

Zoé Iris Schlepfer

„I can no longer associate my self“

Zu einer Poetik der unheimlichen Atmosphäre mit ROSEMARY'S BABY

“‘Within the world’ and yet at the same time ‘not at home’”
(James Phillips 2005, S. 200)

In dem von Jo Collins und John Jervis herausgegebenen Sammelband *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties* erweitern die beiden Autoren den zumeist auf Freud zurückgeführten Begriff des Unheimlichen und verorten ihn unter der Rubrik moderner Erfahrung. Sie verstehen das Unheimliche als ein Symptom des Unbehagens in der Moderne, das durch einen Verlust der Kontinuität von Vergangenheit und natürlicher Umgebung produziert werde. Während das Ziel ihres Bandes sei, das Unheimliche als ein Instrument zur Deciffrierung einiger Ängste, Unsicherheiten, Spannungen und Obskuritäten der Moderne zu etablieren¹ – soll dieser Prozess in dem vorliegenden Beitrag dahingehend umgedreht werden, als untersucht werden wird, wie sich das Unheimliche mit ROSEMARY'S BABY (USA 1968) von Roman Polanski denken und erfahren lässt. Dabei wird weniger von einem bereits existierenden Konzept des Unheimlichen ausgegangen, als vielmehr von dem Film, als theoriebildende Instanz einer entsprechenden Poetik, selbst. Mit und aus ihm heraus soll eine Idee über das Unheimliche als distinktiv modern entwickelt und die Frage, ob ROSEMARY'S BABY als Kind seiner Zeit identifiziert werden kann, gestreift werden.

Polanskis erster in Amerika produzierter Film bietet sich an über das zeitgenössische Unheimliche nachzudenken, bildet er doch zusammen mit REPULSION (EKEL, GB 1965) und LE LOCATAIRE (DER MIETER, F 1976) eine lose Apartment-Trilogie, die um die Bedrohung einer vermeintlich geborgenen Umgebung herum konzipiert ist. Zusammengefasst lässt sich ROSEMARY'S BABY auf folgende Formel bringen: In ein zeitgenössisches Milieu der amerikanischen *middle class* scheint sich etwas unwahrscheinlich Unheimliches einzuschleichen, dessen Natur und Realität bis zum Ende unklar bleibt.² Um sich dem Phänomen anzunähern, wird das Unheimliche als Atmosphäre, das heißt als ästhetische

¹ Vgl. Jo Collins/John Jervis: *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*. London 2008, S. 4.

² Vgl. Dieter E. Zimmer: Vermaledeit unter den Weibern. Marginalien zu Polanskis Grusical ‚Rosemaries Baby‘. In: *Die Zeit* (1. 11. 1968), S. 25.

(Kon)Figuration verstanden, die räumlich-situativ gebunden und Veränderungen in der Zeit unterworfen ist.³ Aus dieser Perspektive erzeugen Filme nicht nur ihre eigenen, diegetischen Welten, sondern evozieren Atmosphären und Stimmungen, die ausdrücken, wie sich die spezifische Filmwelt offenbart und welche Aspekte dieser Welt bedeutend sind. So sind für Robert Sinnerbrink filmische Atmosphären/Stimmungen nicht nur komplexe audiovisuelle Kompositionen von Raum und Zeit, die die Bezeichnung ‚Welt‘ erst ermöglichen – sie realisieren zugleich ein bestimmtes Verhältnis zu dieser Welt.⁴ Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Vivian Sobchack, wenn sie feststellt, dass filmische Bilder der Zuschauer*in die Sicht auf eine Welt enthüllen und zugleich immer auch Ausdruck einer intentionalen Wahrnehmungsweise sind.⁵ Das heißt die Zuschauer*in übersetzt die Sinneseindrücke des Films im Abgleich mit ihrem In-der-Welt-sein in einen Bildraum, der „als eine spezifische, je besondere Ordnung der Sinnlichkeit“⁶ erfahren wird. Das Ineinander von Film und Zuschauer sowie die Auflösung der antagonistischen Stellung von Körper und Kognition bieten die Voraussetzungen, um Atmosphären als bedeutungstiftende Poetiken physisch-sinnlichen Filmerlebens zu analysieren.⁷ Es ist eine solche Poetik, die in *ROSEMARY’S BABY* betrachtet und verdeutlicht werden soll.

La-la-la

Noch während der Paramount-Berg mit den ihn umgebenden Sternen zu sehen ist, erklingen erste schrill durchdringende Klarviertöne, die scheinbar von

3 Vgl. Zoé Iris Schlepfer/Michael Wedel: Atmosphäre / Stimmung. IV. Kategorien der Filmanalyse. In: Britta Hartmann u. a. (Hg.): Handbuch Filmwissenschaft. Stuttgart/Weimar [In Vorbereitung].

4 Vgl. Robert Sinnerbrink: Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood. In: *Screen* 53 (2012), H. 2., S. 148–163, hier: S. 152.

5 Vgl. Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992, S. 62–63; Vgl. Hermann Kappelhoff: Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: Gertrud Koch (Hg.) in Zusammenarbeit mit Robin Curtis und Marc Glöde. *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 138–149, hier: S. 146.

6 Hermann Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch et al. (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 297–312, hier: S. 306.

7 Vgl. Schlepfer/Wedel: Atmosphäre / Stimmung.

einem scheppernden Tonband abgespielt werden. Mit der Abblendung ins Schwarze ändert sich das Instrument und die Kamera schweift bedächtig in Begleitung einer repetitiven Gitarrenleiter von rechts nach links über ein Häusermeer, das durch die Brücke und den Hudson River im Hintergrund als Manhattan identifiziert werden kann. In rosa Schnörkelschrift erscheint „A William Castle Production“ und ein textloses Schlaflied, „so unschuldig [von einer Frauenstimme] auf ‚la-la-la‘ gesungen, dass es schon fast wieder beängstigend ist“, ⁸ setzt ein. Es wird von der Hauptdarstellerin Mia Farrow selbst gesungen, deren Name nun eingeblendet wird. In zartem Rosa und melancholischem ‘La-la-la’ deutet sich bereits eine Sehnsucht nach Intimität, Familie und Privatheit an, die der Anonymität, Fremde und Verlorenheit des Urbanen weniger gegenübersteht als vielmehr in ihm untergeht. Das suchende Schweifen über den Südosten der Stadt lässt den Zuschauerblick, bis der Himmel verschwindet, langsam an einer Hausfassade entlang nach unten gleiten. An einem steilen Dach ändert sich die Bewegungsrichtung: die Kamera findet das düstere, zehngeschossige Apartmenthaus, das mit Fenstern, Bögen, Erkern, Balkonen und architektonischen Schmuckelementen versehen und in dem das folgende Filmgeschehen verortet ist. In einer Art Kippbewegung erblickt sie schließlich von oben herab eine von gelben und blauen Autos befahrene Straßenkreuzung, die sich von der bildeinnehmenden Düsternis des Gebäudes absetzt und beobachtet, wie ein pastellfarben gekleidetes Paar im Hauseingang verschwindet. Die Draufschau legt die Anwesenheit einer mysteriösen Kraft, einer undefinierbaren Macht nahe, die womöglich immer schon da war und Teil einer negativen Vorahnung wird. „Alles könnte sich ‚normal‘ entwickeln“, schreibt Anselm C. Kreuzer über die Anfangssequenz von *ROSEMARY’S BABY*, „aber [...] sobald übersüßte Streicher in oktavierendem Sextabstand über die Melodie zu schweben beginnen, wird dem Zuschauer ‚von innen heraus‘ deutlich: Es geht nicht mit rechten Dingen zu.“ ⁹ Das Zitat verdeutlicht, wie der Film als ein sich ereignendes Sehen, Hören und Verstehen, nicht nur eine Welt sichtbar macht, sondern immer schon das Verhältnis zu dieser Welt bestimmt. Die Atmosphäre wird folglich zunächst akustisch erzeugt und entfaltet sich zeitlich über die Töne hinaus durch die ästhetische Figuration zu etwas unheimlich Anmutendem, das böse Vorahnungen weckt, ohne dass dies auf der narrativen Ebene des Handlungsraums repräsentiert wird. So wirkt nicht nur die (auch 1968 bereits) veraltete Tonqualität des Bandes, sondern auch die unkonventionelle Schwenkrichtung wie eine Rückwärtsbewegung. Eine Bewegung hin zu etwas

⁸ Anselm C. Kreuzer: *Rosemarys Baby*. In: Peter Moormann (Hg). *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart 2009, S. 178–180, hier: S. 178.

⁹ Kreuzer: *Rosemarys Baby*, S. 179.



Abb. 1: Anfangssequenz (00:00:00–00:01:54).

Archaischem, Abwegigem, zu etwas Althergebrachtem, nicht Alltäglichem. Etwas, was vielleicht 'im Verborgenen bleiben sollte' (Abb. 1).

ROSEMARY'S BABY ist einer der ersten namhaften Horrorfilme, die das Übernatürliche in der modernen amerikanischen Stadt ansiedeln.¹⁰ „However“, so

¹⁰ Will H. Rockett führt die Tatsache, dass Horrorfilme (bzw. das, was er als „Cinema of Cruelty“ bezeichnet) bis in die 1980er Jahre vornehmlich in europäischen Landschaften angesiedelt waren, darauf zurück, dass viele Filmemacher selbst Europäer waren (wie Karl Freund oder

Will H. Rockett, „many filmmakers who do place the supernatural in the New World bring a little of the Old to these shores“.¹¹ Entsprechend weist das zwischen 1880 und 1884 entworfene Wohngebäude (das im Film als „Bramford“ bezeichnete Dakota-Building an der 1 West 72nd Street) „an elaborate, eclectic composition“¹² verschiedener europäischer Baustile der Viktorianischen Epoche und der Neorenaissance auf. Das altmodische Äußere macht durch die Art, wie es auf der Leinwand erscheint – schief und von sirrenden Streicherstimmen sekundierte –, jedoch eher einen bedrohlichen als behaglich, gemütlichen Eindruck.¹³ Zudem wird der Ort mit einer finsternen Vergangenheit assoziiert, wenn im Verlauf des Filmes erzählt wird, dass es das Zuhause der kannibalistischen Trench Sisters war, dass Adrian Marcato, Anführer eines Hexenzirkels, im „Black Bramford“ sein Unwesen trieb und dass im Keller ein totes Kind gefunden wurde. „[I]t is ‚The bad place‘“, so Rocketts Fazit.¹⁴

Unheimlich werden

Der idyllisch und harmlos anmutende, doch bereits mit bodenlosem Unterton versehene Anfang geht über in ein Ensemble von verstörenden Elementen, die sich in der darauffolgenden Hausbesichtigung zu einer Atmosphäre verdichten, die als unheimlich beschrieben werden kann.

So verlässt, im ersten Schnitt in die Totale, ein sich im Vordergrund aufhaltender Concierge ohne ersichtlichen Grund die Kadrage, während das pastellfarbene gekleidete Paar einen Mann im grauen Anzug begrüßt. Nach einem abrupten Achsensprung wartet die Kamera lauernd, in einiger Entfernung, hinter ungeheuerlichen Blumenornamenten, aus denen Wasser in einen Bronzebrunnen spritzt. Erst als alle drei Figuren sichtbar werden, folgt sie ihren Bewegun-

Friedrich Wilhelm Murnau), deren Geschichten auf Schauerromanen (*Gothic Novels*) mit europäischem Setting (z. B. Frankenstein, Dracula) basieren. Die rationale, nach vorne gerichtete Republikanische Welt werde zudem weniger mit dem Übernatürlichen und seinen Mythen assoziiert als die Umgebung eines dekadenten, archaisch alten Europas. Vgl. Will H. Rockett: *Devouring Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty*. Santa Barbara 1988, S. 103. Aus dieser Perspektive vollzieht *ROSEMARY'S BABY* als eine Art „Migrationsfilm“ selbst jene Bewegung zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, die für das Unheimliche, wie sich zeigen wird, so wesentlich ist.

¹¹ Rockett: *Devouring Whirlwind*, S. 103.

¹² Paul Goldberger: *The City Observed*. New York 1979, S. 204.

¹³ Vgl. Anette Kaufmann: *Rosemary's Baby*. Rosemary's Baby. In: Thomas Koebner/Hans Jürgen Wulff (Hg.). *Filmgenres. Thriller*. Stuttgart 2013, S. 132–138, hier: S. 133.

¹⁴ Rockett: *Devouring Whirlwind*, S. 105.

gen – im Gestus des Horrors – wie eine geheime Beobachterin und belauscht das zwischen Rosemary, ihrem Mann Guy Woodhouse (John Cassavetes) und dem Verwalter entstehende, verdrehte Gespräch:

Verwalter: „Are you a doctor?“

Guy: „Yes.“

Rosemary: „He’s an actor.“

Verwalter: „Oh, an actor. We’re very popular with actors.“

Es wird geführt, während die Drei an besagtem Brunnen und an spiegelnden Glasscheiben vorbei durch den Atriumhof in ein Treppenhaus gehen, das durch das dunkle Rot der Türen, die von innen zu sehen sind, und im starken Kontrast zum Licht draußen, tatsächlich wie das Tor zur Hölle anmutet. Der Hölle, in der die Zuschauer*innen (immer) schon warten. Als Faden wird sich das Rot der Türen durch den Film ziehen, Markierungen vornehmen und Spuren hinterlassen.

Nachdem die kleine Gruppe im Fahrstuhl verschwindet, wird der verstohlene Blick des Liftjungen nach Bewohnern oder (weiteren) Beobachtern erhascht, bevor dieser die Tür zuzieht. Der Verwalter entfernt ihm einen Fussel auf der Jacke, eine Geste, die Guy an Rosemary imitiert. Die irritierenden Verhaltensweisen werden vom Fahrstuhl aufgenommen, der nicht gleich auf der Bodenebene zum Halten kommt, sondern sich erst durch mehrmaliges Hoch-und-Runter-Ruckeln auf die Etage einpendeln muss. Indes erkundigt sich der Verwalter, ob das Paar Kinder hat; eine Frage, die noch häufiger gestellt werden wird („We plan to“). Aus einer Wohnung dringt unruhiges Klaviergeklimper. Im siebten Stock scheint ein Arbeiter gerade ein Guckloch zu bohren, während an den Wänden der Verputz bröckelt und am Flurboden Fliesen fehlen. Dubiose Vorgänge und Spuren im Duster von Alter und Zerfall. Eingefangen von einer inspizierenden, leicht irritierten Kamera, welche zwischen dem Verwalter und dem Paar hin und her wechselt, wenn sie rasch von links um die Ecke, rechts an einem Treppenhaus vorbei, erneut rechts um die Ecke biegen. Der Mann im grauen Anzug erzählt derweil, dass die Vormieterin Mrs. Gardenia, eine 89-jährige Anwältin, nach einem wochenlangen Koma kürzlich im Krankenhaus verstorben sei. Noch bevor die Wohnungstür geöffnet wird, hat sich jeglicher Orientierungssinn in den verwinkelten Gängen verflüchtigt. Ein Gefühl, das durch den systematischen Umgang mit dem architektonisch gegebenen Raum erzielt, und in dem verworren wirkenden Grundriss, dem Durcheinander, der Kadrierung und Rekadrierung bzw. der Spannung zwischen Handlungs- und Bildraum¹⁵ in der Wohnung noch verstärkt wird. Alle Räume

15 Vgl. Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes.

scheinen ineinander überzugehen. Indem längere Einstellungen – die eine Kontinuität vermitteln könnten – zugunsten hektischer Schnitte und Kamerabewegungen vermieden werden, wird es für die Zuschauer*in unmöglich, sich darin zurechtzufinden oder eine Übersicht zu gewinnen.

In den ersten Minuten des Films erweist sich somit, was Ernst Jentsch bereits 1906 in *Zur Psychologie des Unheimlichen* schreibt: „[...] das Wort will nahe legen, dass mit dem Eindruck der Unheimlichkeit eines Dinges oder Vorkommnisses ein Mangel an Orientierung verknüpft ist“.¹⁶ Auch Collins und Jervis verweisen auf Orientierungslosigkeit, wenn sie in der Einführung zu *Uncanny Modernity* das Unheimliche als „an experience of disorientation“ definieren, „where the world in which we live suddenly seems strange, alienating or threatening“.¹⁷ Rosemarys Welt ist zwar keine Beschreibung *unserer*, sondern Ausdruck *einer* Welt. Das heißt „[d]er Film [entwirft] eine Welt, die in den Formen ihrer Wahrnehmbarkeit, den körperlichen Positionierungen ihrer Bewohner das Gesetz bekundet, das sie durchherrscht“¹⁸ und das ist zunächst tatsächlich jenes der Desorientierung und der Seltsamkeit als spezifische Sinnlichkeit. Es ist diese Welt, bzw. eine Wohnung in ihr, die befremdend und schließlich bedrohlich zu werden scheint und dennoch in ihren Details – vom Gebäude über Gesten, in Aussehen und Verhaltensweisen – als Welt, in der wir leben (oder in der in den 1960er Jahren gelebt wurde) identifizierbar ist.

Die Kamera folgt inzwischen der Protagonistin in die Küche, über den Flur, in die Bibliothek („It would make a lovely nursery“), wo vertrocknete Blätter eines Kräutergartens, dem gesamten Apartment gleich, etwas Morbides, Merkwürdiges, Mysteriöses verströmen. Mysteriös ist auch die Tatsache, dass ein massiver Holzschrank mit schlangenartigen Verzierungen, die eine Art Torbogen bilden, offensichtlich so verschoben wurde, dass er den Zugang zu dem dahinter liegenden Schrank versperrt, der wiederum nur einen Staubsauger und Handtücher beherbergt. In einem alten Sekretär findet Rosemary außerdem zwischen ein paar Büchern ein Blatt Papier mit dem wahrscheinlich von der Vermieterin handschriftlich verfassten Satz: „I can no longer associate my self“ (Abb. 2).

¹⁶ Ernst Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen. In: Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift. Halle (25. 08. 1906), Nr. 22 S. 195–198, hier: S. 195.

¹⁷ Collins/Jervis: *Uncanny Modernity*, S. 1.

¹⁸ Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes, S. 308.

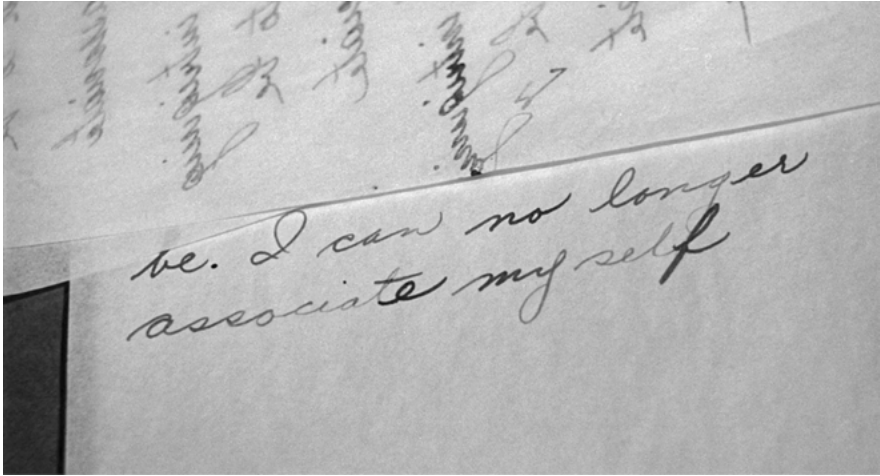


Abb. 2: „I can no longer associate my self“.

Auf- und Abbruch

Ich kann (mich) nicht länger verbinden, verbünden, zuordnen, angehören, in Verbindung bringen, vereinigen, verkehren, hinzufügen, zusammenhängen. Nachhallende Worte, die eine Entfremdung und Unzugehörigkeit erahnen lassen, wie sie Collins und Jervis auch im Unheimlichen erahnen: „[I]t [the uncanny] seems to testify to something fundamentally alienated and dislocated that is pervasive within the modern experience and the modern construction of selfhood“.¹⁹

Die moderne Erfahrung sei u. a. eine der Fragmentierung, die aus dem Verlust der Kontinuität von Raum und Zeit resultiert. Sowohl die Bewegung der Figuren im Raum, als auch die räumliche Bewegungsfiguration der beschriebenen Sequenz erzeugen desorientierende Unsicherheit. Doch auch in der dritten Bewegungsdimension, die Kappelhoff als Filmraum²⁰ bezeichnet, der Zeit, in der sich der Film für den Zuschauer als Ganzes entfaltet, wird die unwirtlich, unheimliche Atmosphäre sinnlich erfassbar. Sie wird beispielsweise durch Schwarzabblenden zwischen den einzelnen Szenen explizit, welche die Zeitspanne und das, was sich außerhalb der Wohnung abspielt, im Dunkeln lassen.

¹⁹ Collins/Jervis: *Uncanny Modernity*, S. 2.

²⁰ Kappelhoff: *Die vierte Dimension des Bewegungsbildes*, S. 305.

Die Konstruktion modernen Selbstseins, bzw. Rosemarys Entfremdungsprozess verwirklicht sich ebenfalls im zeitlichen Gefüge, und ist in der konkreten Dauer²¹ nicht zuletzt am Erscheinungsbild der Protagonistin wahrnehmbar. Die junge Frau verändert sich im Verlaufe des Films Schritt für Schritt – ganz im wörtlichen Sinne, denn häufig erfasst die nah am Boden platzierte Kamera ihre vorbeigehenden Beine. Dies wirkt nicht nur wie der lauernde Blick einer unbestimmten Entität, sondern intensiviert zugleich das durchdringende Gefühl der Orientierungslosigkeit. So verliert Rosemary (und allmählich auch die Zuschauer*in) in der Dauer den Zusammenhang, die Verbindung zur Außenwelt, während sie das Unheimliche des Ganzen im Banne hält. Anette Kaufmann beschreibt die affektive Poetik wie folgt: „[D]ie Kamera [trägt] mit ihren oftmals leicht gekippten, auf- oder untersichtigen Perspektiven und diffusen Bewegungen wesentlich dazu bei, auf subtile Weise eine Atmosphäre der Bedrohung und Instabilität zu schaffen“.²²

Nie fühlt sich Rosemary in der neuen Wohnung wirklich zu Hause, trotz durchgehender Bemühungen anzukommen, sich einzurichten. Bereits in der achten Minute ziehen die Eheleute in das neue Apartment ein und packen im Dunkeln Teller aus. Darauf folgt eine Montage im Modus des Melodramas: Wände werden weiß gestrichen, gelbe Blümchen-Tapeten angekleistert, Teppiche ausgerollt, Sessel und Tischchen hereingetragen, Vorhänge aufgehängt, karierte Folien geklebt, alles in gleißend strahlendem Tageslicht, untermalt von Streichern und zuversichtlich-beschwingtem Klavier. Die fröhliche Leichtigkeit in Pastell kulminiert in Rosemarys freudigem: „Look!“, als Guy zur Tür hereinkommt (Abb. 3).

Der Traum eines jungen, konservativen Paares, das im New York der 1960er Jahre – jenseits von Ideologiekritik, „Strassenschlachten in Soundso“,²³ Frauenbewegung, spiritueller und/oder sexueller Freiheit – sein Glück versuchen will: eine denkbare amerikanische Gegenwart (bzw. Vergangenheit). Allerdings setzt die filmische Welt ihre Zuschauer*innen durch Szenen wie dieser eher ins Verhältnis zu einem Ort, der aus überwiegend heiteren Doris-Day-Filmmusicals der 1950er bekannt ist und transformiert somit Genreerwartung und Filmerfahrung. Aus dieser Perspektive, vor dem Entstehungshintergrund von 1968, ließe sich Rosemary als repräsentativ für den Idealismus und die Zuversicht der amerikanischen 1950er und 1960er Jahre lesen. Auch in den darauffolgenden Szenen ist sie damit beschäftigt, irgendetwas („cushions for

²¹ Vgl. Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes, S. 306.

²² Kaufmann: Rosemarys Baby, S. 134.

²³ Vgl. Hermann Kappelhoff: Auf- und Abbrüche – die Internationale der Pop-Kultur, in diesem Band.



Abb. 3: Look!

the window seats“) für die in frischem Weiß, Gelb und Hellblau gehaltene Wohnung auszumessen und zuzuschneiden (Abb. 4).

Kurz: Rosemary versucht durchgehend, sich die Wohnung anzueignen, es sich gemütlich, oder eben heimelig zu machen – vergebens: „Der neue helle Wohnungsanstrich kann die Düsternis des Ortes nur oberflächlich übertünchen“, wie Kaufmann feststellt.²⁴ Die freundlichen Farben der glatten Oberfläche trügen genauso wie die Nettigkeit und Harmlosigkeit der Nachbarschaft. Hier drängt sich eine Parallele zu politischen Entwicklungen auf. Denn auch das optimistische Nachkrieges-Amerika wurde bald vom Vietnamkrieg, den mysteriösen Morden an John F. Kennedy und Martin Luther King, von Rassenunruhen und Ritualmorden überschattet und erschütterte nicht nur die Nation, sondern das Selbstverständnis des Einzelnen. Das eigene Selbst erfuhr sich auch andernorts als in sich gefangen und von sich entfremdet, wie es Kappel-

²⁴ Kaufmann: Rosemarys Baby, S. 134.



Abb. 4: Cushions for the window seats.

hoff für die Situation in der BRD beschreibt,²⁵ sorgte aber speziell in Amerika für Regierungsskepsis und Misstrauen gegenüber diverser Formen der Kanonisierung und Konvention.

So bricht auch die melodramatische Aufbruchsstimmung bald ab. Rosemarys eigene vier Wände werden durchlässig, ihr Selbst und der Raum instabil. Letzterer lässt weder Privatsphäre noch Gemeinsamkeit zu, ruft aber genau dadurch eine gespenstische Anwesenheit hervor. Die Nachbarn haben „pierced ears and piercing eyes.“ Immer wieder wird die Ehefrau unterbrochen, bedrängt, bevormundet. Nicht nur von der exzentrischen Nachbarin Minnie Castetevet, die das Apartment mit ihren ständigen Besuchen okkupiert; selbst ihr Mann, ihre Freundinnen, die Ärzte schreiben ihr vor, was sie zu tun und zu lassen habe („Eat it“, „See another doctor“, „Don't read books“).

Sogar das als Einstimmung auf die Kinderzeugung sorgfältig arrangierte Abendessen wird gestört. Minnie bringt ein mit roter Himbeere verdächtig markiertes Mousse au Chocolat vorbei, das Rosemary in jenen tranceartigen Zustand versetzt, in dem sie schwanger wird. Der seltsam kalkige Nachgeschmack des Desserts, den sie bemerkt, ist insofern interessant, als der Film neben audiovisueller immer wieder gustatorische und olfaktorische Wahrnehmungen bzw. Imaginationen aktiviert, was die affektive Erfahrbarkeit unheimlicher Befremdung – hier durch den *unangenehmen* Geschmack, an anderer Stelle den *ekligen* Geruch des Tanniskrauts – intensiviert.

Die Entsicherung des Raums, das invasive Bedrängnis von Privatwohnung (und -leben) legt zudem eine Verbindung zur Begriffsherkunft des Unheimlichen nahe, wie sie ebenfalls Jentsch dargelegt hat. Mit dem Begriff soll nämlich ausgedrückt werden, „dass einer, dem etwas ‚unheimlich‘ vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht ‚zu Hause‘, nicht ‚heimisch‘ ist [...]“.²⁶

Auch Freuds Versuch, die Grenzen des Konzepts zu schärfen, führen ihn zu einem Exkurs in die Etymologie von ‚heimlich‘ und ‚unheimlich‘. Dabei erweisen sich die beiden Begriffe, wie er ausführt, nicht als ihr jeweiliges Gegenteil. Dies ist unter anderem der Tatsache zu verdanken, dass ‚heimlich‘ zwei verschiedenen, wenn sich auch nicht gänzlich fremden Bereichen angehört. Im Sinne von ‚heimelig‘, meint es das Vertraute, Behagliche, dem gegenüber das ‚heimliche‘, als das Versteckte, Verborgene steht. Wenn man, wie Freud, davon ausgeht, dass „‚heimlich‘ [...] ein Wort [ist], das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz ‚unheimlich‘ zusammenfällt“ und „unheimlich [...] eine Art von heimlich,“²⁷ ist, dann

²⁵ Vgl. Kappelhoff: Auf- und Abbrüche – die Internationale der Pop-Kultur, in diesem Band.

²⁶ Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen, S. 195.

²⁷ Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main [1925] 1970, S. 241–274, hier: S. 249.

ist das Unheimliche „gewissermaßen ein schattenhaftes Double oder Echo des Heimlichen, eine geheimnisvolle Wiederholung seiner Ambivalenzbeziehung“.²⁸ Dadurch wiederholt und verdoppelt sich im Begriff selbst seine Unheimlichkeit. Für die unheimliche Erfahrung ist also ein ambivalentes Oszillieren zwischen dem Bekannten und Unbekannten, dem Vertrauten und Unvertrauten, dem Heimlichen und Unheimlichen unabdingbar.

Nicht zuletzt in dieser sowohl zeitlichen wie räumlichen Verlagerung zeigt sich, dass es sich nicht um einen einfachen, repräsentierbaren Zustand, sondern um eine atmosphärische Bewegung, einen poetischen Prozess, ein Unheimlich-Werden handelt, das in seinen Intensitäten erst im Sehen und Hören selbst erfasst bzw. erfahren werden kann. Das Konzept der Intensitäten ist für eine Beschreibung insofern produktiv, da sie, wie Claire Colebrook in ihrem Buch über Gilles Deleuze ausführt, nicht nur bestimmte Qualitäten, wie zum Beispiel die der Röte, bezeichnen, sondern: „they are the becoming of qualities; say the burning and wavering infra-red light that we eventually see as red“.²⁹ In Deleuze' und Guattaris Diskussion um das Konzept des Affekts nehmen Intensitäten die dynamische, kinetische Qualität von Atmosphären an: „affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them“.³⁰ Denn: Affekte werden als „becomings“³¹ erfahren – innerhalb dessen, was Deleuze als „duration that involves the difference between two states“³² bezeichnet.

Auch das Unheimliche wird folglich in der Dauer des Wahrnehmungsprozesses realisiert. Das heißt, es nistet sich in ROSEMARY'S BABY atmosphärisch ein zwischen das dem Vertrauten – eine junge Frau zieht in ein New Yorker Appartementhaus und richtet die Wohnung nach Magazinvorlage ein – und dem Fremden, das zunächst in Form von an Beschwörungen erinnerndes Gemurmel, Versatzstücken unverständlicher Konversationen, seltsamer Flöten-

28 Klaus Mladek: Es spukt. Im eigenen Haus. Unheimlichkeit, Schuld und Gewissen. Zum Einbruch der ethischen Frage bei Kant, Freud und Heidegger. In: Christoph Asmuth/Friedrich Glauner/Burkhard Mojsisch (Hg.): Die Grenzen der Sprache. Sprachimmanenz – Sprachtranszendenz, Amsterdam/Philadelphia 1989, S. 125–173, hier: S. 140. Da das ‚Heimliche‘ in seiner zweiten Bedeutung das ‚Unheimliche‘ – als ein Zuviel, das keinem eigenen Vorstellungskreis angehört – fast überflüssig macht, wird damit im Folgenden eher das Vertraute, ‚Heimelige‘ bezeichnet.

29 Claire Colebrook: Gilles Deleuze. London 2002, S. 22–23.

30 Gilles Deleuze/Felix Guattari: What is Philosophy? London/New York 1994 [1991], S. 164.

31 Gilles Deleuze/Felix Guattari: A Thousand Plateaus. London 1987 [1980], S. 256.

32 Gilles Deleuze: Spinoza: Practical Philosophy. San Francisco 1988 [1970], S. 49. Vgl. Ben Anderson: Affective Atmospheres. In: Emotion, Space and Society 2 (2009), S. 77–81, hier: S. 78.

musik und Gregorianischen Gesängen durch die hellhörigen Wände aus der Nachbarswohnung dringt. An die Begegnung anderer, zunächst freundlich wirkender Bewohner des Hauses reihen sich weitere ominöse Verhaltensweisen und Vorkommnisse: ein undurchsichtiger Selbstmord, die Spuren kürzlich von den Wänden genommener Bilder, Rosemarys unheilvolle Schwangerschaft, der Ausfall eines Schauspielkonkurrenten von Guy durch Erblindung, die Informationen über eine suspekte Sekte im Buch *All of them Witches* ... Alles verdichtet sich zu der Ahnung, dass die Leute in Rosemarys Umgebung, als Teil der halbvergreisten Geheimgesellschaft von Nebenan – der Guy vielleicht im Tausch gegen eine erfolgreiche Schauspielkarriere das gemeinsame Kind als menschliches Opfer versprochen hat –, eine andere Vorstellung von ‚heimelig‘ und *Sympathy for the Devil* haben könnten.

Verborgenen bleiben

Neben der Gegenüberstellung mit dem Heimeligen ist das Unheimliche durch den Einbruch des Übernatürlichen in den modernen New Yorker Alltag in seiner vielleicht berühmtesten Definition perspektiviert: als Wiederkehr des Verdrängten, als Sichtbar-Werden bzw. Hervortreten dessen, was im Verborgenen hätte bleiben sollen.³³ Allerdings bleibt das, was in *ROSEMARY'S BABY* im Verborgenen stattfindet, bis zum Ende eine Verschwörungstheorie, denn nichts wird sichtbar; es wird zwar räumlich verdichtet, zeitlich verzögert, bleibt aber eine Leerstelle, die weder von der Protagonistin noch von der Zuschauer*in selbst genau erfasst oder endgültig gefüllt werden kann.

In diesem ästhetischen Prinzip, das Julian Hanich als „Auslassen, Andeuten, Auffüllen“ beschreibt, „geht es um ein komplexes Interagieren, bei dem der Zuschauer in einem Akt visuellen oder auditiven Imaginierens verdichtet, was der Film in einer bewussten Offenheit gleichzeitig verbirgt und suggeriert“.³⁴ Das elliptische Erzählen bildet dabei eine Gemeinsamkeit zwischen Polanski und Hitchcock, die sich gleichzeitig als Gegensätzlichkeit erweist. Denn während die Zuschauer*in bei Hitchcock am Ende angekommen sein wird – es geht um „*our arriving there, our affective encounter with [the fu-*

³³ Freud bezieht sich in seinen Ausführungen zum Unheimlichen auf Friedrich Schellings Definition „Unheimlich nennt man alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“ Freud: *Das Unheimliche*, S. 249.

³⁴ Julian Hanich: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung*. In: Julian Hanich/Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. München 2010, S. 7–32, hier: S. 9.

ture]“, ³⁵ wie es Hauke Lehmann im Modus des Suspense ausmacht –, läuft die Spannung bei Polanski ins Leere bzw. in eine schwer zu ertragende Offenheit. Die Zukunft ist auch in der Gegenwart unbestimmt, wenn das Antlitz des Neugeborenen am Schluss als Gegenschuss weggelassen wird oder sich der Kreis schließt und sie zur Vergangenheit zurückkehrt, wie es das letzte Bild des Films suggeriert.

Ein interessanter Effekt des Aus- oder sogar Weglassens sei, dass unter gewissen Voraussetzungen

[...] mentale Visualisierungen und akustische Imaginationen – trotz ihrer relativen Unbestimmtheit, Skizzenhaftigkeit und Detailarmut – so prägnant und wirkungsvoll sein können, dass sie in der Erinnerung im Fach der Wahrnehmung abgelegt und nicht in der Rubrik Vorstellungen gespeichert werden. ³⁶

Dies, so lege die empirische Kognitionsforschung nahe, sei vor allem bei spontanen und mühelosen oder aber bei bizarren Visualisierungen der Fall. Ein Beispiel findet Hanich in eben jener Schlusszene von *ROSEMARY'S BABY*, in der das Publikum vermeintlich Satans Sohn gesehen habe, obwohl der Anblick nur angedeutet worden sei. ³⁷ Der zeitgenössische Filmkritiker Oliver Molov meinte sogar ein „Baby mit gelben Augen, ohne weiße Iris“ gesehen zu haben (ein Bild, das als subjektives Erinnerungsfragment den audiovisuellen Fluss unterbricht) und beschreibt, ohne dass es im Film dazu Anhaltspunkte gäbe, wie Rosemary dessen „kleine Nasenspitze“ ³⁸ stupst.

Da sich „in Momenten der Andeutung“, wie Hanich ausführt, Wahrnehmung und Imagination verschränken und „phänomenologisch zu einer komplexen ästhetischen Erfahrung [ergänzen]“, ³⁹ macht es Sinn, eine diskursiv gedachte Herangehensweise an das Unheimliche auf das Atmosphärische auszudehnen. Denn Unbehagen ist mit leiblichen Regungen wie Schauern und entsprechend mit intermodal sensorischen Wahrnehmungen verbunden, mit der Witterungen oder eben Atmosphären empfunden werden. ⁴⁰ Nach Hermann Schmitz sind Räume und Umgebungen (ebenso wie subjektive Gefühle

³⁵ Hauke Lehmann: Suspense in the Cinema: Knowledge and Time. In: Sibylle Baumbach et al. (Hg.): *The Fascination with Unknown Time*, Cham 2017, S. 251–271, hier: S. 251.

³⁶ Hanich, Auslassen, Andeuten, Auffüllen, S. 19.

³⁷ Vgl. Hanich: Auslassen, Andeuten, Auffüllen, S. 19.

³⁸ Oliver Molov: *Der Teufel lebt*. Roman Polanski verfilmte Ira Levins Roman *Rosmaries Baby*. Frankfurter Rundschau (19.10.1968).

³⁹ Vgl. Hanich: Auslassen, Andeuten, Auffüllen, S. 23.

⁴⁰ Thomas Fuchs: Das Unheimliche als Atmosphäre. In: Kerstin v. Andermann/Undine Eberlein (Hg.): *Gefühle als Atmosphären: Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin 2011, S. 167–182, hier: S. 170.

und kollektive Situationen) atmosphärisch bestimmt; stets fungiert aber der „Leib“ als „Empfangsstation für Atmosphären und wirkt auf diese zurück.“⁴¹

Dieses „affektive Betroffensein“⁴² verbindet sich durch die Poetik des Unheimlichen in der Zuschauer*in mit einer erwartungsvollen Spannung in Hinblick auf das, was kommen mag. Letzteres lässt sich Thomas Fuchs zufolge mit dem Kohärenzstreben erklären, welches die Aufmerksamkeit stets auf sachdienliche Hinweise richtet. Es handelt sich bei der unheimlichen Atmosphäre also auch um eine lustvolle Komponente der Faszination an noch unbekannter Zeit und Lage, die sich leibphänomenologisch verständlich macht. Das Unheimliche kann entsprechend als eine Affektpoetik beschrieben werden, die ein breites Spektrum – vom Gespenstischen, Gruseligen, Verschrobenen über das Seltsame, Unerklärliche, zum Beunruhigenden, Bedrohenden und Furchterregenden – mit einbezieht und durch spezifische Inszenierungsweisen, körperlich wirksam werden kann. Als eine Atmosphäre,

die den Betroffenen mit überwältigender, zentripetaler Wirkung erfasst und die ihn gerade durch ihre Ungreifbarkeit und Ambiguität in eine existentielle Verunsicherung, in Bangnis, Angst und Grauen versetzt. Sie erscheint zugleich als Wirkung einer verborgenen Intentionalität, einer anonymen, überpersönlichen oder numinosen Macht, deren schließliches Erscheinen und Wirken antizipiert wird.⁴³

Indem Polanski den Film im modernen New York der 1960er ansiedelt und hauptsächlich aus Rosemarys Perspektive („There are no witches“ und, wie um sich selbst zu vergewissern: „Not really“) erzählt, stört das Übernatürliche die im Film angelegten Annahmen darüber, was in seiner Welt und deren Entitäten real und unreal bzw. möglich und unmöglich ist. Das Material „primitiver“ Überzeugungen, die das rationale Denken für überwunden hält, scheinen immer noch zu wirken. Überwundener Glaube oder „imagined entities“,⁴⁴ wie Jervis Geister, Hexen, Teufel etc. nennt, haben jenseits von Genres, die ihr Dasein berechtigen, einen obskuren ontologischen Status: Weder existieren sie wirklich, noch existieren sie nicht. „[E]ven the assertion of disbelief seems to covertly self-refute: ‘not believing’ seems to posit the object of disbelief even in denying its existence“.⁴⁵ ‚Eingebildete Einheiten‘, genrespezifisch von der

⁴¹ Hermann Schmitz: *Atmosphären*. Freiburg/München 2014, S. 11. Vgl. Schlepfer/Wedel, *Atmosphäre/Stimmung*.

⁴² Hermann Schmitz: *System der Philosophie Band III: Der Raum*, 2. Teil: *Der Gefühlsraum*. Bonn 1969, S. 343.

⁴³ Fuchs: *Das Unheimliche als Atmosphäre*, S. 179–180.

⁴⁴ John Jervis: *Uncanny Presences*. In: Jo Collins/ders. (Hg.): *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*. London 2008, S. 10–50, hier: S. 35.

⁴⁵ Jervis: *Uncanny Presences*, S. 35.

filmisch konstituierten Welt organisiert, entfalten in Polanskis Film, der sich tendenziell dem Realismus *ver-* und in unsere Welt(erfahrung) *einschreibt*, eine signifikante Wirkungskraft. Denn einerseits „suggeriert der Film dem Betrachter, die Welt, die er im Film sieht, trotz aller überirdischen Ungereimtheiten widerspruchslös als Realität hinzunehmen“, wie Molov bemerkt. Er verdeutlicht andererseits, dass unabhängig davon, ob wir an das glauben, was wir nicht sehen, das Nicht-Sehen in erster Linie eine unheimliche Empfindung ist. Die Anwesenheit der Abwesenheit, das, was sich der Erfahrung, nicht der Repräsentation zuschreiben lässt. Gerade deshalb haben ‚imagined entities‘ und das, was Jervis „problematical presences“⁴⁶ nennt (Träume, Visionen, Halluzinationen), eines gemeinsam: ihre Verstrickung mit dem Bild bzw. dem, was sich in der Beziehung zwischen *on-* und *off-screen* ereignet. In dieser Beziehung „gewinnt der dargestellte Bildraum den Charakter eines Wahrnehmungsbildes, einer Vision im dunklen Raum“.⁴⁷ Für Kappelhoff ist die halluzinatorische Funktion die Referenz optisch-akustischer Inszenierungsmodalitäten. Denn sie ist weder im Erzählraum (als vermeintlich omnipräsenter Blick), noch im Handlungsraum (als gegebenes Wahrnehmungsschema) auszumachen. „Im Gegenteil: sie bezeichnet die Ebene der Differenzierung der ästhetischen Möglichkeiten kinematographischer Wahrnehmungsweisen“.⁴⁸

Das Zentrum bzw. der Wendepunkt des Films ist dann auch eine halluzinatorische, ontologisch problematische Sequenz, in der Rosemary in einem verworrenen Ritual mit blutroter Farbe bemalt und von einer nur rasch und diffus zu erkennenden Gestalt mit gelben Augen vergewaltigt wird. Die Unsicherheit, die ihr Schrei: „This is no dream! This is really happening!!“ auslöst, bestimmt den zweiten Teil des Films. Auch in diesem passiert eigentlich nichts Furchterregendes. Ab und an gleitet die Kamera Oberflächen, wie jener der weiß-gelben Blumentapete, entlang, schaut den sich darauf bewegenden Schatten und hört dem dahinter immer wieder gespielten *Für Elise* zu. Doch das vom monotonen Ticken einer Uhr grundierte Grauen weitet sich in den neun Monaten der Schwangerschaft aus: Es beginnt zu regnen, weitere merkwürdige Auslassungen und Andeutungen häufen sich, sodass mit dem Wetter auch die Ahnung langsam in Verdacht umschlägt. In den Verdacht, dass Rosemarys Baby als Kind des leibhaftigen Satans die Menschen von der Herrschaft Gottes erlösen soll.

So wird beispielsweise die Frage „Is God dead?“ auf der Titelseite des *Times Magazine*, welches die werdende Mutter im ärztlichen Wartezimmer in

⁴⁶ Jervis: *Uncanny Presences*, S. 35.

⁴⁷ Kappelhoff: *Der Bildraum des Kinos*, S. 142.

⁴⁸ Kappelhoff: *Der Bildraum des Kinos*, S. 142.



Abb. 5: Gebenedeite Maria – gemaledeite Rosemarie.

den Händen hält, zu einem späteren Zeitpunkt von Roman Castevet mit dem Ausruf „God is dead! [...] Satan lives! [...] The year is One and God is done!“ beantwortet.

Dieter Zimmer zufolge mobilisiere der Film durch die Umkehrung der Heilsgeschichte im gleichen Masse rationale Abwehrkräfte gegen den satanischen Aberglauben wie gegen den Glauben. „[D]ie gebenedeite Maria ist dann genauso unakzeptabel wie die gemaledeite Rosemarie.“⁴⁹ Die Verbindung der beiden Frauen ist nicht nur in ihren Namen offensichtlich, sondern wird auch auf der Bildebene augenscheinlich, wenn sich Rosemary, auf einem ihrer Ausflüge durch die Stadt, in dem Marienbild spiegelt (Abb. 5).

Demungeachtet bleibt es der Verdacht einer Verschwörung. Denn: „Was in ROSEMARY’S BABY eine latente Atmosphäre der Angst erzeugt“, so die Frankfurter Rundschau in der Ankündigung des Films, sei gerade nicht die „detaillierte[...] Darstellung ‚böser Kräfte‘ mit rüttelnden Bettgestellen, furchterregenden Fratzen und im Zimmer schwebenden ‚Besessenen‘“, sondern „die Beiläufigkeit, mit der Polanski emotionslos und aus dem Blickwinkel der ausweglos ausgelieferten Ehefrau gleichermaßen über Alltäglichkeiten, wie über ‚merkwürdige Ereignisse‘ berichtet.“⁵⁰ Der Alltag, das Vertraute, Heimelige ist brüchig geworden. Sowohl Rosemary als auch die Zuschauer*in bewegen sich in

⁴⁹ Zimmer: Vermaledeit unter den Weibern, S. 25.

⁵⁰ Mwr: Atmosphäre der Angst. Rosemary’s Baby – Roman Polanskis satirischer Horrorfilm. Frankfurter Rundschau (7.10. 1980).

einem Raum, in dem Gesten, Gegenstände und Handlungen – etwa das Braten eines Stücks Fleisch (nicht zuletzt durch Free-Jazz-Unterhaltung) – zwiespältig und somit unheimlich werden. In solchen Handlungen tritt die eigenartige Gleichzeitigkeit bzw. das Oszillieren zwischen ‚heimelig‘ und ‚unheimlich‘ hervor. Denn das Unheimliche ersetzt das Heimelige nicht, es überlagert es vielmehr, sodass das Heimelige noch machtlos durch den Schleier des Unheimlichen durchbrutzelt/schimmert.

Die Zuschauer*in ist versucht (oder angehalten) die Indizien, wie Rosemarys ganz von seinem einsetzenden Erfolg beanspruchter Ehemann, als ihr Hirn-gepinst abzutun. Erfahrungsgemäß befinden wir uns mit der Moderne in einer Zeit und Welt, die erklärt und erfasst werden kann. Gerade im atmosphärischen Hervorrufen des Sinns für das Übernatürliche, erzeugt die (Un)Fähigkeit zu verstehen eine Erfahrung, die als unheimlich gedacht werden kann. Dies betrifft vor allem die Fähigkeit zu kategorisieren, Urteile zu fällen, Verbindungen und Bedeutung herzustellen und gilt sowohl für die Protagonistin, als auch die Zuschauer*in. Denn, wie Jervis expliziert: „[d]isturbing our feelings simultaneously disturbs our ability to ‚sort‘ these feelings.“⁵¹

Trotz oder aufgrund Rosemarys Versuche, mithilfe von Sprache, in Form von Büchern und Scrabble-Buchstaben Zusammenhänge zu finden, sich zu wehren, aufzubegehren und sich selbst zu behaupten: ihre rote Kleidung, die neue Kurzhaarfrisur („I’ve been to Vidal Sassoon“), die Organisation einer Party („You have to be under 60 to get in“) – wird sie immer wieder, immer weiter kontrolliert und isoliert. Ihr Vidal-Sassoon-Haarschnitt kann als „Kampf um den eigenen Geschmack, die eigenen Gesten, den eigenen Verhaltensstil“⁵² interpretiert werden, wie ihn Kappelhoff in ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME aufspürt. Es ist nicht verwunderlich, dass ihr neuer Look auf große Ablehnung stößt, wenn man bedenkt, dass 1968 das Geschmacksurteil zum „generative[n] Element kultureller Gemeinschaftsbildungen“⁵³ wurde und dadurch genauso konstitutiv für die Herstellung eines Zugehörigkeitsgefühls, wie für Ausgrenzung und Diskriminierung war.

Es ist ausgerechnet die Wohnung, als eigentlicher Ort der Zuflucht, von Schutz und Geborgenheit, in die sich die Unheimlichkeit längst in Mobiliar und Tapeten gemächlich eingenistet hat und in der Rosemary ausgegrenzt wird. Sie ist zum beunruhigenden Zuhause, zum gestörten, ausgeweglosen Raum der Paranoia geworden. Rosemarys Panik ist für die Zuschauer*in dabei immer genauso

51 Jervis: *Uncanny Presences*, S. 45.

52 Kappelhoff: *Auf- und Abbrüche – die Internationale der Pop-Kultur*, in diesem Band.

53 Vgl. Kappelhoff: *Auf- und Abbrüche – die Internationale der Pop-Kultur*, in diesem Band.

präsent wie die Zweifel über ihre geistige Gesundheit. Zumal, wie Kaufmann beobachtet:

[...] es keine Szene [gibt], die sich außerhalb von Rosemarys Wahrnehmungsbereich abspielt. Es entsteht also weder Suspense durch Informationsvorsprung – der Zuschauer weiß niemals mehr als die Protagonistin, erahnt jedoch die im Bramford Haus lauernde Bedrohung aufgrund der verbalen und atmosphärischen Andeutungen lang vor ihr –, noch wird jemals eine von Rosemarys Wahrnehmungen als ‚objektiv‘ falsch entlarvt.⁵⁴

Entfremdet sein

Das Geschehen verengt sich auf die Perspektive der Hauptfigur, die beobachtet und beobachtet wird. Wenn wir nicht sehen, was sie sieht, sehen wir sie. Das heißt, es entwickelt sich ein Sehen, das nicht der „personalen Einheit der dargestellten Figur“⁵⁵ entspricht, sondern es ist ein Bild ihrer Subjektivität, dass in der Filmwahrnehmung durch die Zuschauer*in verwirklicht wird. Im zweiten Teil des Films weichen die Szenen, in denen Rosemary versucht, sich die Wohnung heimisch zu machen, vereinzelt aufnahmen ihres einsamen Leidens, im Sitzen oder Liegen. Die Kamera lässt sie entweder verloren im Raum erscheinen oder haftet sich an ihr Gesicht, in dem sich Erschöpfung, Schmerz und Verzweiflung abzeichnen. So wird die Bedrohung am Körper und diesen spiegelnden Oberflächen sicht- bzw. sinnlich erfahrbar gemacht. Die schwangere Rosemary wird nicht nur immer bleicher und dünner („I look awful“), oft wird zudem ihre Schulter bzw. Nackenpartie fokussiert, wodurch sie besonders verletzlich und verloren scheint (Abb. 6).

Verloren wirkt sie auch, wenn sie nach dem Erwachen aus der mysteriösen Misshandlung, still, durch zwei von Dunkelheit umgebene Türen hindurch in der lichtdurchflutenden Küche sitzend von einer starren Kamera observiert wird (Abb. 7). Kadrage, Licht- und Farbkontrast, Rosemarys Körperhaltung, die Fluchtperspektive, ihre Position im Raum, aber auch die leitmotivische Wiederholung ähnlicher Momente, erzeugen nicht nur eine unheimlich-paranoide Atmosphäre, sondern eine Art Ästhetik der Einsamkeit, Entfremdung.

Auch in den wenigen Szenen, die sie draußen, in den Straßenschluchten zeigen, wirkt sie auf schmerzvolle Weise entrückt, während auf die Großstadt ansonsten nur durch die von außen in die Wohnung dringenden Geräusche (Kinder, Autohupen, Sirenen) verwiesen wird. Geräusche, die gehört, deren

⁵⁴ Kaufmann: Rosemarys Baby, S. 137.

⁵⁵ Kappelhoff: Der Bildraum des Kinos, S. 145.

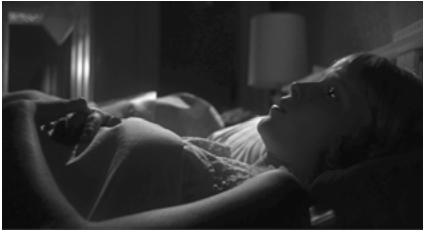


Abb. 6: Erschöpfung, Schmerz, Verzweiflung.



Abb. 7: Ästhetik der Einsamkeit, Entfremdung.

Quellen aber nie sichtbar werden – das, was Michel Chion das „Akusmatische“ nennt – verstärken das Gefühl beklemmender Isolation.

Die Poetik unheimlicher Atmosphäre findet ihren wirksamsten Ausdruck in einer der kürzesten Szenen des Films. Aus einer ungewöhnlichen Untersicht beschattet die Kamera Rosemary, die sich im Bild eingesperrt, gefangen in der Kadrange, vor Schmerz krümmend über den Hocker beugt und heftig atmet. Der Raum ist eng, dunkel. Trostlos prasselt Regen gegen die beiden mit dumpfen Vorhängen umrahmten Fenster. Vor dem linken sind die Umriss einer Figur zu sehen, die an Arbeiten von Alberto Giacometti erinnert.⁵⁶ Von Rosemary zunächst unbeachtet, schräg vor dem rechten Fenster läuft ein Fernseher. In diesem flackert bläulich das Bild dreier ähnlicher Figuren, die durch ihre Einbettung in die Umgebung an Ultraschallbilder in der Schwangerschaft erinnern. Indem diese sichtbar machen, was von außen nur als Wölbung zu erkennen ist, wohnt ihnen eine ganz eigene, körperliche Unheimlichkeit inne. Hier offenbart sich eine Furcht, die sich nicht nur auf eine äußere, sondern die Bedrohung von Innen richtet. Auf merkwürdige Weise orten und verorten die zwei medialen Wahrnehmungsformen einander:⁵⁷ der filmische Innenraum als symbolische Innenwelt der Figur; die Mattscheibe als semiotische Verbindung zu ihrem Schwanger-Sein. Durch eine blickfelderweiternde Zoombewegung im Fernsehbild, die davor tanzende Menschen zeigt, wird deutlich, dass es sich bei den Figuren um eine Art Fresko handelt: Der vermeintlich dreidimensionale Bildinhalt wird in der räumlichen Verschiebung zum zweidimensionalen Hintergrund. In diesem Bild-Sein, Bild-Werden bzw. dem Hervorgehen eines Bildes aus dem anderen, manifestiert sich nicht nur die Diskontinuität der Zeit, sondern auch die Fragmentierung des Raums, die für das Unheimliche so zentral ist und hier in den Bildern selbst liegt. Rosemary hebt schwach den Kopf und starrt sie schockiert an (Abb. 8).

Fast scheint die Szene die Antwort zu sein auf die später im Film durch das Scrabble-Satzfragment „How is hell fact me“ aufgeworfene Frage, mit welchem Rosemary versucht, das Rätsel des Anagramms zu lösen. Was Eileen Rositzka (siehe Artikel in diesem Band) als „How is hell *in* fact me“ entziffert, könnte auch „How is hell *affecting* me“ heißen.

⁵⁶ Dies ist insofern erwähnenswert, als Giacometti sich auf die Phänomenologie als künstlerischer Versuch, das (noch) Sichtbare festzuhalten bezog, während es bei Polanski darum zu gehen scheint, das Unsichtbare phänomenologisch anwesend zu machen.

⁵⁷ Vgl. Kappelhoff: Der Bildraum des Kinos, S. 141.



Abb. 8: „How is hell affecting me.“

Die Beunruhigung bleibt

Akribisch orientiert sich der Film an der Romanvorlage. Während Ira Levin am Ende allerdings keinen Zweifel an der Vaterschaft des diabolischen Babys lässt, verweigert sich Polanski dieser Eindeutigkeit in der Schlusszene. Versieht diese sogar mit einer, – in der Literatur zu dem Film bisher unbeschriebenen –, Kreisbewegung. Nachdem Rosemary gesagt wird, ihr Baby sei tot geboren, schleicht sie sich misstrauisch, Messerspitze voran, durch den damals von dem schweren Schrank verstellten Geheimgang in die Wohnung der Castelets. Dort entdeckt sie ihren Mann in der Gruppe der Teufelsanbeter und eine schwarze Wiege, über der ein umgekehrtes Kreuz hängt. Tiefer Bass brummt, eine Frau schreit, wie sie sich langsam herantastet und schließlich an dem schwarzen Vorhang zieht. Die entsetzte Frage nach den Augen: „What have you done to it? What have you done to its eyes?“, begleitet von der „ebenso fassungslos aufstöhnenden Musik, wird nicht durch einen objektivierenden Blick in das Innere der Wiege aufgelöst, sodass auch paranoides Wahnerleben nicht auszuschließen ist“.⁵⁸

Das Nicht-Auflösen der Andeutung, die bleibende Leerstelle, konstituiert letztendlich die Bedingung für das Unheimliche als Ganzes. James Elkins nennt dies ‚abyss‘: „An abyss is literally a cleft in the world, and figuratively a fissure in meaning [...] you can stare at it forever without hope of understanding it.“⁵⁹ Elkins spricht zwar nicht von Auslassungen im Film, sondern von leeren Zentren in Gemälden, „voids where something should be“,⁶⁰ beschreibt die Begegnung aber unter Verwendung des der Atmosphäre verwandten Aura-Begriffs: „We can feel an uncanny residue, an inexplicable supplement, an aura, a presence that is indisputably there even if no one can see it“.⁶¹ Die unheimliche Atmosphäre ist präsent; sie verkörpert die unbestimmte Wirksamkeit der Imagination. Sie kann Inhalt mit Form verbinden, Zeit mit Raum und diese im gleichen Moment, ein banges Unbehagen auslösend, auflösen. So besteht sie in *ROSEMARY'S BABY* unter anderem darin, dass die paranoide Verengung von Rosemarys Erleben der Verschwörungstheorie gleichberechtigt gegenübersteht. Auch die Schlusssequenz setzt ihre Interpretation der Ereignisse nicht rückwirkend ins Recht. Es gibt keine letzte Sicherheit – alles ist entsichert. Denn einerseits bleibt das Satanskind im Off eine Leerstelle, andererseits führt – mit dem Einsetzen des wehen Liedes aus dem Vorspann –, der letzte

⁵⁸ Kaufmann: *Rosemary's Baby*, S. 138.

⁵⁹ James Elkins: *Pictures and Tears*. London 2004 [2001], S. 163.

⁶⁰ Elkins: *Pictures and Tears*, S. 154.

⁶¹ Elkins: *Pictures and Tears*, S. 147.

Blick über Rosemarys Gesicht, durch das Fenster hinab, auf eben jene Szene ganz am Anfang des Films zurück, in der sie und ihr Mann das verrufene Bramford Haus zur Besichtigung betreten. Vielleicht war alles nur eine Wahnvorstellung, eine Schwangerschaftspsychose?

Aus feministischer Sicht (die im Film zwar in den Bildern steckt, aber auch eher eine Leerstelle bleibt) ist weder das tabuisierte Grauen in der Schwangerschaft noch eine Frau, die kontrolliert und eingesperrt wird, eine Wahnvorstellung. Rosemary wird gefangen gehalten in einem Körper, einer Wohnung, einer Gesellschaft, die sich gegen sie wendet, sie bevormundet und ihrer Macht beraubt, um ihr Leben zu bestimmen. Die Funktion der Ausbeutung der Frau durch Manipulation werde im Film, folgt man Uwe Timm, dahingehend entlarvt, als das Interesse einer bestimmten Gruppe nicht (einzig) durch Gewalt durchgesetzt werden muss „sondern [diese] ihre Ziele durch scheinbare Erfüllung der Wünsche erreichen, indem alle Informationen gefiltert werden und eine Kritik oder Aufklärung von außen verhindert wird.“⁶² Es ist diese Isolation, die Entfremdung, die sich affektdramaturgisch in einer langsamen Bewegung permanenter Modulation, im Werden der Welt entwickelt hat und als Subjektivierung von einer Ahnung, allmählich zum Verdacht und schließlich zu Paranoia wurde – zu dem Gefühl, in der Welt nicht zu Hause zu sein.

Die düster, gedeckten Farben zerlegter Architekturräume im Kontrast zur pastellfarbenen Wohnung, hinter deren Blümchentapeten unverständliches Stimmengewirr und immer wieder *Für Elise* erklingt; der ständige Imperativ („Sit down“, „You must not do that“), das ästhetische Prinzip des Auslassens und Andeutens, die Betonung des kalkigen Nachgeschmacks und des ekligen Geruchs des Tanniskrauts; die systematische Verfremdung der Wahrnehmungsperspektive halluzinatorisch-traumähnlicher Momente, der Wetterumschlag, die gespenstige Musik, das monotone Ticken der Uhr, die beklemmende Verlorenheit im Raum, die Schwierigkeit Sinn und Verbindung herzustellen, das scheiternde Aufbegehren, Widersetzen und zuletzt die schwer zu ertragende Offenheit oder Rückwärtsbewegung vom Ende zum Anfang: sie verbinden sich im Ganzen des Films zu einer Poetik der unheimlichen Atmosphäre. Während die Zuschauer*in das Unheimliche in den Poren und Fugen dieser Welt in ihrem eigenen Sehen und Hören aktiviert hat, verwirklicht sie die räumliche Figuration als die einer Bedrohung, die sich in der Dauer des Films als eine entstehende, wachsende, sie ergreifende Beunruhigung realisiert.⁶³ Diese Beunruhigung bleibt. Denn unheimlich schimmert das Grauen im anhaltenden Kontrollieren weiblicher Körper und Leben bis heute durch. Nicht zuletzt, weil

⁶² Vgl. Timm, 17.1. 1969.

⁶³ Vgl. Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes, S. 310–311.

es durch Kontinuitäten geschlechtlicher Zurichtung schwierig ist, einer Gesellschaft zu entsagen, in die wir mit unseren Bedingungen und Bedürfnisstrukturen eingebunden sind.

So ist neben Rosemarys Baby die eigentliche Heldin Mrs. Gardenia, die sich frühzeitig all dem – wie Bartleby – mit einem einzigen Satz entzog: „I can no longer associate my self“.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Ben: Affective Atmospheres. In: *Emotion, Space and Society* 2 (2009), S. 77–81.
- Colebrook, Claire: Gilles Deleuze. London 2002.
- Collins, Jo/Jervis, John (Hg.): *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*. London 2008.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco 1988. [1970].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus*. London 1987. [1980].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *What is Philosophy?* London/New York 1994 [1991].
- Elkins, James: *Pictures and Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York/London 2004.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main [1925] 1970, S. 241–274.
- Fuchs, Thomas: Das Unheimliche als Atmosphäre. In: Kerstin v. Andermann/Undine Eberlein (Hg.): *Gefühle als Atmosphäre: Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin 2011, S. 167–182.
- Goldberger, Paul: *The City Observed*. New York 1979.
- Hanich, Julian: Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung. In: Julian Hanich/Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. München 2010, S. 7–32.
- Phillips, James: *Heidegger's Volk: Between National Socialism and Poetry*. Stanford 2005.
- Jentsch, Ernst: Zur Psychologie des Unheimlichen. In: *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*. Halle (25. 08. 1906), Nr. 22 S. 195–198.
- Jervis, John: *Uncanny Presences*. In: Jo Collins/ders. (Hg.): *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*. London 2008, S. 10–50.
- Kaufmann, Anette: *Rosemarys Baby*. In: Thomas Koebner/Hans Jürgen Wulff (Hg.). *Filmgenres. Thriller*. Stuttgart 2013, S. 132–138.
- Kappelhoff Hermann: Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: Gertrud Koch (Hg.) in Zusammenarbeit mit Robin Curtis und Marc Glöde. *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 138–149.
- Kappelhoff, Hermann: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch et al. (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 297–312.
- Kreuzer, Anselm C.: *Rosemarys Baby*. In: Peter Moormann (Hg.): *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart 2009, S. 178–180.

- Lehmann, Hauke: Suspense in the Cinema: Knowledge and Time. In: Sibylle Baumbach et al. (Hg.): *The Fascination with Unknown Time*. Cham 2017, S. 251–271.
- Mladek, Klaus: Es spukt. Im eigenen Haus. Unheimlichkeit, Schuld und Gewissen. Zum Einbruch der ethischen Frage bei Kant, Freud und Heidegger. In: Christoph Asmuth et al. (Hg.): *Die Grenzen der Sprache. Sprachimmanenz – Sprachtranszendenz*, Amsterdam/Philadelphia 1989, S. 125–173.
- Molov, Oliver: Der Teufel lebt. Roman Polanski verfilmte Ira Levins Roman *Rosmaries Baby*. Frankfurter Rundschau (19. 10. 1968).
- Mwr: Atmosphäre der Angst. Rosemary's Baby – Roman Polanskis satirischer Horrorfilm. In: Frankfurter Rundschau (7. 10. 1980).
- Rockett, Will H.: *Devouring Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty*. Santa Barbara 1988.
- Schlepper, Zoé Iris und Wedel, Michael: Atmosphäre / Stimmung. IV. Kategorien der Filmanalyse. In: Britta Hartmann et al. (Hg.): *Handbuch Filmwissenschaft*. Stuttgart/Weimar [In Vorbereitung].
- Schmitz, Hermann: *System der Philosophie Band III: Der Raum, 2. Teil: Der Gefühlsraum*. Bonn 1969.
- Schmitz, Hermann: *Atmosphären*. Freiburg/ München 2014.
- Sinnerbrink, Robert: Stimmung: Exploring The Aesthetics of Mood. In: *Screen 53* (2012), H. 2., S. 152, S. 148–163.
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.
- Timm, Uwe: ‚Rosemaries Baby‘ oder wie treiben Filmkritiker die Sozialkritik ab. In: *Deutsche Volkszeitung Düsseldorf* (17. 01. 1969).
- Zimmer, Dieter E.: Vermaledeit unter den Weibern. Marginalien zu Polanskis *Grusical* ‚Rosemaries Baby‘. In: *Die Zeit* (1. 11. 1968).

Filmografie

- ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME. Reg. Peter Zadek. BRD 1969.
- LE LOCATAIRE. Reg. Roman Polanski. F 1976.
- REPULSION. Reg. Roman Polanski. GB 1965.
- ROSEMARY'S BABY. Reg. Roman Polanski. USA 1968.