, sich unterhält, Zeitschriften durchblättert, wird durchgehend als absoluter Affront gegen Nachbarn, Arzt und Ehemann inszeniert, als rebellischster Akt der Selbstbestimmung, den ihr Umfeld, eine verschrobene Enklave inmitten einer modernen Metropole, gerade noch zulassen würde (wenn auch nicht ohne Folgen).

„Please don't read books“, ist der erste ärztliche Rat, den Rosemary von Dr. Sapirstein (Ralph Bellamy) erhält: „No pregnancy was ever exactly like the ones described in the books. And don't listen to your friends either.“ Gerade diesen Worten haftet jedoch ein durchaus fader Beigeschmack an – womöglich in seiner kreidigen Note vergleichbar mit Minnie Castevets (Ruth Gordon) Mousse au Chocolat. Dass mit Rosemarys Leselust nämlich allzu schnell die Meta-

pher weiblich-intellektueller Emanzipation kurzgeschlossen werden könnte, verhindert genau diese Konnotation: Die Bücher, um die es in Roman Polanskis Film geht, sind in diesem Sinne keine Quellen allgemeinbildenden Wissens, sondern scheinen vielmehr zur Ausstattung einer Art „Gerüchteküche“ zu gehören, werden sie doch ultimativ als Träger unnützer Informationen in den Papierkorb verbannt oder finden vielleicht noch als Toilettenlektüre (*Jokes for the John*)¹ Verwendung. Jedenfalls scheint nichts eindeutig Belegbares hinter dem zu stecken, was Rosemary durch ihr Lesen in Erfahrung bringt – als wäre jeder Text eine Kolumne, ein Streitbares Thema, das sich im vielstimmigen wie oberflächlichen Gespräch mit Bekannten verliert. Dabei werden die beunruhigenden Schwangerschaftsschmerzen, die sie so zu ergründen versucht, zum Gegenstand einer medialen Demokratisierung, in der jede Meinung, jede Information genauso wichtig oder unwichtig wie die andere, jeder Bedeutungsträger so gehaltvoll oder leer wie der Inhalt eines nächsten erscheint.

Ausnahmslos alle Instanzen, an die Rosemary gerät, können oder wollen ihr keine Antworten liefern, oder sie werfen nur neue Fragen auf: ihre Freundinnen, die ihr empfehlen, eine weitere ärztliche Meinung einzuholen; Guy, der sie in allem an die Castevets oder Dr. Sapirstein verweist; ihr guter Freund Hutch (Maurice Evans), der sie – ganz im Stil der Abenteuergeschichten, die er schreibt – auf die Fährte einer satanistischen Verschwörung bringt und sie zu deren Enthüllung ausgerechnet vor dem New Yorker Time & Life Building treffen will: *All of Them Witches*. Der gleichnamige Titel eines fiktiven Buches über die dunklen Künste wird so zum Ausdruck einer paranoiden Weltwahrnehmung, der zufolge alles zweideutig und jeder manipulierbar ist. Und dies zeigt sich bis ins kleinste kompositorische Detail: Bei genauerem Hinsehen bzw. durch Stillstellung des Filmbildes lässt sich erkennen, dass die Textpassagen aus jenem obskuren Werk, die Polanski so prominent in Szene setzt, wenig bis gar nichts mit den sie umgebenden Absätzen zu tun haben; geht es doch beispielsweise an der hervorgehobenen Stelle zu okkulten rituellen Praktiken tatsächlich um die Geschichte des Christentums. Und ironischerweise findet jenes Buch, *All of Them Witches*, im späteren Handlungsverlauf schließlich sein journalistisches Pendant in einer Ausgabe des *Time Magazine* mit der Titelschlagzeile „Is God Dead?“ (Abb. 1).

¹ Ausgerechnet im Badezimmer der schrulligen Castevets entdeckt Rosemary dieses tatsächlich 1961 beim New Yorker Kanrom-Verlag erschienene Buch voll schmutzig-frecher Witze, das



Abb. 1: Zwei Titel, eine Meinung.

Sinnkrise

Viel deutlicher wird diese (Un-)Logik jedoch in einer zentralen Szene des Films, als sich Rosemary daran macht, mit Hilfe von Scrabble-Steinen und Hutchs Hinweis, es handele sich um ein Anagramm, aus den Buchstaben des Buchtitels neue Worte zu legen. Aus „all of them witches“ wird zunächst „comes with the fall“, es folgt eine Reihe einzelner Begriffe („elf“, „shot“, „lame“, „witch“), dann das grammatikalisch wie semantisch völlig verquere Satzfragment „how is hell fact me“. Erst beim nächsten Versuch, dem Umsortieren der Lettern eines im Text aufgeführten Namens, erschließt sich ein fast schon zu plausibler Sinn – ein Bewusstwerdungsprozess, der ‚buchstäblich‘ als audiovisuelle Figuration des ‚fallenden Groschens‘ inszeniert ist: Erneut liegen die Steine auf dem Parkettboden verstreut, auf der Tonebene spielen Querflöte und Klavier mehrfach absteigende Tonfolgen, bis Rosemarys Hand (zögernd aber zielsicher) begleitet von staccato-artigen Chorklängen die Buchstaben gegeneinander verschiebt und ein schriller Ton die Erkenntnis unterstreicht, dass Steven Marcato gleichbedeutend ist mit Roman Castevet.

Auch wenn dieser Moment zweifellos an jene berühmte Szene in Alfred Hitchcocks *SUSPICION* (VERDACHT, USA 1941) erinnert, in der sich Lina (gespielt von Joan Fontaine) während eines Scrabble-Spiels eines Mordkomplotts gewahr wird, bleibt ein entscheidendes Element aus: Während sich der bei Lina ‚fallende Groschen‘ in eine körperliche Bewegung, ihr eigenes In-Ohnmacht-Fallen vom Stuhl übersetzt, ist Rosemarys Körper, ihr Gesicht, ihre emotionale Reaktion von der Ausdrucksbewegung der Szene ausgeschlossen – genau wie sie kurz darauf im Gegenzug selbst ihre Wohnungstür für alle potentiellen Eindringlinge verriegelt. Umso mehr artikuliert sich gerade in dieser Auslassung,

durch die eigens angebrachte Schlaufe an der oberen Kante dazu bestimmt war, neben einem WC aufgehängt zu werden.

im Ausblenden ihrer physischen Präsenz, ihre Ohnmacht. Diese Ohnmacht ist jedoch weniger eine Hilflosigkeit angesichts des Wirkens dunkler Kräfte und Mächte – nicht umsonst hat Ira Levin seine Romanvorlage zu *ROSEMARY'S BABY* dezidiert als *suspense thriller* und eben nicht als Horrorgeschichte bezeichnet –; vielmehr steht Rosemarys mystisches Dechiffrierspiel mit Buchseiten und Scrabble-Steinen für eine übergreifende Handlungsunfähigkeit, die sich sowohl in ihrem eigenen körperlichen Zustand als auch im damit verbundenen Umgang mit anderen Menschen manifestiert: „I can no longer associate myself“. Diese letzte Notiz ihrer Vormieterin Mrs. Gardenia findet damit ausgerechnet im sinnsuchenden Hin- und Herschieben der Spielsteine ihr performatives Pendant (Abb. 2): ein Suchen nach Verbündeten, das Identifizieren von eindeutigen Gegenspielern, die Austreibung der eigenen Ängste und Dämonen.

Im Hinblick auf den Entstehungskontext des Romans und des Films braucht es freilich nicht viel Fantasie, um im selbstreflexiven Gestus dieser Szene einen Kommentar auf die sich von innen zersetzende (amerikanische) Gesellschaft in Zeiten des Vietnamkriegs und sozialer Unruhen zu lesen,² gerade, wenn man einige der von Rosemary gelegten Wortfragmente zu einer – zu *dieser* – Frage ergänzt: „How is hell *in fact* me?“ Der Feind, das wissen wir heute nicht zuletzt aus den Vietnamkriegsfilmen der späten 1970er und 1980er Jahre, lag in jedem amerikanischen Soldaten, wenn nicht in jedem Amerikaner selbst verborgen, wenn es um grundlegende Zweifel an einem höheren Sinn des Krieges ging. Bezieht man jene Frage wiederum auf eine andere dominante Debatte der 1960er, gelangt man ohne Umschweife zum weiblichen Geschlecht und zu den Auswirkungen der gerade legalisierten Antibabypille. Erneut waren es Amerikas führende Nachrichtenmagazine, die sich der Thematisierung von Schwangerschaft und weiblicher Selbstbestimmung verschrieben hatten, nicht jedoch ohne von beidem ein durchaus ambivalentes Bild zu zeichnen. Während Lennart Nilssons *Life*-Fotoessay im Jahre 1965 noch mit Bildern menschlicher Föten schockierte und die öffentliche Diskussion um den Beginn humanen Lebens und die Kontrolle einer Frau über ihren Körper intensivierte,³ beschrieb eine *Time*-Ausgabe im April 1967 die revolutionär-befreienden Veränderungen, welche die Pille für das Sexual- und Familienleben der US-Bevölkerung herbeigeführt hatte. Mehr noch: Das Medikament wurde als beinahe messianische Errungenschaft gepriesen, mit deren Hilfe es langfristig gelingen könnte, Hungersnöte und Ignoranz auf der Welt zu eliminieren.⁴ Parallel dazu

² Vgl. beispielsweise Tony Williams: *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*. Jackson 2014.

³ Vgl. Lennart Nilsson: *Drama of Life Before Birth*. In: *Life*, 30. 04. 1965, S. 54–72A.

⁴ Folgendes stand hierzu in besagter Ausgabe des *Time Magazine*: „Yet in a mere six years it has changed and liberated the sex and family life of a large and still growing segment of the

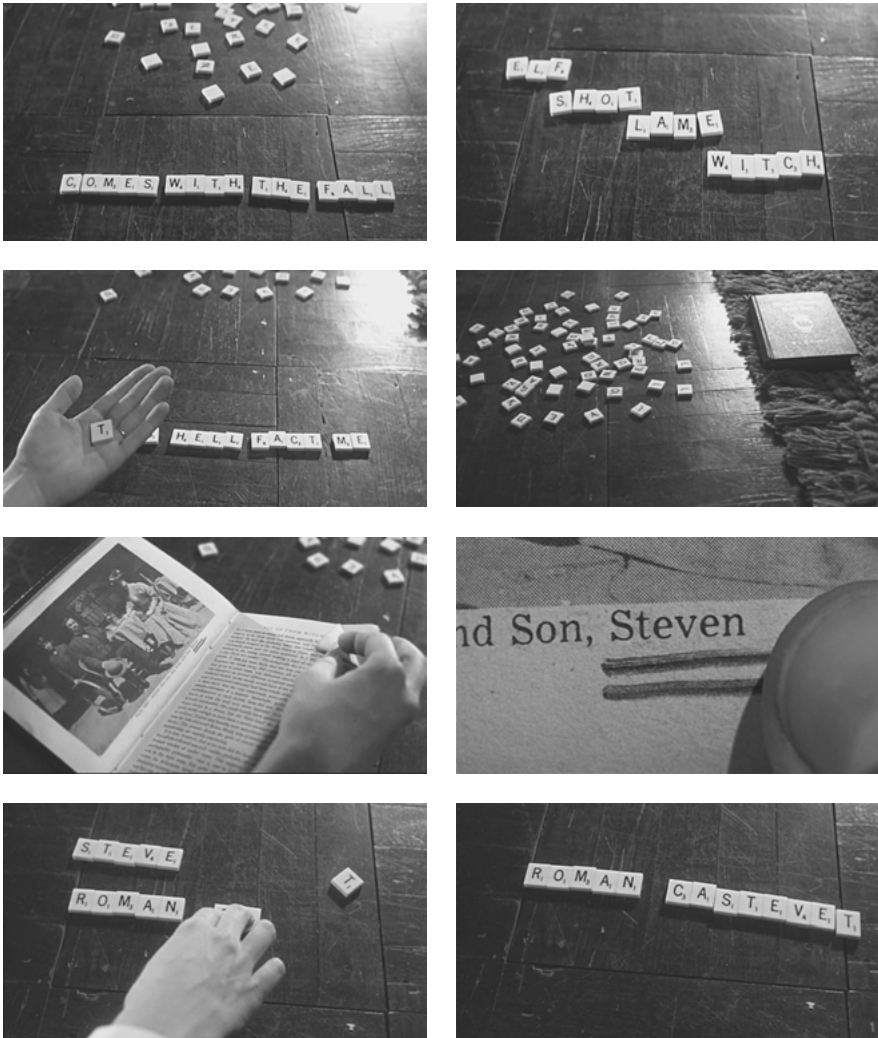


Abb. 2: Sinnsuche.

war auch die Lamaze-Technik in Mode geraten, mit der werdenden Müttern recht drastisch der selbstbewusste Umgang mit Geburtsschmerzen gelehrt werden sollte. Ein wissenschaftlich fundierter Horror des Alltäglichen, der nicht

U. S. population: eventually, it promises to do the same for much of the world.“ o.V: Contraception: Freedom from Fear. In: Time 89 (1967), H. 14 (07.04. 1967), online verfügbar auf: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,843551,00.html> (13. Mai 2018).

nur als Inspiration für *Rosemary's Baby* dienen, sondern wiederum den Stellenwert des Buches wie des Films im medial-öffentlichen Diskurs bestimmen sollte. Dementsprechend schreibt Lucy Fischer in ihrem Artikel „Birth Traumas“ für das *Cinema Journal*:

In 1968, many middle-class expectant mothers were enrolled in uplifting Lamaze classes where they dutifully viewed graphic movies of labor and delivery. (On the same page as Andrew Sarris's *Village Voice* critique of *Rosemary's Baby* is a notice for a screening of an instructional childbirth film.) [...] Such Lamaze devotees may well have avoided Polanski's Polanskis thriller, fearing the distress it could engender. Retrospectively, however, one wonders which women were most 'prepared' for parturition: which women saw the horror film and which the documentary?⁵

Sinnwidrig

Dass jene zweischneidigen Vorstellungen von Mutterschaft den (Be-)Deutungshorizont des Werkes bestimmen, steht außer Frage, auch wenn die erwähnten Texte und Debatten zumindest in Polanskis Film nie explizit zur Sprache gebracht werden. Dass sich diese streitbare Vielstimmigkeit den Zuschauern von *ROSEMARY'S BABY* dennoch erschließen kann, ist wiederum der Effekt subtiler An- und Umordnungen von Objekten, Zeichen und Affekten, die der Film vornimmt. Nicht nur, indem auf Ebene des Dialogs permanent auf Guys Tätigkeit als Schauspieler verwiesen wird, die es ihm erlaubt, sich in verschiedensten fiktiven Welten zu bewegen, sondern auch, indem sich das Apartment der Woodhouses selbst zur fiktiven Katalogwelt wandelt – einer Welt, die sich als moderner Gegenentwurf zur düsteren Nachbarwohnung präsentiert, jedoch nicht weniger zwanghaft scheint als die rituellen Praktiken des Castevetschen Hexenzirkels. Selbstverständlich kann Guy diesem Lebensentwurf zufolge sein Geld einerseits mit Rollen in medienkritischen Theaterstücken verdienen (beispielsweise in Ronald Alexanders *Nobody Loves an Albatross*) und im nächsten Schritt kommerzielle TV-Werbespots drehen, um sich das Hemd zu leisten, das er zuvor in einer Anzeige im *New Yorker* gesehen hat. Und selbstverständlich plant Rosemary in ihrer prospektgetreuen Traumwohnung („I saw it in a magazine“) ausgerechnet das Fernsehzimmer gegen ein Kinderzimmer auszutauschen. Jenseits aller Handlungsverläufe und Repräsentationen ist es genau diese generelle Austauschbarkeit, das Ineinanderblenden teils völlig gegen-

⁵ Lucy Fischer: Birth Traumas: Parturition and Horror in *ROSEMARY'S BABY*. In: *Cinema Journal* 31 (1992), H. 3, S. 3–18, hier S. 14.

sätzlicher Welten und Werte, die sich als Bewegung auf andere expressive Qualitäten des Films übersetzt: Bereits zu Beginn, im langsamen Kameraschwenk über den New Yorker Central Park, geht das unheilschwangere Klaviermotiv des Vorspanns nahtlos in ein melancholisches Schlaflied über; im Kontrast zum Überblick des *establishing shots* enden sämtliche Gänge durch das Bramford-Haus aufgrund der beengenden Bildkomposition in einem Gefühl beunruhigender Orientierungslosigkeit; und die wenigen Fluchtversuche, die Rosemary nach Manhattan unternimmt, führen sie durch laute Musik und Verkehrschaos hindurch nur zurück zu den Ängsten, vor denen sie geflohen ist. Die heiteren nicht-diegetischen Jazzklänge, die sie dabei zunächst begleiten, werden schließlich abgelöst von befremdlich schwankendem Chorgesang, wie zur adäquaten Vertonung der sie befallenden Übelkeit, welche im Anblick einer Weihnachtskrippe im Schaufenster gipfelt. Genau hier treffen sich in mütterlicher Triade Katholizismus, leibliche Schwangerschaftserfahrung und (okkult) Nachbarschaftshorror, als Rosemary an dieser Stelle zudem noch von Minnie Castevet heimgesucht wird.

Gleichgesinntes

Und während einerseits das körperliche Erleben einer anhaltenden Übelkeit die affektive Dimension des Films bestimmt, Enge und Schwanken den Bildraum erfassen (am deutlichsten wird dies in Rosemarys Alptraum, der sich zunächst auf einer Segelyacht abspielt), wird auch jedes Denken und Kombinieren zum Bewegungsbild, das sein Publikum (auf)sucht: In der bereits erwähnten Scrabble-Szene wandelt sich so der zerkratzte Parkettboden zur Projektionsfläche eines Denkprozesses, formieren sich die Buchstaben zum Bildmotiv einer Assoziationskette. Der Kampf, der Feind, das unaufhörliche Übersetzen des einen ins andere, spielt sich nicht nur in Rosemarys Kopf, sondern auch in der Zuschauerwahrnehmung ab. Am Ende wird das Buch über Hexen und Hexer von Guy hoch oben aufs Regal verbannt (Abb. 3); er platziert es direkt auf Alfred C. Kinseys Studien zum sexuellen Verhalten bei Mann und Frau, und in unmittelbare Nähe zur Autobiografie *Yes I Can: The Story of Sammy Davis, Jr.*; etwas weiter entfernt steht zudem, im Fokus der Kameralinse gerade noch erkennbar, Theodor Reiks *Listening with the Third Ear: The Inner Experience of a Psychiatrist*. Für den Bruchteil einer Sekunde ist hier eine Anordnung von Texten in den Blick genommen, die als thematische Zusammenstellung willkürlicher und inkongruenter kaum sein könnte. Doch wie selbstverständlich legt sich die historische Abhandlung über einschlägige Okkultisten symbolisch über Trieb- und Verhaltensforschung, teilt sich die von



Abb. 3: Unstimmigkeiten in der Hausbibliothek.

Rassen- und Klassendiskriminierung geprägte Lebenserfahrung eines berühmten afroamerikanischen Musikers ein Regalbrett mit den Erfolgsgeheimnissen und Selbstanalyse-Hilfen eines Psychotherapeuten. Jener Querschnitt durch die eklektische Hausbibliothek des amerikanischen Durchschnittsbürgers ist selbst ein Anagramm, eine Permutation tabuisierter und schließlich normativierter, zum ‚guten Ton‘ etablierter Diskurse. In dieser Perspektive ist auch das Wohnzimmer mit seinem Bücherregal nicht weniger als eine Gerüchteküche, deren Ausstattung das nötige Populärwissen für die nächste Dinnerparty bereithält.

Wie nun aber fügt sich Rosemarys Kind und das Teuflische, das mit ihm verbunden ist, in dieses Bild ein? Letztlich stellen sich die in die Handlung eingewobenen Elemente des Übernatürlichen und Fantastischen als ebenso wenig sinnstiftend heraus wie alles Profane, das Rosemary umgibt. Und geht es der Geschichte überhaupt um das Baby, wenn es zumindest im Film nie zu sehen ist? Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, ist Ira Levins Kommentar gleichermaßen aufschlussreich wie ins Leere führend:

When I checked back through the newspapers for the events of the optimal date for the baby's conception – so he would arrive exactly half the year round from Christmas – I found, on October 4, 1965, Pope Paul's visit to New York City and the Mass he celebrated at Yankee Stadium that night. I took it as a sign – though I don't, of course, believe in signs – and kept writing.⁶

Dass gerade der Besuch Papst Pauls VI., noch dazu verbunden mit einer Messe in einem Baseballstadion, den passenden Anlass zur Zeugung eines Teufelskindes geben sollte, spricht innerhalb des Narrativs von *Rosemary's Baby* für die konsequente Etablierung größtmöglicher Gegensätze im Spektrum von Spiritualität, Historizität und Massenkultur. Bei allem Konzeptbewusstsein gäbe

⁶ „Stuck with Satan“: Ira Levin on the Origins of *Rosemary's Baby*. <https://www.criterion.com/current/posts/2541--stuck-with-satan-ira-levin-on-the-origins-of-rosemary-s-baby> (13. Mai 2018).



Abb. 4: „Baby Nights“.

es allerdings wohl keinen Zeitpunkt und keinen Ort, der beliebiger sein könnte – sowohl für einen Papstbesuch als auch für das, was Guy im Film salopp als „baby night“ bezeichnet. Und tatsächlich ist er es auch, der, während er in einer Einstellung das Oberhaupt der katholischen Kirche auf dem Fernsehbildschirm betrachtet, nicht die religiöse Geste, sondern das Medienereignis sieht – als Werbefläche, an der man seinen neuesten Yamaha-Spot besonders lukrativ platzieren könnte (Abb. 4). So gesehen ist Rosemarys Baby am Ende eben auch nichts weiter als eines von vielen Zeichen, die potentiell bedeutungsvoll, dann aber sinnentleert, sinnwidrig, oder unsinnig daherkommen; ein Katalog- oder Magazinbild, eine Figur in einer Weihnachtskrippe, ein Name aus einem Buch, oder ein beim Essen mit Freunden gestreutes Gerücht. Wenn auch kein Hauch des revolutionären Geistes der 1960er Jahre durch das Manhattan dieses Films (und dieses Buches) weht, dann ist es immer noch der bis heute nachwirkende Atem einer Zeit und einer Gesellschaft, in welcher der Versuch, Zeichen zu setzen, oft nicht über die Groteske des ‚Zeichentricks‘ hinausging:

No, people were living in the modern era, freed from the silly cautions of the past. Religion didn't count. Religion was a joke, a relic, an embarrassment. Science had trumped God; witness the magazine cover with its glaring headline ‚Is God Dead?‘ in the obstetrician's waiting room. Instead of trusting their priests, modern New Yorkers blindly followed the advice of their doctors, especially Park Avenue doctors who appeared on television and treated wealthy socialites, even when that advice caused unendurable pain and seemed at odds with every other medical authority. Even when those doctors smelled terrible. But no, it was 1967 and the entire world had gone insane.⁷

⁷ Chuck Palahniuk: *The Enemy is Everyone: Praise for Rosemary's Baby*. In: Ira Levin: *Rosemary's Baby*. London 2011, S. vii–x, hier S. viii–ix.

Literaturverzeichnis

- Fischer, Lucy: Birth Traumas: Parturition and Horror in *ROSEMARY'S BABY*. In: *Cinema Journal* 31 (1992), H. 3, S. 3–18.
- Levin, Ira: *Rosemary's Baby*. London 2011.
- Levin, Ira: „Stuck with Satan“: Ira Levin on the Origins of *Rosemary's Baby*.
<https://www.criterion.com/current/posts/2541--stuck-with-satan-ira-levin-on-the-origins-of-rosemary-s-baby> (13. 05. 2018).
- Nilsson, Lennart: Drama of Life Before Birth. In: *Life*, 30. 04. 1965, S. 54–72A.
- o. V.: Contraception: Freedom from Fear. In: *Time* 89 (1967), H. 14 (07. 04. 1967), online verfügbar auf:
<http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,843551,00.html> (13. 05. 2018).
- Williams, Tony: *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*. Jackson 2014.

Filmografie

- ROSEMARY'S BABY*. Reg. Roman Polanski. USA 1968.
- SUSPICION*. Reg. Alfred Hitchcock. USA 1941.