



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

PSYCHOTOPOLOGIE

Raumstrukturen in Roman Polanskis "Repulsion"

Verfasserin

Antoinette Höring

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

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

Darum.

Für Maria und Franz Höring

Mein Dank gilt Herrn Prof. Dr. Ulrich Meurer für seine Geduld und Unterstützung. Danke sagen will ich auch meiner Mama, Alfred und Nina für ihre großartige Unterstützung und Hilfe.

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	6
2	VON RÄUMEN UMGEBEN	8
3	DER LITERARISCHE RAUM	10
4	DER FILMISCHE RAUM	15
4.1	KONSTRUKTION DES FILMISCHEN RAUMES	16
4.1.1	FILMISCHE GESTALTUNGSMITTEL	18
4.1.1.1	KADRIERUNG - BILDKOMPOSITION	18
4.1.1.2	KAMERA – RAUMLICK	20
4.1.1.3	LICHT - ATMOSPHÄRE	22
4.1.1.4	MONTAGE – RAUMCHOREOGRAPHIE	23
4.1.1.5	TON - RAUMSTIMMUNG	25
4.1.2	DER RAUM ALS BEDEUTUNGSTRÄGER	25
5	SEELENRÄUME	28
6	FILMANALYSE – <i>REPULSION</i>	31
6.1	PRODUKTIONSGESCHICHTE	31
6.2	INHALT	33
6.3	DIE RAUMSTRUKTUR	37
6.4	DIE RAUMÄSTHETIK	39
6.5	DIE ERZÄHLPERSPEKTIVE	40
6.6	ZUTRITT VERBOTEN – CAROLES SEELENRAUM	42
6.7	CAROLE UND IHRE UMWELT	45
6.7.1	CAROLES ARBEITSSTÄTTE – DER SCHÖNHEITSSALON	46
6.7.2	CAROLES WEGE – DER ÖFFENTLICHE RAUM	51
6.8	CAROLES WOHNUNG – DER PRIVATE RAUM	56
6.8.1	DER GESCHÜTZTE RAUM	56
6.8.2	DAS FREMDE IM VERTRAUTEN RAUM	59
6.8.3	CAROLES WOHNUNG – EIN ANTROPOMORPHES WESEN	62
6.8.3.1	DAS WOHNZIMMER – CAROLES DOMESTIZIERTE SEXUALITÄT	63
6.8.3.2	CAROLES ZIMMER – DER SCHALLRAUM	64
6.8.3.3	HÉLÈNES ZIMMER – DIE BEFREITE SEXUALITÄT	66
6.8.3.4	HÉLÈNES ABWESENHEIT - DER SCHUTZLOSE RAUM	67
6.8.3.5	DAS EINTAUCHEN IN CAROLES SEELENRAUM	69
6.8.3.6	DER KLANG DER AUSSENWELT	70
6.8.3.7	DIE WOHNUNG ALS PROJEKTIONSFLÄCHE	71
6.8.3.8	DIE DESTRUKTION DER OBERFLÄCHE - LEBENDE WÄNDE	74

6.8.3.9	DIE UNVERSCHLIESSBARE TÜR	76
6.8.3.10	DER VERZERRTE UND VERWÜSTETE RAUM	81
6.8.3.11	DER VERSCHLINGENDE RAUM	82
6.8.3.12	DER VERWAISTE KÖRPER	87
7	FAZIT	89
8	LEBENS LAUF	90
9	QUELLENVERZEICHNIS	91

1 EINLEITUNG

Der filmische Raum ist mehr als bloße Kulisse und Hintergrundbild, vor dem sich Handlungen abspielen. In ihm liegt narratives Potential. Dieses anhand des Filmes *Repulsion* zu entziffern und zu hinterfragen, sehe ich als Aufgabe meiner Arbeit. Wie der Literaturwissenschaftler Jurij Lotman festgehalten hat, ist der Raum »organisierendes Element, um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristika ordnen«.

Der Titel meiner Diplomarbeit heißt *Psychotopologie – Raumstrukturen in Roman Polanskis Repulsion*. Was ist unter dem Begriff Psychotopologie gemeint? Elisabeth Bronfen hat diesen Begriff in ihrer Doktorarbeit *Der literarische Raum* aus dem Jahre 1986 eingeführt. Anja Johannsen verwendet diesen Begriff in ihrem Buch *Kisten – Krypten – Labyrinth* folgendermaßen:

„Unter psychotopologisch lesbaren Räumen sind jene im Text beschriebenen konkreten Räume zu verstehen, deren Beschreibung metaphorische Schilderungen der psychischen Verfassung derjenigen Figuren entzifferbar sind, die mit diesen Räumen in Zusammenhang stehen.“

(Johannsen 2008: 28f)

Auf solch psychotopologische Räume trifft man auch in *Repulsion*. Es ist vor allem ein Seelenraum, der sich uns eröffnet. Er lässt sich auf der räumlichen Ebene wie eine Art Psychogramm lesen. Es ist wie ein Gang durch eine innen geformte Welt. Die Räume des Films eröffnen verschiedene Bedeutungsebenen, die sich einerseits als konkret begehbbare und andererseits als abstrakte Räume darstellen lassen. Anhand der topographischen, topologischen und semantischen Merkmale der Räume lässt sich eine Gesamtpsychotopologie formen. Diese Merkmale tragen entscheidend zum Verständnis der Geschichte bei.

In einem ersten Schritt meiner Arbeit geht es mir darum aufzuzeigen, wie sehr unser Leben von Räumen bestimmt ist und wie sehr Mensch und Raum verknüpft sind. In einem weiteren Schritt gehe ich auf den literarischen Raum ein. Deshalb, weil die Ansätze und Theorien, die dort zu finden sind, sich für meine Arbeit als durchaus

brauchbar erwiesen haben. Es sind vor allem die Schriften von Jurij Lotman, Elisabeth Bronfen und Anja Johannsen. Sie fragen nach der strukturbildenden Funktion des Raumes, seinen topographischen, topologischen und semantischen Merkmalen. Des Weiteren setzen Bronfen und Johannsen die Figur der Geschichte in eine Beziehung zum Raum. Dabei geht es vor allem um die gegenseitige Beeinflussung und darum, wie die Raumwahrnehmung und das Raumerleben der Figur, ihre Bewegung durch den Raum und die Art und Weise, wie sie sich zu ihm verhält, zum Verständnis der Geschichte beitragen. Diese Theorien übertrage ich in einem weiteren Kapitel auf den filmischen Raum. Dort gilt es auch, die filmspezifischen Mittel, die zur Raumkonstruktion beitragen, zu erläutern. Da ich in meiner Arbeit von einem Seelenraum spreche, gebe ich im darauf folgenden Kapitel einen Einblick darauf, was darunter zu verstehen ist. In der Filmanalyse finden die Theorien ihre Anwendung. Es wird sich zeigen, dass anhand der im Film konkret dargestellten Räume, der abstrakte Seelenraum greifbar wird, dort seine Verbildlichung findet. Die Räume des Films tragen entscheidend zum Verständnis der psychischen Vorgänge und des seelischen Verfalls der Hauptfigur bei.

2 VON RÄUMEN UMGEBEN

„Raum ist für das menschliche Dasein bestimmend (...). Das menschliche Leben spielt sich immer in Räumen ab, sei es in einer Landschaft, einer Stadt, einem Haus oder einem Zimmer.“

(Exner und Pressler 2009: 9)

Architekten konstruieren Räume, gestalten Lebens- und Bewegungsräume. Es sind verschiedenste Raumtypen, die uns begegnen – Innen- und Außenräume, private und öffentliche, Wohn- und Arbeitsräume, Kultur- und Freizeiträume, inszenierte und imaginierte Räume. Damit besteht gleichzeitig eine enge Verknüpfung zwischen Architektur, Philosophie und Soziologie. Das soll heißen, dass Räume als Modelle sozialer, kultureller und historischer Beziehungen zu sehen sind und als Ergebnis körperlicher Praktiken. Architektur verkörpert menschliche Intentionen und Bedürfnisse. Sie *„ermöglicht und codiert die sozialen Skripte und Choreographien des Handelns“* (Böhme 2007: 57) und beinhaltet zugleich Gegenwart und Vergangenheit.

„Die Raumgestaltung kann als gebaute Umsetzung der kulturell-weltanschaulichen, ortsspezifischen, ökonomischen, politischen, sozial oder durch Nutzung bedingten Parameter beschrieben werden, die die menschliche Existenz bestimmen. Diese Parameter sind ständigen Veränderungen unterworfen und prägen die gebauten Räume immer wieder neu. Sowohl die für einzelne Individuen maßgeblichen als auch die für Gruppen relevanten Anforderungen und Vorstellungen sind in der Raumgestalt zu erkennen.“

(Exner und Pressel 2009: 9)

Räume lassen sich als Produkte verschiedenster menschlicher Bedürfnisse und Ausdrucksformen lesen, als strukturierter Raum vielfältiger sozialer Praxen (vgl. Hartle 2008). So spricht zum Beispiel auch Michel de Certeau von „Praktiken im Raum“. Er unterscheidet zwischen Ort und Raum. Unter Ort versteht er eine momentane Konstellation von festen Punkten. Durch Handlungen und Aktivitäten, die man an diesem Ort vollzieht, entsteht der Raum. In diesen Alltagspraxen sieht er gestalterisches Potenzial und Formen der Aneignung. Die „Praktiken im Raum“ lassen den Ort zum Raum werden und umgekehrt. (Vgl. de Certeau 2006: 343-353). Fragt man nach der

sozialen Funktionalisierung von Architektur geht es letztlich in die Frage nach der Funktionalisierung und sozialen Bedeutung von Räumen über (Hartle 2008).

Wenn es um die Wahrnehmung und Erfahrbarkeit von Raum geht, kommt dem menschlichen Körper besondere Bedeutung zu. Seine (Körper) Bewegung, Positionierung und sein Verhalten zum Raum bestimmen ihn mit. Martina Löw spricht von einem relationalen Raum und fasst zusammen:

„Raum ist nicht länger der starre Behälter, der unabhängig von den materiellen Verhältnissen existiert, sondern Raum und Körperwelt sind verwoben. Der Raum, das heißt die Anordnung der Körper, ist abhängig vom Bezugssystem der Beobachter.“
(Löw 2001: 34)

Durch unsere Sinne, unsere kognitiven Fähigkeiten und durch die Bewegung durch den Raum, nehmen wir ihn unmittelbar wahr. Anhand unseres Körpers können wir uns im Raum orientieren und relationale Lagen feststellen. Die Art und Weise wie wir Räume wahrnehmen, ist individuell geartet. Vor allem die Philosophie der Phänomenologie beschäftigt sich mit dem Verhältnis des Menschen zur Welt und wie er diese sinnlich wahrnimmt. (Exner und Pressel 2009: 11). Von phänomenologischer Sicht betrachtet auch Otto Friedrich Bollnow den Raum. Ihm geht es darum zu fragen, wie der Raum im Leben des Menschen erfahren wird und wie der Raum – seine Form, seinen Aufbau – sein Leben bestimmt. Er geht von der konkret, erfahrbaren Welt aus wie sie sich dem Menschen zeigt und wie er sie erfährt. (vgl. Bollnow 2010) Weiters betont Bollnow,

„daß der Raum mehr ist als das immer gleiche Feld gegenständlicher Erkenntnis und zweckhaften Handelns, daß er vielmehr aufs engste mit der Gefühls- und Willensseite, überhaupt mit der gesamten seelischen Verfassung des Menschen zusammenhängt.“
(Bollnow 2010: 229)

Wie wir den Raum wahrnehmen, hängt stark von unseren subjektiven Empfindungen ab. Der Raum ist ein relativer. *„Tatsache ist die Verflochtenheit des Raumerlebens mit allen psychischen Erlebnisweisen und Gegebenheiten.“* (Jean Paul 1927 zit. n. Hermann 2009: 41) Auch das Raumbedürfnis – Raum zum Verkriechen, Raum zur Entfaltung etc. – ändert sich mit der seelischen Verfassung des Menschen. Die Gestimmtheit des

Menschen beeinflusst die Wahrnehmung des Raumes und umgekehrt beeinflusst die Wirkung des Raumes die Gestimmtheit des Menschen. (vgl. Bollnow 2010: 230)

„Der konkrete Raum ist ein anderer je nach dem Wesen, dessen Raum er ist, und je nach dem Leben, das sich in ihm vollzieht. Er verändert sich mit dem Menschen, der sich in ihm verhält, verändert sich mit der Aktualität bestimmter Einstellungen und Gerichtetheiten, die – mehr oder weniger augenblicklich – das ganze Selbst beherrschen“

(Graf K. von Dürckheim zit.n. Bollnow 2010: 21).

3 DER LITERARISCHE RAUM

Wie geht man mit dem Begriff Raum um, wenn man vom filmischen Raum spricht? Wie kann man Raum analysieren und unter welchen Gesichtspunkten lässt er sich betrachten? Wie wird er konstruiert und dargestellt? Auf welchen Ebenen lässt er sich „lesen“? Statt gleich auf den filmischen Raum einzugehen, will ich hier Ansätze zum literarischen Raum erläutern, da sie sich als brauchbar für meine Analyse erweisen und auf den filmischen Raum übertragen lassen.

Die literarische Raumdarstellung meint zunächst *„einen Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen.“* (Ansgar Nünning 2001 zit. n. Lange 2007: 21)

Im Gegensatz zu der Zeit als Gestaltungselement erhielt der Raum in der Literaturwissenschaft erst spät Aufmerksamkeit. Vor allem beeinflusst durch Lessings Diktum, das die Dichtung zu einer Zeit-Kunst machte und Malerei und Bildhauerei zu einer Raum-Kunst. Doch der Raum bildet in der Literaturwissenschaft immer wieder einen wichtigen Bezugspunkt, wenn es um die künstlerische Einbildungskraft geht. (Vgl. Lange 2007: 13)

Die Frühphase der literarischen Raumanalyse, die den ästhetischen Raum als eigenes Phänomen in seiner Ganzheit untersuchte, begann erst in den 1930er Jahren.

Einen wichtigen Beitrag hat hierzu der Philosoph Ernst Cassirer geleistet, der dem künstlerisch gestalteten Raum einen Eigenwert zusprach. (vgl. ebd.: 21) In seinem Aufsatz „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“ schreibt er:

„daß es nicht eine allgemeine, schlechthin feststehende Raum-Anschauung gibt, sondern daß der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der ›Sinnordnung‹ erhält, innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet. Je nachdem er als mythische, als ästhetische oder als theoretische Ordnung gedacht wird, wandelt sich auch die ›Form‹ des Raumes..“

(Cassirer 2006: 494)

In seiner ästhetischen Sinnordnung, die Raummodelle konstruiert, übernimmt der Raum eine andere Funktion als der rein mathematisch, physikalische Raum, der nach empirischer Logik analysierbar ist. (vgl. Lange 2007: 21)

Ein ähnlicher Ansatz, jedoch mit spezifisch literaturwissenschaftlicher Orientierung, findet sich bei Robert Petsch. Ihm geht es vor allem darum, die „*konkret werdenden Orte mit dem menschlichen Empfinden in Relation zu setzen.*“ (Thiem 2010: 24) Petsch teilt den dichterisch-epischen Raum in seiner Allgemeinheit in drei Dimensionen – den bestimmten, absoluten und erfüllten Raum. Der bestimmte Raum lässt sich durch Maße, Zahlen und örtliche Angaben charakterisieren und wird als Lokal bezeichnet. Durch das Miterleben des Lesers und seiner Aneignung und Wiedererkennung von Lokalen, geht der bestimmte Raum über seinen materiellen Wert hinaus und wird durch die Emotion der Figur zu einem erfüllten Raum. Innerhalb des absoluten Raumes wird die Wesenheit des Raumes durch das Miterleben des Lesers erfasst. Der Raum lässt sich einer vorübergehenden Atmosphäre zuschreiben. In dieser Wirkung des Raumerlebens sieht Petsch den wesentlichen Bestandteil des Lektürevorgangs. (Vgl. Thiem 2010: 25)

Der Literaturwissenschaftler Bruno Hillebrand fragt nach der Funktionalität des Raumes im jeweiligen Erzählvorgang. Er greift das Konzept des erlebten Raumes auf und sieht den Menschen als tief mit dem Raum verankert und auf ihn angewiesen. Während die Literatur der Klassik und Romantik vor allem mit symbolischen Raumkonstruktionen, die imaginativ-phantastische Überformungen des Realen bilden, arbeitet, bildet die realistische Erzählung des 19. Jahrhunderts einen vom Subjekt unmittelbar erlebten

Raum. Hillebrand sieht im literarischen Raum mehr als eine bloß kulissenhafte, „ephemere“ Räumlichkeit. (Vgl. Lange 2007: 23)

Einen weiteren wichtigen Beitrag hat der oft zitierte Literaturwissenschaftler Jurij Lotman geleistet. Er widmet sich in seinen erzähltheoretischen Ansätzen vor allem dem Raum und dessen Organisation in einem Text. Er sieht das Kunstwerk als modellbildendes System. Durch seinen Rahmen ist es begrenzt, bildet in seiner Endlichkeit jedoch Unendlichkeit ab. Im Kapitel 8 seines Buches „Die Struktur literarischer Texte“ schreibt er zu Beginn:

„Der Rahmen eines Gemäldes, die Rampe der Bühne, die Grenze der Filmleinwand bilden die Grenzen der künstlerischen Welt, die in ihrer Universalität in sich abgeschlossen ist. Damit hängen bestimmte theoretische Aspekte der Kunst als eines modellbildenden Systems zusammen. Das Kunstwerk, das selbst begrenzt ist, stellt ein Modell der unbegrenzten Welt dar. (...) Es ist die Abbildung einer Realität auf eine andere, das heißt immer eine Übersetzung.“

(Lotman 1993: 301)

Die Übersetzung des jeweiligen Welt-/Raummodells findet mit den jeweiligen künstlerischen Mitteln statt. Die Weltentwürfe des Textes zeigen eine gewisse Ordnung, die sich räumlich-topologisch beschreiben lässt (vgl. Krah und Ort 2002: 5f). Unter Raum versteht Lotman:

„die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u. dgl.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen (Ununterbrochenheit, Abstand u. dgl.). Wenn man eine gegebene Gesamtheit von Objekten als Raum betrachtet, abstrahiert man dabei von allen Eigenschaften dieser Objekte mit Ausnahme derjenigen, die durch die gedachten räumlichen Relationen definiert sind.“

(Aleksadrov 1956 zit. n. Lotmann 1993: 312)

Für Lotman bildet die Raumstruktur modellhaft die Struktur der Welt ab und konstruiert einen semantischen Raum. Der semantische Raum, der die gesamte erzählte Welt erfasst, beinhaltet eine Menge an semantischen Merkmalen, die so nur in dem jeweiligen Werk vorkommen. Diesen teilt er in disjunkte Teilräume, als Mengengebilde

und Vernetzung, die ihrerseits durch verschiedene Abstraktionsebenen vermengt werden und sich in Opposition stellen lassen. Die semantischen Räume müssen jedoch nicht an einen Raum im eigentlichen Sinn gebunden sein (vgl. Krah und Ort 2002: 6) In der Oppositionsbildung sieht er das wichtigste modellbildende Element. Das räumliche Modell der Welt wird so zum organisierenden Element, um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristika ordnen. (vgl. Lotman 1993: 316). Lotman verweist darauf, dass der Mensch gewohnt ist in räumlichen Relationen zu denken:

„Der dem Menschen eigene besondere Charakter der visuellen Wahrnehmung der Welt hat zur Folge, daß für den Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen, sichtbaren Objekte sind, und das führt zu einer spezifischen Rezeption verbalisierter Modelle.“

(Lotman 1993: 312)

Somit lassen sich die abstrakten semantischen Strukturen des Textes verräumlichen. Die Bildung von Raummodellen sieht er von vornherein durch die jeweilige Kultur geprägt. Als Beispiel führt er an:

„Bereits auf der Ebene der supratextuellen, rein ideologischen Modellbildungen erweist sich die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit. Die Begriffe „hoch – niedrig“, „links – rechts“, „nah – fern“, „offen – geschlossen“, (...) erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: „wertvoll – wertlos“, „gut – schlecht“, „eigen – fremd“, „zugänglich – unzugänglich“, (...). Die allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt, mit deren Hilfe der Mensch auf verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte den Sinn des ihn umgebenden Lebens deutet, sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet.“

(Lotman 1993: 313)

Als wichtigstes topologisches Merkmal des Raumes nennt Lotman die Grenze. Sie teilt den semantischen Raum in zwei disjunkte Räume. Die Unüberwindbarkeit der Grenze ist wesentlicher Bestandteil der Geschichte. Wo sich diese Grenze bildet, ist ein wesentliches Charakteristika des Werkes. Erst mit der Überschreitung der Grenze durch eine bewegliche Figur, sieht er ein Ereignis. Diese Überschreitung kann sowohl auf

topographischer, topologischer als auch semantischer Ebene geschehen. Den Helden der Geschichte sieht er einem bestimmten Raum zugeordnet und im Grunde kann nur er die Grenze von einem semantischen Raum in einen anderen übertreten.

Elisabeth Bronfen verweist in ihrem Buch *Der literarische Raum* auf die Beschreibbarkeit der konkret begehbaren Räume des Textes, die auf die

„materielle Welt verweisen, zusammen mit dem Einsatz von räumlichen Metaphern, die keinen begehbaren Raum der Protagonistin beschreiben, und mit der räumlichen Semantisierung von abstrakten Begriffen untersucht werden.“

(Bronfen 1986: 5)

Bei ihrer Analyse der Textwelt ergeben sich drei Ebenen der Räumlichkeit: die konkret begehbaren Räume, die Raummetaphern und Texträume. Des Weiteren betont sie, dass die konkret begehbaren Räume keinesfalls nur Verweisfunktion haben, sondern zunächst selbst-reflexiv sind und für sich betrachtet schon hochsemantisiert sind (vgl. ebd. 1986: 27). Bronfen sieht die gegenseitige Anhängigkeit zwischen Mensch und gelebten Raum und betont die Wichtigkeit der Haltung, Stimmung und Perspektive der wahrnehmenden Figur innerhalb der Textwelt.

Anja Johannsen orientiert sich bei der literarischen Raumanalyse in ihrem Buch *Kisten. Krypten. Labyrinth* an Lotman und Bronfen. Sie teilt die Analyseschritte ebenfalls in drei Lesearten: in eine topographische, eine topologische¹ und eine poetologische. Das soll heißen, dass im topographischen Schritt Bestand der im Text vorhanden Raumtypen aufgenommen wird. Im topologischen Schritt geht es darum herauszufinden, inwieweit die einzelnen Raumtypen ein Bild von der *»Einrichtung der Welt« d. h. der »Ordnung des Koexistierenden«* abgeben.“ (Johannsen 2008: 23) Im dritten Schritt schließlich die formalen Charakter der Raumfiguration zu analysieren, d. h. zu fragen inwieweit der Raum strukturbildend für den Text ist. Des Weiteren beachtet Johannsen bei ihrer Analyse die Raum-Körper-Relationen.

¹ „Der Gebrauch der Termini Topographie und Topologie stützt sich dabei auf Lotmans Differenzierung. Während der Begriff Topographie die – hier fiktiven – materiell gegebenen Räume der geographischen, aber auch sozialen Umwelt meint, bezeichnet der der Topologie einen abstrakten Raum, der als eine gedankliche »Ordnung des Koexistierenden« aufgefasst werden kann, so die Formulierung Dagmar Reicherts.“ (Johannsen 2008: 22f)

Denn sie betont:

„[dass] sich nicht über Raum reden lässt, ohne zugleich über Positionierung und Bewegung der Körper zu sprechen (...) So spielen Fragen nach der Fortbewegung im Raum, nach Orientierung und Orientierungslosigkeit und nach der visuellen und sensorischen Raumwahrnehmungen in allen Teilen der Studie eine wichtige Rolle.“

(Johannsen 2008: 23)

Die verschiedenen Ansätze der Literaturwissenschaft zeigen, dass Raum mehr ist als bloße Kulisse. Als Gestaltungsmittel trägt er wesentlich zum Verständnis der Geschichte bei. Er kann zum Bedeutungsträger werden, kann dem Werk seine Struktur geben und bestimmte Stimmungen und Atmosphären erzeugen und unterstreichen.

4 DER FILMISCHE RAUM

Um nun ein Verständnis für die Herangehensweise meiner Filmanalyse in Bezug auf die Raumstrukturen in *Repulsion* zu geben, erachte ich es sinnvoll einige Theorien bezüglich des filmischen Raumes zu erläutern.

Wie schon Lotman betont hat, bildet die Leinwand im Kino (oder der TV-Bildschirm) die Grenze zum Kunstwerk. Für die Dauer des Films werden wir in die von ihm geschaffene Welt „entführt“. Vor uns tut sich ein diegetischer Raum² auf, der eigenen Gesetzen und Normen folgt. Sie können der realen Welt entsprechen, müssen es aber nicht.

Joachim Paech unterscheidet zwischen modalen Raum und medialen Raum. Er schreibt:

„Zum einen kann nach dem ›erzählten Raum‹, zum anderen nach dem Raum, in dem erzählt wird, gefragt werden. Im ersten Fall wird durch das Erzählen ein (imaginärer) Raum konstruiert, der mit der und für die Aktion, die in ihm stattfindet, hergestellt wird. Hier werde ich von einem ›modalen‹ Raum sprechen, denn er wird

² Noel Burch versteht unter diegetischem Raum die gesamte im Film dargestellte Welt mit allen sichtbaren und unsichtbaren Teilen (vgl. Khouloki 2009: 92)

durch die Art und Weise des (thematisch, perspektivischen etc.) Erzählens bestimmt. Im zweiten Fall ist ein bestimmter Raum vorgegeben, damit überhaupt das Erzählen stattfinden kann. Hier werde ich von einem ›medialen‹ Raum sprechen, denn er bildet das Medium oder die materiale Bedingung des Erzählens in verschiedenen Modalitäten.“

(Paech 2000: 93)

Die Leinwand (oder der TV-Bildschirm) bildet den medialen Raum und ist Voraussetzung für den modalen Raum. Auf ihr wird die ikonische und figurative Darstellung erst sicht- und hörbar. Erst im Bildraum der Leinwand ist Erzählung möglich. Aus dieser Unterscheidung lässt sich die Modalität, die Art und Weise der Erzählung medial bestimmen. Tendenziell wird verhindert, dass uns der mediale Raum bewusst.

Anhand dieser Unterscheidung lässt sich fragen:

„Wie organisiert der mediale (Bild- und Ton-) Raum die Modalität des filmisch erzählten Raumes so, dass er für den Beobachter (im Kino oder in der Fernsehstube) auf eine bestimmte (oder bestimmende) Weise wahrnehmbar wird?“

(Paech 2000: 96)

4.1 KONSTRUKTION DES FILMISCHEN RAUMES

In Filmen begegnen wir Landschaften, Städten, Häusern, reisen durch das All, erklimmen Berge, befinden uns an allen möglichen Orten, die die Welt zu bieten hat, reisen in Räume, die längst der Vergangenheit angehörten, treffen auf solche, die bloße Fiktion sind und doch zeigen sie immer Partikel der Realität (vgl. Schaal 2010: 9). Etwas, an dem wir uns orientieren können, den es ist die Dingwelt, das Materiell existierende, das das Leben für uns greifbar macht. Ein Film ohne Raum und Architektur wäre kaum vorstellbar. Sie bestimmen den Ort der Handlung, geben uns Informationen über dessen Funktion und Ordnung und sie schaffen Atmosphäre, die wichtig für die Ästhetik und Wirkung des Films ist.

Hans J. Wulff sieht den filmisch dargestellten Raum als eine Art Raumhypothese, die schon beim Drehbuchschreiben entworfen wird. Die gesamte Form der filmischen Raumdarstellung dient als Stütze dieser Hypothese. Der filmische Raum beginnt also schon während des Drehbuchschreibens zu entstehen, oder früher im Kopf des Drehbuchautors und Regisseurs. Bis wir den konkret filmischen Raum auf der Leinwand sehen, durchläuft er einige Schritte. *„(A)lle, die im Filmgeschäft arbeiten, sind von einem Pygmalionkomplex befallen: Sie wollen einem Buch Leben einhauchen.“* (Peter Ettedgui 2001 zit. n. Körte 2005: 22) Ich will hier nur kurz darauf eingehen. Schon während der Vorproduktionsphase werden Entscheidungen getroffen, die den filmischen Raum beeinflussen. Vor allem sind es die des Kamera- und Lichtdepartments, der Regie, der ProduzentInnen und natürlich die des Production Design³.

„Die architektonische Skizze ist wie ein Drehbuch zu lesen und umgekehrt, das filmische Skript wie ein Bauplan.“

(Schaal 2010: 9)

Der Philosoph Roger Caillois sprach in einem Vortrag 1978 über das „phantastische Wissen“, das den Dingen eingeschrieben sei, von ihrem „zauberhaften Raunen“. Ralph Eue und Gabriel Jatho sprechen Production Designer dieses Wissen zu. Sie schreiben:

„Production Designer bergen dieses „Wissen“, tauchen hinein, lauschen dem „zauberhaften Raunen“. Sie arrangieren diesen verborgenen Zauber für die Dauer eines Films zum vernehmbaren Klang – geben ihm einen Oberton und einen Subtext. Das Ideal der Profession: in die Filmerzählung einstimmen, sie verstärken und fortsetzen. Die Aufgabenstellung: denn Sinn und Gehalt eines Projekts durch zu erschaffende Raumoptionen – Dimension, Form, Linie, Farbe, Lichtwerte – reflektieren. Das bedeutet: Die Orte, an denen die Filmpersonen agieren, sind nicht

³Der VÖF definiert Szenenbild – Production Design folgendermaßen: „SzenenbildnerInnen sind visuelle Künstler und Geschichtenerzähler, sie kreieren und entwickeln - nach Maßgabe des Drehbuchs und in Abstimmung mit ProduzentInnen und Regie - den Look, die Atmosphäre und die Welt einer Geschichte. Sie sind die Leiter der Szenenbild-Abteilung (Art Department) und beginnen Monate oder Jahre vor allen anderen an einem Film zu arbeiten: Ihre Ideen, Milieudefinitionen, Farbkonzepte, Entwürfe und Motiv-Vorschläge sind eine wesentliche Grundlage für alle anderen am Filmbild mitgestaltenden Berufsgruppen.“

(vgl. <http://www.filmdesigners.at/index.php?ctrl=information&spr=4>; 12.11.2012)

einfach nur eine neutrale Umgebung. Die Orte erzählen auch die Geschichte, der sie dienen.“

(Eue und Jatho 2005: 7)

Diese Entscheidungen beeinflussen den filmischen Raum, tragen zu seiner Konstruktion bei und geben ihm seine Wirkung und Atmosphäre.

Film ist ein audio-visuelles Medium, das seine spezifischen Gestaltungsmittel bei der Konstruktion von Raum hat. Auf die wichtigsten will ich im Folgenden eingehen.

4.1.1 FILMISCHE GESTALTUNGSMITTEL

Film schafft Raumillusion auf einer zweidimensionalen Fläche. Doch durch Bewegung, die Anordnung von Gegenständen und Figuren, filmspezifische Verfahren etc. entsteht Tiefe im Bild. Film zeigt bewegte Bilder und somit auch Raum in Bewegung. Die Raumwahrnehmung im Film kommt somit unserer alltäglichen Wahrnehmung sehr nahe. (Vgl. Agotai 2007) Durch die Bewegung im Film entsteht ein Spiel aus Nähe und Distanz zum Raum, zu den Figuren und Gegenständen. Die Räume verengen sich oder dehnen sich aus. Es gibt materiell-existierende, konkrete Räume, die uns der Film zeigt. Doch im Kopf des Zuschauers erweitern sich diese Räume, ergeben einen Gesamtraum und werden mehr als bloß das, das sichtbar ist. Durch Alltagswissen, Wahrnehmungs- und Raumwissen, durch kulturelle, soziale und individuelle Prägungen, Medienkompetenz und die Stimuli des Films entsteht eine Raumwirkung im Kopf des Zuschauers (Vgl. ebd.).

4.1.1.1 KADRIERUNG - BILDKOMPOSITION

Die Kadrierung legt den Rahmen des Bildraumes fest und damit, was gezeigt wird und was nicht. Innerhalb dieser Rahmung wird inszeniert. Damit bildet sie eine Grenze und definiert den Handlungsraum. Für jede weitere Szene wird der Bildraum neu festgelegt. Es lässt sich sagen, dass das Bildformat (Verhältnis von Höhe und Breite) die Hauptrahmung bildet. Schon die Auswahl des Bildformates hat Einfluss auf die räumliche Wirkung. Breitwandformate wirken flächiger da die Fluchtlinien gerader

zusammenlaufen. Während zum Beispiel beim Academy-Format die Fluchtlinien in einem steileren Winkel zusammenlaufen und so dynamischer und tiefenwirksamer sind. Innerhalb des Bildformates kann anhand der Wahl der Kameraeinstellung und Perspektive variiert werden. Die jeweilige Auswahl der Einstellungsgröße, der Kameraperspektive und der Elemente, die im Bildfeld enthalten sind oder nicht, tragen zur Konstruktion des Raumes bei und beeinflusst die räumliche Wirkung maßgeblich. Innerhalb des Bildes lässt sich anhand verschiedenster Kompositionen Tiefe schaffen. So kann man zum Beispiel durch die Positionierung der Figuren und Gegenstände im Vorder-, Mittel- und Hintergrund Tiefe bewirken. Durch die Größenverhältnisse lassen sich Entfernungen feststellen und geben einem somit ein Gefühl für den Raum und dessen Größe. Verdeckung und Überschneidung von Personen und Gegenständen, Öffnungen wie Türen und Fenster, Gitterstrukturen, Säulen, durchsichtige Materialien, Lichtführung, Farbe und Kontrast etc. sind Elemente, die die Tiefe des Raumes unterstützen und ihm seine Kontur und Grenze geben oder diese verwischen. Ein anderes wichtiges filmspezifisches Moment ist die Bewegung, entweder durch die Figuren und Gegenstände vor der Kamera, durch die Kamera selbst oder durch den Schnitt. Die Bewegung macht das Bild lebendig und dynamisch. Je nach Art der Bewegung erfahren wir räumliche Ausdehnung oder Verengung, erhalten wir Informationen über geografische Beziehungen und bekommen verschiedene Teilansichten des Raumes, der Figuren und Gegenstände. Außerdem können sich die Beziehungen zwischen Raum und Objekt ändern. Auch die Art und Weise der Bewegung durch den Raum gibt Auskunft über ihn. (Vgl. Agotai 2007 und Khouloki 2009)

Wie oben schon erwähnt, wird anhand der Kadrierung entschieden, was man sieht und was nicht. Somit besteht das filmische Bild immer aus zwei Räumen. Einem Raum innerhalb des Bildes und einen Raum außerhalb des Bildes (Off-Raum).

„Solange der szenische Raum ›im Rahmen‹ bleibt, sind Bildraum (Medium) und narrativer Raum homolog, die Modalität der Form (er)füllt gleichsam ihre mediale Bedingung. Sobald allerdings eine Bewegung (scheinbar) über den Rand ihrer Sichtbarkeit hinausgeht, teilt sich der szenische Raum über der Grenze des Bildraumes in einen sichtbaren und einen unsichtbaren Raum, ein ›Innen‹ und ein

›Außen‹ des Bildes, der narrative Raum übersteigt die Grenzen seiner medialen Konstitution.“

(Paech 2000: 100)

André Bazin unterscheidet bei der Rahmung zwischen Cadre und Cache. Beim Cadre ist das Bildfeld in sich geschlossen (geschlossenes System) und wird nicht in ein Außen fortgesetzt. Somit bildet das Außen einen heterogenen Raum. Das Cache wird als

„Abdeckung eines erweitert gedachten Bildfeldes bezeichnet. (...) Ein Cache [...] scheint ein größeres Bildfeld zu verdecken, in das sich eine Bewegung kontinuierlich – sichtbar oder unsichtbar – fortsetzen kann, das gegebenenfalls nach außen erweitert oder verschoben, bzw. in einer neuen Szene sichtbar werden kann. Dieses ›kaschierte‹ größere Bildfeld gehört zur Diegese oder Fiktion und ist Teil des modalen Erzählens, das medial bedingt ist.“

(Paech 2000: 100f)

Bordwell nennt ihn den diegetischen Off-Raum und sieht in als Verlängerung des Bildraumes, den der Zuschauer, je nachdem wie er in die Inszenierung miteinbezogen ist, auch voraussetzt. Die Beziehung von On- und Off-Raum kann bewusst eingesetzt werden und Spannung zwischen sehen und nicht sehen erzeugen. So entsteht eine Raumdramaturgie. (Vgl. Khouloki 2009: 93) Der Ton bildet ein wichtiges Verbindungsglied zwischen On- und Off-Raum (siehe Kapitel ...).

4.1.1.2 KAMERA – RAUMLICK

Das Kameraauge gibt uns die Sicht auf die diegetische Welt vor und lenkt ihn. Es wird entschieden was wir sehen und was nicht, wo die Aufmerksamkeit hinfällt und wie wir das Dargestellte wahrnehmen. Die Kamera lässt uns den Raum erleben und uns in ihn eintauchen. Bestimmt wird dieses Erleben durch die Kameraeinstellung und die Perspektive. Die Wahl der Einstellungsgröße beeinflusst die Wirkung des Raumes. Totale Einstellungen geben einen guten Überblick über den Raum und stellen die Figur in ein Verhältnis zu ihm. Je näher die Kamera an das Objekt rückt, umso weniger sieht man vom Umfeld und umso isolierter wirkt es vom Raum. Durch die

Aufmerksamkeitslenkung erhalten die Objekte jedoch besondere Präsenz und können somit semantisch aufgeladen werden.

Die Kamera kann statisch sein oder sich bewegen und erzeugt dadurch eine besondere physiologische Wirkung. Es gibt verschiedene Kamerabewegungen und jede hat eine bestimmte Wirkung. Die bewegte Kamera, sei es durch Schwenk, eine Fahrt, Handkamera oder Steadycam, kann einen Überblick über den Raum geben und ihn abtasten. Dadurch wird er plastischer und intensiver erfahrbar. Es lassen sich räumliche Zusammenhänge feststellen. Je nach Geschwindigkeit und wie konstant sich die Bewegung vollzieht, ist der Raumeindruck ein anderer. Hektische und unruhige Bewegungen erzeugen ein anderes Raumgefühl als langsame. Bei einer Vorwärtsbewegung hat man das Gefühl durch den Raum geführt zu werden. Sie kann zur Orientierung dienen, kann aber auch das Gegenteil bewirken, je nach Art und Weise der Umsetzung. Manchmal nimmt die Kamera in einer Vorwärtsbewegung die Position eines Verfolgers ein. Bei einer Rückwärtsbewegung öffnet sich der Raum. Auch diese Bewegung kann Verschiedenes suggerieren. So kann sie zum Beispiel etwas Enthüllen oder sich entziehen bzw. zurückweichen. Die Bewegung der Kamera kann die Verfassung der Figur widerspiegeln und sie in Relation zum Raum setzen. Der Zoom bildet einen Sonderfall, da die Kamera nicht tatsächlich bewegt wird. Er kann jedoch ebenfalls das Gefühl einer Raumdehnung oder -zusammenziehung suggerieren. (Vgl. Khouloki 2009)

Die Perspektive legt den Standpunkt der Betrachtung fest und steuert den Identifikationsgrad. Dabei kann die Kamera eine objektive, beschreibende Funktion übernehmen. Sie kann jedoch auch eine subjektiv, persönlich geprägte Fokalisierung oder eine Innenweltdarstellung wiedergeben (vgl. Agotai 2007: 129ff). Sie kann zum Membran der Empfindungen der Figur werden. Durch den Einsatz von verschiedenen Objektiven kann die Bildgestaltung variiert werden. Aufnahmen mit Normalobjektiven kommen der natürlichen Wahrnehmung am nächsten. Weitwinkelobjektive verzerren das Bild und erhöhen die Tiefenwirkung. Ihr Blickwinkel ist weit. Damit kann man eine spezielle räumliche Wirkung erzeugen. Bei Teleobjektiven ist der Blickwinkel enger. Sie verringern die Tiefenwirkung und holen die Gegenstände näher heran und vergrößern sie. (Vgl. Khouloki 2009: 78) Auch der Kamerablickwinkel beeinflusst die Raumwahrnehmung. Die Untersicht lässt Kanten und Linien nach oben hin

zusammenlaufen und Objekte zusammengedrückt wirken. Die Aufsicht lässt Objekte auseinander gezogen und nach unten zusammengepresst wirken. Auch Aufnahmen im Schrägwinkel verändern den Raum. Sie alle verformen, verzerren, verschieben die Proportionen und erzeugen bestimmte Stimmungen. Je nach Grad des Winkels verformen oder zerstören sie den Raum. Sie sorgen für Desorientierung, zeigen eine „schräge“ oder „verzerrte“ Welt etc. (Vgl. Mikunda 2002: 106ff) Die Auswahl der Schärfentiefe beeinflusst ebenfalls die Wirkung des Raumes. Vorder-, Mittel- und Hintergrund können alle scharf sein und der Schärfenfokus kann nur auf einem bestimmten Bereich liegen, die anderen Bereiche liegen im Unschärfebereich.

4.1.1.3 LICHT - ATMOSPHERE

Licht ist die physikalische Voraussetzung für die optische Wahrnehmung und macht die Welt sichtbar. Im Grunde ist Licht ein durchsichtiger Stoff. Doch durch die Reflexion von dem, auf das es trifft, wird etwas sichtbar. Je nach seinem Gefälle bildet es Hell- und Dunkelkontraste. Daraus ergibt sich ein Spiel von Licht und Schatten und eine Vielzahl von Gestaltungsmöglichkeiten. Gerade für den Raum und seine Wirkung ist das Licht essentiell. Es modelliert seine Architektur und alles was in ihm enthalten ist und erzeugt den Eindruck von Räumlichkeit. Je schärfer die Übergänge von hell zu dunkel sind, umso geringer wird der räumliche Eindruck. Licht kann die Materialität von Gegenständen spürbar machen. Es gibt Objekten und Figuren Konturen, schafft Kontraste und Tiefe. Es kann den Raum teilen und ihm Grenzen verleihen.

Die Lichtqualität bestimmt die Intensität des Lichts. Grob lässt sich zwischen hartem und weichem Licht unterscheiden. Hartes Licht produziert Schatten mit einer scharfen Grenze und bringt jede Unebenheit zum Vorschein. Weiches Licht wirkt hingegen diffuser. Die Lichtführung beschreibt den Weg des Lichtes von seiner Quelle zum Objekt. Werden Objekte und der Raum frontal beleuchtet, also etwa aus der Richtung der Kamera, ist meist alles hell ausgeleuchtet und der Schattenwurf ist reduziert. Dadurch verringert sich auch der Eindruck von Räumlichkeit. Im Gegensatz dazu erzeugt Licht, das von der Seite kommt einen starken Schattenwurf und lässt Oberflächenstrukturen besser erkennen, vor allem das Streiflicht. Hintergrund und Gegenlicht lassen die Objekte silhouettenhaft erscheinen und geben starke Konturen. Je

mehr das Licht von oben oder von unten kommt, umso seltsamere und verzerrtere Schatten bildet es. Durch das Licht lässt sich die Aufmerksamkeit lenken. Filme entwickeln eigene Lichtkonzepte, die nicht immer der Logik des Alltags entsprechen. Das Licht trägt wesentlich zur Stimmung und Atmosphäre bei und kann durch die Art der Ausleuchtung Einfluss auf die Wirkung des Raumes nehmen. Eine helle Beleuchtung lässt den Raum freundlich wirken, Schatten geben ihm etwas Unheimliches. (Vgl. Khouloki 2009: 44ff)

4.1.1.4 MONTAGE – RAUMCHOREOGRAPHIE

Die Montage des Films bildet ein wesentliches Moment bei der Schaffung von Raumillusion. Die Räume zeigen sich uns zumeist fragmenthaft. Wir sehen Teile oder springen zwischen einem oder verschiedenen hin und her. Erst im Laufe des Films wird diese Komposition aus Fragmenten durch den Zuschauer zu einem Ganzen zusammengefügt. Das setzt ein medienkompetentes Wissen, allgemeines Weltwissen und Raumwissen voraus⁴. Durch diese Konstruktionsleistung des Zuschauers ergibt sich ein Gesamtbild des diegetischen Raums und ihrer Erzählung, sprich auch ihrer Bewegung. Es lassen sich Verhältnisse und Qualitäten der einzelnen Räume daraus ablesen und in einen Kontext stellen. (Vgl. Agotai 2007)

Durch die Montage können verschiedenste Räume und Realitäten ineinander verschachtelt werden und zu einer Einheit gebracht werden (vgl. Schaal 2010: 15). Diese Schnittstellen können innerhalb eines Handlungsraumes passieren, dann spricht man von einem innersequenziellen Schnitt. Die einzelnen Schnitte bauen zumeist auf bekannten Raumteilen auf und dienen zur Orientierung, zur Einführung in den Raum und zur visuellen Erweiterung, warum er auch „raumbenutzender Schnitt“ genannt wird. Zumeist folgen die Schnitte dem Kontinuitätsprinzip im Sinne des Coverage-Systems⁵ und befolgen die 180-Grad- und 30-Grad-Regel der Einstellungsgröße um so einen homogenen Raum zu schaffen. Einige Filmemacher brechen bewusst mit diesen Regeln um Desorientierung zu schaffen und den Raum zu zerstören. (Vgl. Beller 2000: 13-20).

⁴ Bordwell nennt diese Konstruktion von Raum beim Zuschauer cognitive map

⁵

Der sequenzielle Schnitt verbindet Einstellungen, die formal oder inhaltlich aufeinander bezogen sind. Die Räume können dabei verschiedene sein. Der transequenzielle Schnitt verbindet in sich abgeschlossene Sequenzen und ist meist mit einem Zeit- und Raumwechsel verbunden. Beide Schnitte können raumerweiternd wirken, man spricht dann von einem „raumerweiternden Schnitt“⁶. Jeder Schnitt ist zugleich ein räumlicher Schnitt. Dadurch werden räumliche Verbindungen geschaffen und zu einem Raumgefüge kombiniert. Der Schnitt lässt sich als Kontext lesen, durch den ein Raum in ein Umfeld eingebettet ist und ihm so spezifische Bedeutung zukommt. (Vgl. Agotai 2007: 103ff)

Wichtig für die Verbindung einzelner Einstellungen sind Invarianten⁷. Sie können Aufschluss über die geografischen Beziehungen des Raumes oder der Räume geben und können visueller oder akustischer Art sein. Der Hintergrund, die Figuren, die Handlung, die Beleuchtung, Verbindung auf der Blickachse etc. gehören zu den visuellen Invarianten. Auch durch akustische Invarianten, wie Geräusche und Musik lassen sich Verbindungen schaffen. (Vgl. Khouloki 2009: 87) Wenn zum Beispiel jemand rechts aus der Tür eines Zimmers in ein anderes Zimmer geht, ist die logische Folge, dass er in der nächsten Einstellung von der linken Seite in das andere Zimmer hereinkommt.

Die Übergänge von einer Einstellung zur nächsten können durch einen harten Schnitt, einer Auf- bzw. Abblende oder durch eine Überblendung erfolgen. Während der harte Schnitt kaum auffällt, verdunkelt sich bei einer Auf- und Abblende das Bild in der Regel und hellt dann wieder auf. Meist verweist dieser Übergang auf größere Raum- und Zeitsprünge oder dass ein Abschnitt zu Ende ist. Bei der Überblendung geht die Einstellung direkt in die nächste über. Für einen Moment überlagern sie sich. Auch hier kommt es meistens zu einem Orts- oder Zeitwechsel. (Vgl. ebd.: 88f) Finden die Handlungen parallel statt, aber in separaten Räumlichkeiten, wird oft durch eine Parallelmontage hin und her geschnitten und so eine räumliche Verbindung geschaffen. Ein weiterer wichtiger Aspekt bei der Herstellung räumlicher Beziehungen ist die Verbindung über die Blickachse. Entweder kann die Kamera die Blickrichtung für die nächste Einstellung vorgeben oder sie kann der Blickrichtung einer Figur folgen.

⁶ Klaus Wyborny definiert den raumerweiternden Schnitt folgendermaßen: „Wir nennen einen Schnitt auf eine neue Einstellung raumerweiternd, wenn uns der Raum der neuen Einstellung in dem Filmteil, den wir bis dahin gesehen haben, werden ganz noch zum Teil begegnet ist, wenn sich also bei dem Raum der neuen Einstellung um einen für den Film ganz neuen Raum handelt“ (vgl. Beller 2000: 20f)

⁷Paech nennt sie gemeinsame Codierungen (vgl. Paech 2000: S 110)

Andererseits kann der Blick auch von einer anderen Figur erwidert werden. Folgt die Kamera dem Blick einer Figur, nehmen wir jenen Teil des Raumes wahr, den auch die Figur sieht. Dies passiert dann entweder aus dessen Perspektive (subjektive Sicht). oder aus einer anderen. Über den Blick lassen sich räumliche Beziehungen definieren und durch die Art und Weise des Blickes und die Perspektive lässt sich die Aufmerksamkeit lenken und kann Auskunft darüber geben, wie die Figur den Raum erfährt. (Vgl. ebd.: 90f)

4.1.1.5 TON - RAUMSTIMMUNG

Der Ton trägt wesentlich zur Raumbildung bei. Durch Stimmen und Geräusche und dessen Intensität, lassen sich Entfernung und Nähe bestimmen und auch die Beschaffenheit des Raumes. Der Ton trägt wesentlich zur Bildung von Atmosphäre und Stimmung bei. Grundsätzlich lässt sich zwischen Tonquellen aus dem on-screen oder off-screen unterscheiden. Eine gesonderte Form bildet die Filmmusik. Sie gehört nicht zur diegetischen Welt, trägt aber zur Atmosphäre bei und unterstützt die Dramaturgie der Handlung. Beim Toneinsatz aus dem off-screen ist die Tonquelle nicht im Bild sichtbar. Sie verweist jedoch auf einen anderen Raum und trägt wesentlich zur Raumbildung bei. Man erhält ein Gefühl für die Umgebung, für Entfernung und Nähe etc. (Vgl. Khouloki 2009: 94ff)

4.1.2 DER RAUM ALS BEDEUTUNGSTRÄGER

Anhand der filmischen Gestaltungsmittel, die einerseits technischer Art sind und sich andererseits künstlerisch einsetzen lassen, ergibt sich je nach Art und Weise der Umsetzung eine Raumästhetik. *„Implizit heißt das, dass jede alternative Konstruktion die Bedeutung der gezeigten Handlung verändern kann“* (Khouloki 2009: 96).

Hans J. Wulff verweist darauf, dass sich der Raum abgesehen von den filmischen Gestaltungsmöglichkeiten auf zwei weiteren Ebenen lesen lässt. Die Raumdarstellungen folgen nicht nur der Raumwahrnehmung des Menschen,

„(...) sondern adaptieren Prinzipien des menschlichen Handelns und seiner räumlich-proxemischen Qualitäten. Raum steht in der Funktion des Handelns und ist so keine nur materiale Qualität der äußeren Wirklichkeit, sondern vielmehr als intentionales Feld anzusehen, weil die Repräsentation filmischen Raums wesentlich mit Handlungsstrukturen zusammenhängt.“
(Wulff 1999⁸)

Wulffs Verständnis für den filmischen Raum lässt sich an diesem Punkt mit Certeaus „Praktiken im Raum“ (siehe Kapitel 1) übereinstimmen. Ähnlich wie Lotman in der Literatur, sieht Wulff bezüglich des Films eine enge Verbindung zwischen filmischem Raum und der Gliederung des Werkes und verweist darauf, dass die Raumdarstellung nicht nur ikonische Repräsentation ist, sondern dass manche Filme „Raummodelle“ ausbilden, *„die für sich Bedeutungen tragen und artikulieren können.“* (Wulff 1999⁹)

Wie oben erwähnt, dienen die filmischen Gestaltungsmittel mitunter dazu, die geografische Lage von Räumen zu bestimmen. Durch Bewegungsrichtungen und Blickführung lassen sich die relativen räumlichen Lagen bestimmen. Durch das vorgegebene Material des Films bildet der Zuschauer einen Gesamtraum. Wie auch Lotman, verweist Wulff darauf, dass sich dieser Gesamtraum nicht nur aus den konkret begehbaren, materiellen (vgl. Bronfen) Räumen zusammensetzt, sondern dass diese auch durch abstraktere räumliche Kategorien in Verbindung gesetzt werden können (vgl. Lotman und Johannsen). Die dargestellte Objektwelt des Films entwirft Handlungs- und Lebensräume. Der Zuschauer kennt bestimmte kulturelle, soziale und funktionale Geltungen für diese und adaptiert sie auf den Film. Der Zuschauer hat ein allgemeines Wissen über Wohnen und den verschiedensten Arten und Formen des Zusammenlebens etc. So lässt sich nicht nur nach einer geografischen Verortung fragen, sondern auch nach weiteren räumlichen Attributen, die Information beinhalten, die von Bedeutung sind. Die Räume lassen sich in einzelne Raumtypen unterteilen. Man kann zum Beispiel nach Funktionsbereichen der einzelnen Räume fragen und stellt diese so in eine relative Beziehung zueinander. Oder es lässt sich nach der Art der Zugänglichkeit der Räume fragen und man kann dadurch die Räume bestimmten Figuren zuordnen und soziale Beziehungen feststellen. Es gilt auch nach der

⁸ Vgl. <http://www.derwulff.de/files/1-5-3-1.pdf>

⁹ Vgl. <http://www.derwulff.de/files/1-5-3-1.pdf>

semantischen Funktion des Raumes zu fragen, die sich aus der Gliederung der erzählten Welt ablesen lassen. Die Raumsemantik kann auf gesellschaftliche, soziale, kulturelle oder individuelle Geltungen verweisen. Auch gilt es die verschiedenen Räume auf ihren symbolischen und metaphorischen Gehalt zu hinterfragen. Der semantische Raum des Filmes, wie bei Lotman beschrieben, lässt sich in verschiedene Teilräume gliedern, die einem bestimmten Bedeutungsgefüge zuordenbar sind. Die Räume lassen sich dann in Opposition zueinander stellen und Kontraste und Gegensätze, Wertdimensionen und –skalen produzieren. Nicht in allen Filmen sind die Räume semantisch besetzt. Wichtig ist es, die Räume immer in einem jeweiligen Kontext zu lesen. (vgl. Wulff 1999¹⁰).

Wie oben beschrieben, ist der modale Raum der erzählte Raum. Für die Zwecke der Analyse erachte ich es für sinnvoll diesen in Ort und Handlungsraum zu unterscheiden. Die Differenzierung sehe ich ähnlich wie Certeau. So ist der Ort eine momentane Ansammlung von Punkten, also quasi die Dingwelt. Er beinhaltet vor allem die äußerlichen, materiellen Repräsentationen der Geschichte. Der Handlungsraum ist jener Raum in dem die Figuren agieren und sich verhalten, das kann auch Objekte außerhalb des aktuellen Bildraumes, also den Raum im Off betreffen. Für den Handlungsraum ist nicht der gesamte Ort von Bedeutung, sondern Aspekte davon, die für die jeweilige Handlung oder Situation von Relevanz sind. An einem Ort können mehrere Handlungsräume realisiert sein. Ebenso kann sich der Handlungsraum ändern, indem andere Aspekte des Ortes in den Vordergrund treten. Die Handlungsräume sind also abhängig von der jeweiligen Aktion der Figuren. Raum ist somit in die Struktur der Erzählung stark eingebunden. (Vgl. Wulff 1999¹¹)

Wie auch Bronfen und Johannsen und wie im Kapitel 1 erläutert, erachte ich es für meine Analyse als wichtig, den Raum nicht unabhängig von den Figuren zu denken. Die Art und Weise, wie sich die Figur zum Raum verhält und wie sie diesen wahrnimmt – vermittelt durch die Kamera – geben Auskunft über den Raum. Mit der jeweiligen seelischen Verfassung kann sich der Raum verändern oder umgekehrt, ändert sich die Verfassung der Figur durch den Raum.

¹⁰ Vgl. <http://www.derwulff.de/files/1-5-3-3.pdf>

¹¹ Vgl. <http://www.derwulff.de/files/1-5-3-2.pdf>

5 SEELENRÄUME

Sowohl in der Literatur als auch im Film produzieren die Texte teils ganze Seelengeografien. „*Die Räume verwandeln sich mit dem Primat des Seelischen.*“ (Hermann 2009: 41)

Das menschliche Seelenleben, seine Bewusstseinszustände und seine Psyche werden zur Veranschaulichung oft mit Landschaftsdarstellungen, Architekturen und Innenräumen verglichen. Der äußere Raum wird zum Ausdrucksträger des Subjektgefühls zur „Seelenlandschaft“ (Bruno Hillebrand zit. n. Lange 2007: 12). Diese Räume verweisen neben ihrem Eigenwert als Handlungsschauplatz auch zeichenhaft auf die Figurenpsyche. Aufgrund von semantischen Merkmalen verweist der Raum oder mitunter ganze Topographien, auf das Innere einer Figur, auf seine seelischen Vorgänge und Wesenszüge. Dadurch erhält der Raum einen Doppelstatus, da er zum einen seinen materiellen Wert innerhalb der Geschichte besitzt, andererseits aber auch zur semantischen Konstruktion eines Seelenraumes dient. So können die Räume als Abbild des Menschen gesehen werden, verweist die Räumlichkeit auf etwas Seelisches und erfüllt die Funktion, die inneren Vorgänge der Figur bildlich darzustellen. (Vgl. Lange 2007: 9ff) So zeigt sich ein inneres Empfinden im Außen und findet dort seine Versinnbildlichung. Die Räume verwandeln sich in die Gestalt des Seelischen, realisieren sich in den Bildern des Außen. Dadurch lässt sich das Empfinden der Figur begreifen. Die innere und die äußere Perspektive beginnen sich zu verschränken. Der Seelenraum wird so begehbar. Durch den Raum und die Architektur kann das Undarstellbare dargestellt werden. Das Unbewusste, Irrationale, das Traumhafte, die Fantasie können so greifbar und sichtbar werden.

In der Literatur war es vor allem die Romantik, die im 18. Jahrhundert ihren Schwerpunkt auf die empfindsame Seele legte und in den äußeren Räumen ihre Verbildlichung fand. Zum größten Teil waren es Naturdiskurse und Landschaftsdarstellungen. Auch in der Architekturtheorie fand im 18. Jahrhundert ein Wandel statt. Vorerst galt vor allem die Lehre des Vitruvianismus, die Bauwerke nach festgelegten Kategorien beurteilte (Festigkeit, Bequemlichkeit, Schönheit). Etwa zur

Mitte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Aufmerksamkeitsverschiebung und es ging vor allem um die Wirkung eines Bauwerkes. Die subjektive Erfahrung wurde quasi zur Urteilsinstanz. Dies ermöglichte es, die Architekturen mit Bedeutungen aufzuladen. (Vgl. Lange 2007: 12ff)

Des Weiteren entstanden freiere, experimentellere Darstellungsformen in der Literatur. Man bemühte sich um die Aufhebung der strikten Trennung der verschiedenen Künste und um eine Vermischung dieser. In diesem Kontext kam es zum Beispiel in der Dichtkunst zu einer Hinwendung zur Architektur. *„Die Verräumlichung des Seelischen ereignet sich in einer Konfiguration, die verschiedene Kunstformen zusammenführt und deren Medialität reflektiert.“* (Lange 2007: 13)

Das Erbauen sinnbildlicher Räume setzt die Figur und den Raum in eine Beziehung. *„Die Grenze zwischen Subjekt und Raum fällt vollends, wenn der Handlungsschauplatz ins Innere einer Person verlagert wird.“* (Lange 2007: 40)

Wie diese Verschiebung des Psychischen auf den Raum erfolgt, kann variieren. Sie kann narrativ begründet oder stark phantastisch sein. (Vgl. Lange 2007: 40)

Die Räume und ihre Architektur können sich verwandeln und ihre ursprüngliche Funktion verlieren. Sie können ein Eigenleben entwickeln und sich der Kontrolle ihrer Bewohner entziehen. Oft verweisen diese Räume auf unbewusste Ängste und seelische Zerrüttung, die durch das Fremdwerden der Räume Gestalt annehmen. Im Raum vollzieht sich eine Art Metamorphose. (Vgl. Lange 2007: 40) Verändert sich der Raum in der Perspektive der Figur, lassen sich dadurch Aufschlüsse über die psychische Verfassung der Figur erzielen. Der Körper, mit all seinen Sinneswahrnehmungen, ist eng mit dem Raumerleben verbunden. Bei Psychosen kann sich die Wahrnehmung verändern und damit auch die Raumwahrnehmung und das Raumerleben. Die Grenzen verschwimmen, die Räume verändern sich oder beginnen sich aufzulösen. *„Die Räume werden dann sehr fragwürdig und häufig so tendenziell aufgelöst wie der Mensch, der sich in solchen Entgrenzungsvorgängen befindet.“* (Hermann 2009: 41) Durch die Darstellung von verzerrten Proportionsverhältnissen, durch Objektive oder Kamerablickwinkel, kann die subjektive Vorstellung der Figur nachgezeichnet werden. Die persönliche Wahrnehmung des Protagonisten wird so durch die räumliche Verknüpfung sichtbar. (Vgl. Agotai 2007: 116f) Auch die Bewegung der Figur innerhalb des Raumes lässt sich auf einer weiteren Ebene als seelische Bewegung lesen.

Teils sind es einzelne Motive (Haus, Ruine, Zimmer etc.) die eine semantische Bedeutung erhalten und Rückschlüsse auf das Innenleben der Figur geben, manchmal ist es aber auch die Gesamtopographie des Textes, seine gesamte Lagebeziehung. Es gilt den Kontext zwischen Handlung und Figurenzeichnung aufzudecken und die relevanten Räume auf ihren jeweiligen Bildgehalt zu überprüfen. Oft erhalten die Handlungsorte erst im Verlauf der Erzählung eine zusätzliche Bedeutung.

Vor allem der expressionistische Film hat in der Architektur seinen Ausdruck gefunden.

„Stadt, Haus, Zimmer, Kammer, Straße, Gasse – jedes Motiv wurde dämonisiert und als psychologisches Moment direkt auf die handelnden Personen bezogen. In panischer Angst sahen diese die Fassaden auf sich niederstürzen, erblickten in Treppen und Gängen persönliche Todesfallen. Das gebaute Labyrinth schnürte sich um ihren Hals und brachte sie um. (...) Man sah am Ende des Tunnels im projizierten Lichtbild den eigenen Angsttraum, das fast reale Hereinbrechen des Unwirklichen in das hellwache Bewusstsein.“

(Schaal 2010: 17)

Durch die genannten Einflüsse und die Theorien über den literarischen und filmischen Raum, lässt sich nun Fragen, inwieweit die Raumgestaltung anhand ihrer Beschreibung und Funktionalisierung der Handlungsschauplätze, die Verbildlichung dessen übernimmt, was im Inneren der Figur geschieht. Es ist zu beachten, inwieweit die zeichenhafte Räumlichkeit auf der Ebene der Figurenpsychologie zu suchen ist. Die Erzählung erhält semantische Mehrdeutigkeit und es gilt diese zu entziffern.

6 FILMANALYSE – *REPULSION*

Repulsion lässt sich als die Darlegung der Gefühlswelt und Psyche der Hauptfigur darstellen. Es geht um einen Seelenraum, der in den äußeren Räumen seine Verbildlichung findet. Anhand der angeführten Theorien betrachte ich diese Räume in *Repulsion* unter verschiedenen Gesichtspunkten. Zum einen gilt es die Struktur der Erzählung anhand der Räume darzulegen. Diese ergibt sich auch an der Anordnung der einzelnen Kapitel. Dabei gehe ich auf die topographischen, topologischen und semantischen Merkmale des Raumes ein. Des Weiteren gilt es, die filmischen Gestaltungsmittel auszuarbeiten, die zur Raumkonstruktion und dessen Wirkung beitragen. Da ich den Film als Psychotopologie lese, gilt es außerdem die Stimmung und seelische Verfassung der Figur, ihre Art und Weise wie sie den Raum wahrnimmt und ihn erlebt, wie sie sich zum Raum verhält und sich durch ihn bewegt, zu beachten. Für meine Analyse verwende ich die DVD der Süddeutschen Zeitung – Cinemathek Berlinale Nr. 20. Die DVD ist in deutscher Fassung und trägt hier den Titel *Ekel*. Zum Zitieren einzelner Textpassagen aus dem Film verwende ich jedoch die Originalsprache.

6.1 PRODUKTIONSGESCHICHTE

Tenser und Klinger von der Londoner Produktionsfirma „The Compton Group“ beauftragen Polanski 1965 einen Horrorfilm zu machen. Polanski bringt bei *Repulsion* Elemente und Strukturen des Horrorfilms ein, versucht jedoch seine eigenen Impulse dabei zu bewahren (vgl. Visarius 1986). Trotz geringer Bezahlung nahm Polanski den Auftrag an und sah darin eine Chance einen Langspielfilm im Westen zu drehen, seinen ersten. Zuvor hatte der polnische Regisseur mit seinem ersten Langspielfilm *NOZ W WODZIE* (Das Messer im Wasser 1962) in Polen und der Welt für Aufmerksamkeit gesorgt. Sein Film hatte eine Oskarnominierung für den besten ausländischen Film erhalten. Polanski hatte den Status als aufstrebender Regisseur. Gemeinsam mit Gérard Brach schrieb Polanski das Drehbuch für *Repulsion* in nur siebzehn Tagen. (Vgl. Wacker und Oetjen 1996). Für diesen Zweck haben sich die beiden in eine Pariser Wohnung verschanzt und von der Außenwelt abgeschottet.

Durch das Fenster konnten sie das Leben draußen beobachten und wurden davon inspiriert. Sie bemerkten, dass das urbane Leben häufig durch das Läuten einer Klosterglocke unterbrochen wurde, das sich in der Nähe der Wohnung befand. Diese räumlichen Erfahrungen haben Polanski und Bach gleich für ihr Skript verwendet. (Vgl. Martin 2010: 139)

Gedreht wurde der Film in London. David Stone übersetzte das französische Drehbuch in eine englischsprachige Fassung. Als Kameramann engagierte Polanski Gil Taylor. Für die Hauptrolle konnte er Cathérine Deneuve gewinnen. Sie spielt in dem Film die Rolle der Carole Ledoux. Eine junge, instabile Frau, die Abscheu gegenüber Sexualität empfindet. Die Erzählung lehnt sich an die Geschichte einer Bekannten von Polanski und Bach, die sich von Sex gleichermaßen angezogen wie abgestoßen fühlte. Polanski legte großen Wert darauf, dass Cathérine Deneuve völlig ungeschminkt war, bis auf ein wenig Auge-Make-up. Er wollte, dass der kleinste Stimmungswechsel für den Zuschauer lesbar ist. Sein Art Director wurde Seamus Flannery mit dem Polanski ein gemeinsames Konzept für die Wohnung (den Hauptschauplatz des Films) ausarbeitete. (Vgl. Wacker und Oetjen 1996)

Polanskis Ziel war es:

„My aim was to show Carole’s hallucinations through the eye of the camera, augmenting their impact by using wide-angle lenses of progressively increasing scope. But in itself, that wasn’t sufficient for my purpose. I also wanted to alter the actual dimensions of the apartment – to expand the rooms and passages and push back the walls so that audiences could experience the full effect of Carole’s distorted vision. Accordingly, we designed the walls of the set so they could be moved outward and elongated by the insertion of extra panels. When “stretched” in this way, for example, the narrow passage leading to the bathroom assumed nightmarish proportions.”

(Polanski 1984 zit. n. Martin 2010: 150)

Mit Tenser und Klinger gab es immer wieder Diskussion bezüglich der Produktionskosten. Sie wollten, dass Polanski eine Kürzung der „langweiligen“ Szenen vornimmt. Doch Polanski verteidigte sein Konzept und meinte, dass er die Zuschauer damit in Caroles tristen Alltag einführen will um das Publikum dann umso mehr zu schocken. Als Ratgeber für Caroles gestörte Psyche zog er sich den Psychiater Dr.

Steven Blake zu Rate. Der Film gewann bei der Berlinale 1965 den silbernen Bären. Die Kritiken zum Film waren im Allgemeinen positiv. Man lobte die

„technische Inszenierung, die Kameraarbeit, die psychologische Konsequenz, Catherine Deneuves Spiel sowie der Kom-promiß, die Zuschauer durch eine Visualisierung der Halluzinationen an der Innenwelt der Hauptfigur teilhaben zu lassen und sie gleichzeitig in beobachtender, kritischen Distanz zu halten.“

(Vgl. Wacker und Oetjen 1996)

6.2 INHALT

Die Geschichte von *Repulsion* lässt sich als typisch für Polanski definieren. In seinen Filmen trifft man immer wieder auf Seelenlandschaften (z. Bsp. *Cul-de-Sac*/1966, *Le Locataire* 1976). Er zeigt Opferfiguren, die einen verzweifelten Kampf mit sich und der Welt führen. Es sind beschädigte Existenzen, die sich ausgeliefert fühlen, verfolgt, gejagt. Meist treiben sie unaufhaltsam einem schwarzen Punkt entgegen. In ihrer Verzweiflung und Ausweglosigkeit werden sie manchmal selbst zum Täter. (Vgl. Koch 2010: 41ff)

Paul Werner sieht in seinem Buch „Roman Polanski“ eine Verbindung zwischen Harold Pinter, der vom absurden Theater kommt, und Polanski. Man findet bei Polanski Einflüsse aus dem absurden Theater. Bei beiden versuchen sich die Figuren in einer kalten Welt zurechtzufinden und sich einen Raum in der feindlichen Umgebung zu schaffen. In einigen von Polanskis Filmen entpuppt sich die Wohnung als vermeintlich sicherer Ort. Auch bei Pinter findet sich die Reduzierung auf einen Schauplatz, häufig sogar nur ein Zimmer. Bei beiden dringt nach und nach die Außenwelt in den vermeintlich sicher geglaubten Raum ein und zerstört ihn. Wie im absurden Theater finden sich auch bei Polanski isolierte Figuren, die ohne Korsett eines metaphysischen und gesellschaftlichen Glaubens existieren und aus dem bedrohlichen Universum keinen Ausweg finden. (Vgl. Werner 1981: 248ff)

Die Geschichte von *Repulsion* erzählt von der jungen, attraktiven Carole. Aus irgendeinem Grund, den uns der Film nicht verrät, empfindet sie Ekel und Abscheu gegenüber Sexualität, die sich im Weiteren auf Männer projiziert. Sie will nicht in Berührung kommen mit dem anderen Geschlecht. Verzweifelt versucht sie sich davon abzugrenzen, zu Beginn vor allem mental, im Laufe des Films auch physisch. Schon am Anfang des Filmes erhält man als Zuschauer den Eindruck, dass ihre Seele zerrüttet zu sein scheint. Doch erst im weiteren Verlauf und vor allem ab der zweiten Hälfte zeigt sich ihr geistiger und seelischer Zustand.

Carole teilt sich mit ihrer älteren Schwester Hélène ein Appartement in London. Die beiden stammen ursprünglich aus Belgien. Hélène wird als „moderne“ Frau dargestellt, sie ist aufgeschlossen und hat eine Affäre mit einem verheirateten Mann namens Michael. Carole hingegen wirkt schüchtern, kindlich, fragil, unsicher, verträumt und introvertiert. So gut es geht, versucht sie den Kontakt zur Außenwelt zu meiden. Während des Filmes erhält man den Eindruck, dass Hélène für Carole eine Art Mutterrolle übernimmt.

Carole arbeitet in einem Schönheitssalon, der von Mdm. Denise geführt wird. Sie ist dort Kosmetikerin und macht Maniküre. Während ihrer Arbeit verfällt Carole immer wieder in Zustände der Geistesabwesenheit. Anteilnahmslos sitzt sie da und starrt ins Nichts. Ihre Arbeitskollegin Bridget hat optisch Ähnlichkeit zu Hélène und wird auch als „moderne“ Frau dargestellt. Auch sie zeigt sich als sexuell freizügig und aufgeschlossen.

Am Weg zur oder von der Arbeit und in ihrer Mittagspause geht Carole durch die Straßen von London. Caroles Attraktivität zieht die Männerblicke auf sich. In ihrer Mittagspause wird sie auf der Straße von einem Bauarbeiter angemacht. Kurz darauf sieht man sie in einem Restaurant sitzen und wie paralysiert auf ihr Essen starren. Ein Verehrer namens Colin, der anscheinend auf der Suche nach ihr war, fragt, ob er sich zu ihr gesellen darf. Er will sich mit ihr zum Abendessen verabreden, doch sie lehnt ab, da ihre Schwester Kaninchen für sie und Hélènes Freund Michael macht. Doch Colin lässt sich nicht so leicht beirren. Er schlägt ihr ein Abendessen für den nächsten Tag vor. Carole ist an jenem Tag jedoch so fasziniert von einem Riss im Gehsteig, dass sie die Verabredung vollkommen vergisst. Colin sieht sie auf einer Bank sitzend auf den Riss starren. Böse kann er ihr anscheinend nicht sein. Er bringt sie mit seinem Auto nach Hause. Vor der Tür gibt er ihr einen Kuss. Wie erstarrt lässt sie es über sich ergehen,

stürmt dann aber aus dem Auto. Angewidert wischt sie den Kuss mit ihrem Handrücken von sich und putzt sich anschließend sofort die Zähne. Es scheint ein Tick von Carole zu sein. Im Laufe des Filmes versucht sie immer wieder die „Beschmutzung“ von außen von sich zu waschen oder zu wischen.

In der gemeinsamen Wohnung mit ihrer Schwester scheint sie sich eigentlich ganz wohl zu fühlen, wäre da nicht Hélènes Geliebter Michael, der mit seinen Rasierutensilien im Badezimmer in Caroles Bereich eindringt. Hélène hat kein Verständnis für ihre Beschwerde darüber. Doch für Carole scheint die strikte Trennung zwischen ihrem privaten, weiblichen Raum und dem männlichen Raum wie ein Zwang zu sein. Die erste räumliche Überschreitung des Films. Kurz darauf entdeckt Carole einen Riss in der Wand.

Hélène und Michael gehen abends aus, da Michael die Zubereitung des Kaninchens zu lange dauert. Er zeigt sich während des Films als „Macho“. Carole bleibt alleine in der Wohnung. Sie sitzt auf einem Sessel in der Küche und schaut fasziniert auf einen Teekessel. Sie blickt auf ihr verzerrtes Spiegelbild und scheint darin etwas zu entdecken, das sie ängstigt. Nachts liegt sie in ihrem Bett. Durch die Wände dringen die Beischlafgeräusche von Hélène. Carole drückt ihren Kopf in das Polster, versucht sich davon abzugrenzen.

Ein paar Tage später fahren Michael und Hélène für etwa zwölf Tage auf Urlaub nach Italien. Carole fühlt sich bei dem Gedanken daran äußerst unwohl. Alleinsein scheint ihr großes Unbehagen zu bereiten. Als Hélène in der Früh in Caroles Zimmer kommt um sich zu verabschieden, bittet sie ihre Schwester nicht zu gehen. Hélène streichelt sie und küsst sie sanft auf die Wangen wie eine Mutter ihr Kind.

Ab diesem Zeitpunkt ist Carole alleine in der Wohnung, nur das Telefon schrillt ab und an als Verbindungsglied zum Außen. Am ersten Tag der Abreise ihrer Schwester geht Carole noch zur Arbeit. Sie ist jedoch unfähig diese auszuführen. Sie sitzt verstört in einer Ecke und starrt vor sich hin. Mdm. Denise schickt sie nach Hause. Nach drei Tagen kommt sie wieder in die Arbeit und schneidet einer Kundin mit einer Nagelschere in den Finger. Ob sie gekündigt wurde oder nur nach Hause geschickt wird, ist unklar. Nach dieser Szene durchquert sie noch einmal die Straßen von London und zieht sich dann vollkommen von der Außenwelt in ihre Wohnung zurück. Sie verkapselt sich darin in der Hoffnung dort geschützt und geborgen zu sein. Doch Carole driftet immer mehr in einen Zustand geistiger Verwirrtheit ab. Gekleidet in einem weißen Nachtkleid geistert sie durch die Wohnung. Mit der Verschlechterung ihres

Zustandes beginnt die Wohnung eine Art Eigenleben zu entwickeln. In den Wänden bilden sich Risse, die Räume verdunkeln sich, verengen und erweitern sich. Überall breitet sich Unordnung und Chaos aus. Das Kaninchen verwest im Wohnzimmer und die Kartoffel in der Küche verfaulen immer mehr und bilden Ranken. Nachts wird Carole in ihren Halluzinationen von einem Mann vergewaltigt. Die Grenzen zwischen Realität und Halluzination verschwimmen immer mehr. Carole verliert sich immer mehr im Zustand geistiger Verwirrtheit.

Eines Tages steht Colin vor ihrer Tür und bittet Carole ihm die Tür zu öffnen. Doch Carole will ihm keinen Eintritt gewähren. Kurzer Hand entschließt sich Colin die Tür einzulaufen. Carole steht verängstigt und wie angewurzelt da. Colin scheint ihren Zustand nicht zu bemerken. Er versucht ihr klar zu machen, dass er nicht so ist wie sie denkt, er will nur für immer mit ihr zusammen sein. Ein kurzer Moment der Unaufmerksamkeit und Carole erschlägt ihn mit einem Kerzenständer. Seine Leiche wirft sie in die mit Wasser gefüllte Badewanne und vernagelt die Eingangstür mit einem Brett. Doch der Horror scheint kein Ende zu nehmen. Kurze Zeit später kommt der Vermieter des Hauses um sich die Miete abzuholen. Mit geringem Aufwand drückt er gegen die Eingangstür und betritt die Wohnung. Carole steht wie ein verängstigtes Tier in der Wohnzimmertür. Den Vermieter scheint ihre Attraktivität und Hilflosigkeit zu gefallen. Zuerst gibt er sich besorgt um ihren Zustand, fällt aber kurze Zeit später über sie her und versucht sie zu vergewaltigen. Carole sticht ihn mit Michaels Rasiermesser zu Tode.

Ihr Leben ist vollkommen aus den Fugen geraten. Ihre Seele ist vollkommen zerrüttet, sie scheint weder das Außen noch das Innen kontrollieren zu können. Sie hat jegliche Orientierung und Kontrolle über ihr Leben verloren. Im Bett liegend, kommt die Decke immer näher auf sie zu. Carole scheint erdrückt zu werden.

Zu diesem Zeitpunkt kommen Michael und Hélène von ihrer Italienreise zurück. Sie finden Carole in einem katatonischen Zustand unter Caroles Bett liegend. Michael ruft die Polizei und die Nachbarn betreten das Appartement um zu sehen was passiert ist. Entsetzt blicken sie auf die am Boden liegende, wie leblos wirkende Carole.

Michael nimmt Carole und trägt sie aus der Wohnung. Die Kamera bleibt am Schauplatz, zieht sich zurück und durchstreift ein letztes Mal das Wohnzimmer bis sie auf einem Familienportrait hängen bleibt und immer näher an das Gesicht von Carole durch ihre Augen zoomt.

6.3 DIE RAUMSTRUKTUR

In einigen von Polanskis Filmen lässt sich eine zyklisch dramatische Form, die sich zum Vollkreis schließt, feststellen. Oft wird zu Beginn des Filmes und am Ende ein stark ähnliches Bild gezeigt das sich symmetrisch zueinander verhält. Die Kreisbewegung unterstützt außerdem die Ausweglosigkeit seiner Helden. (Vgl. Werner 1981: 228ff) Diese Kreisform findet man auch in *Repulsion*. Der Film beginnt mit einem Close-up von Caroles rechtem Auge und am Ende des Filmes zoomt die Kamera in ein Familienporträt, auf dem Carole als Kind zu sehen ist, durch ihr Auge, bis sich das Bild in schwarz auflöst. Die Bewegung des Filmes lässt sich aber auch als Regression lesen. Caroles innerer Verfall lenkt die Geschichte und bestimmt den Handlungs- und Bewegungsraum, die sich als Rückwärtsbewegung lesen lässt. Bis etwa zur ersten Hälfte erstreckt sich dieser zwischen drei Schauplätzen. Von der gemeinsamen Wohnung mit ihrer Schwester durchquert sie die Straßen von London zu ihrer Arbeitsstätte, dem Schönheitssalon. Die Wege die Carole zwischen diesen drei Schauplätzen zurücklegt, lassen sich als Reise von der Außen- in die Innenwelt lesen bzw. von der sozialen Umwelt zur Intimsphäre (vgl. Werner 1981: 230). Ab der zweiten Hälfte des Filmes zieht sich Carole vollkommen von der Außenwelt zurück. Zwischen der Abreise und Wiederkehr von Hélène und Michael beginnt die eigentliche psychische Desintegration von Carole (vgl. ebd.: 230). Von diesem Moment an beginnt die Wohnung sukzessive die Funktion der bedrohlichen Außenwelt zu übernehmen. Die Ängste, mit denen sich Carole im Außenraum konfrontiert sieht, verlagern sich in ihren privaten Raum. Die Wohnung wird zur Projektionsfläche der Wahnvorstellungen Caroles. Der Realraum verwandelt sich in einen Illusionsraum. Meist befinden wir uns in geschlossenen Räumen, dem Schönheitssalon und der Wohnung. Die Arbeitsstätte und die Straße sind öffentliche Räume und stehen in Opposition zu dem Privatraum der Wohnung. Die räumliche Anordnung dient vor allem dazu, Caroles Innenwelt, ihre psychische Verfassung und unausgesprochenen Gefühle zu schildern.

In Bezug auf Lotman sehe ich die wichtigste Grenze des Films zwischen der Trennung eines Innenraumes und eines Außenraumes. Wobei ich mit Innenraum Caroles Seelenraum meine und ihren Körper, der ihn umgibt. Carole steht einer als feindlich empfundenen Außenwelt gegenüber. Polanski thematisiert in vielen seiner Filme einzelne Individuen, die von ihrer Umwelt isoliert erscheinen und sich gegen die sie

umgebende Welt, die als feindselig empfunden wird, durchsetzen müssen. Der einzelne Mensch führt einen Kampf gegen die anderen – *Individuum versus feindliche Umwelt*. Das Hauptgewicht liegt dabei auf der psychisch-emotionalen Verfassung der Hauptfiguren. Gesellschaftliche und soziale Phänomene werden nur insofern behandelt, als sie auch Einfluss auf die Figur nehmen. (Vgl. Werner 1981: 211) Die Haut lässt sich symbolisch als Grenze sehen. Sie umgibt den Körper und ist eine lebensnotwendige Oberfläche, die zugleich schützende und trennende Funktion übernimmt. Sie ist ein Sinnesorgan, das Wahrnehmungen vermittelt. Die Haut trennt zwischen Innen und Außen und vermittelt zwischen diesen beiden Polen. Sie trennt und verbindet den Menschen mit seiner Umwelt. Die Haut gibt uns unsere Identität, hinter ihr können wir uns verbergen. Sie kann also zugleich täuschende Hülle sein, ein Wechselspiel zwischen Sein und Schein. Sie schafft die Differenz zwischen dem Selbst im Inneren und der äußeren Umwelt. (Vgl. Schmedding 2007: 40ff) Diese Grenze zwischen Innen und Außen, Ich und Du kann nicht so ohne weiteres überschritten werden. Die Haut ist zugleich durchlässig, hat Öffnungen und ist somit eine dynamische, nicht „abgedichtete“ Grenze. (Vgl. Schüller 2012: 116ff)

„Das unter der Haut sich Befindende ist erst einmal individuell, privat, nicht veräußerbar, die Haut aber für jedermann sichtbar. Was aber, wenn die Hülle verletzt, willentlich entfernt, das darunter Verborgene fremden Blicken, äußerlichen Einflüssen ausgesetzt wird?“

(Schüller 2012: 118f)

Der Film spielt mit dieser Grenze, durchbricht sie bis sie sich am Ende ganz auflösen scheint. Carole versucht die Grenze zu ihrem Inneren verzweifelt aufrecht zu erhalten. Doch stets ist ihre Seele und ihr Körper durch die Bedrohungen des Außen gefährdet. Die Wohnung lässt sich als Metapher zu Caroles Seelenraum lesen. In ihr wird Caroles seelischer Zustand versinnbildlicht. Die Wände der Wohnung, mit all ihren Öffnungen, lassen sich symbolisch als Haut sehen, die mit der Zeit immer schutzloser und durchlässiger wird. So wie sich Caroles innere Verfassung verändert, verändert sich auch die Wohnung und wird zum Spiegel, zu Caroles Seelenraum. Mit Caroles psychischem Verfall lässt sich eine weitere Grenze feststellen, die zwischen Realität und Halluzination. Mit ihrem Abstieg in den Wahnsinn eröffnet sich ein neuer Bedeutungsraum. Wobei diese Grenzen ineinander übergehen und immer mehr verwischen.

Durch die beiden Außenräume Arbeitsstätte und Straße bettet Polanski die Geschichte Caroles in eine reale Umgebung ein. Diese Räume tragen wesentlich zum Verständnis der Geschichte bei und vermitteln ein Bild der Gesellschaft mit der sich Carole konfrontiert sieht. Die beiden Außenräume lassen sich in die Opposition eines männlichen und weiblichen Raumes stellen und zeigen das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Caroles Inneres steht im Widerspruch zu dieser Welt. Durch die Unvereinbarkeit bleibt ihr nur der Rückzug in sich selbst, symbolisiert im Rückzug in ihrer Wohnung.

6.4 DIE RAUMÄSTHETIK

In dem Film trifft man hauptsächlich auf klaustrophobische und labyrinthartige Räume. Der Film bietet kaum totale Einstellungen. Die Kameraeinstellungen bewegen sich zumeist zwischen einer Halbnahen und einer Detailaufnahme. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf Carole und den Objekten, die sie umgeben. Es gibt sehr wenige Einstellungen, in denen Carole nicht im Bild ist. Die Kamera lässt sie kaum aus den Augen. Durch die vielen Nahaufnahmen wird einem als Zuschauer oft das Gefühl vermittelt, die proxemischen Grenzen zu überschreiten und sehr nah in Caroles Intimsphäre einzudringen. Der Blick in den Raum ist ein eingeschränkter und durch die Positionierung der Kamera ziemlich genau definiert. Diese Enge und Beschränktheit lässt sich parallel zu Caroles seelischen Empfinden lesen und lässt einem ihre Sicht auf die Welt nachempfinden. Trotzdem erstreckt sich der Schärfenbereich tief in den Raum, es gibt kaum Unschärfen.

Unterstützt wird das beklemmende Gefühl durch lange, komplizierte Kamerabewegungen, die die Orientierung im Raum erschweren. Polanski bevorzugt die innere Montage. Auf den Schnitt greift er erst zurück, wenn es nötig ist. Er legt großen Wert auf das In-Szene-setzen und sein Credo besagt, dass man mit langen Einstellungen die Atmosphäre des Raumes viel besser einfängt und die Figuren und ihre Mimik und Gestik als Zuschauer viel genauer beobachten kann. Polanski bevorzugt den unsichtbaren Schnitt und schneidet in Bewegungen meist so, dass die Übergänge sehr glatt erscheinen. In *Repulsion* werden vor allem Gegenstände wie das Telefon, die Türglocke etc. durch die Einstellungsgröße und den Schnitt hervorgehoben. (Vgl

Werner 1981: 237ff) Sie erscheinen aus dem Kontext gehoben und erhalten dadurch besondere Bedeutung.

Viele Einstellungen sind mit leichter Auf- oder Untersicht gefilmt. Die Räume erhalten somit eine irritierende Instabilität.

„Taylor vertrat ein klassisches Schwarz-Weiß-Konzept, indem auch in Repulsion ein starker heller Punkt im Kontrast zum dunkleren Rest des Bildes sein sollte. Seine Erklärung dafür war, dass so physiologisch die Grautöne weniger stark wahrgenommen werden.“

(Jacke 2010: 47)

Die Lichtgestaltung ändert sich im Verlauf des Filmes. Ab dem Zeitpunkt, an dem Carole alleine in der Wohnung ist, orientiert sie sich am expressionistischen Stil. Der Raum ist spärlich ausgeleuchtet. Durch die schrägen Schatten und Lichtwürfe wird die bedrohliche Atmosphäre unterstützt und die Räume scheinen ihre Form zu verändern.

Ein weiteres wichtiges Gestaltungsmittel bei Raumästhetik bildet der Ton. Er unterstützt die beklemmende, bedrohliche Atmosphäre und gibt dem Raum etwas Unheimliches. Des Weiteren verweist er immer wieder auf die Außenwelt.

6.5 DIE ERZÄHLPERSPEKTIVE

Repulsion lässt sich als Schilderung von Caroles Innenwelt lesen. Polanski erzählt seine Geschichte auf zwei Ebenen:

„der objektiven Schilderung Caroles Umgebung und ihren Lebensumständen einerseits und der subjektiven Enthüllung ihres in den Wahnsinn gleitenden Innenlebens andererseits. So kehren die Elemente der normal wahrgenommenen Außenwelt in Caroles Halluzinationen entstellt wieder (...). Die Bloßlegung ihres Bewusstseins ist parallel geführt mit der [Darstellung] ihres Lebensraumes und der Dinge und Menschen, die ihn bevölkern.“

(Visarius 1986: 82).

Der Film nähert sich bis etwa zur ersten Hälfte von außen an Caroles Welt. In der zweiten Hälfte dringt er immer mehr in Caroles subjektive Wirklichkeit ein (vgl. Kroner

1981: 96). Es lässt sich von einem wechselnden Blick zwischen innen und außen sprechen.

„Im zweiten Teil macht uns die Kamera unmittelbar zum Zeugen dessen, was nur Carole sieht und empfindet; ihr Inneres verwandelt sich in die Sichtbarkeit des Äußeren.“ (Visarius 1986: 87f) Bis auf zwei Szenen, die in einem Saloon spielen, in denen Colin seine Freunde John und Reggie trifft, folgt die Erzählperspektive ganz Caroles Erlebnissphäre (vgl. Visarius 1986: 84)

„Polanski präsentiert keine Traumerzählung, *Repulsion* gehorcht einem erweiterten Realismuskonzept: Wie Traum und Realität, so sind auch Wahn- und Alltagserleben unauflösbar ineinander verwoben; Caroles Wahrnehmungstäuschungen erscheinen nicht etwa als fest umrissener Gegenpol zur objektiven Wirklichkeit, sondern sind, wie ihre anderen Wahrnehmungen auch, Teil ihrer subjektiven Empfindungswelt. Die Innenwelt der Protagonistin kehrt Polanski in einem tiefenpsychologischen »*réalisme sans rivage*« nach außen.“

(Koch 2010: 24)

Schon der Vorspann des Filmes ist als Verweis auf eine subjektive, verzerrte Sicht zu lesen.

Oft beginnen Filme mit einem establishing shot um eine Einführung in die diegetische Welt zu geben und den Zuschauer mit dieser Welt vertraut zu machen. Er dient zur Orientierung und gibt einen Überblick, nicht so in *Repulsion*. Der Vorspann beginnt mit einer Detailaufnahme von Caroles rechtem Auge, durch das die Credits laufen. Paukenschläge, die wie der Rhythmus eines Herzens klingen, untermalen den Vorspann und erzeugen ein Gefühl der Unruhe. (vgl. Feeney und Duncan 2005: 49). Zuerst ist der Blick starr, dann zoomt die Kamera ein Stück heraus und das Auge beginnt sich nervös zu bewegen. Die Art des Blickes lässt sich schwer fassen. Er wirkt verängstigt, aufgebracht und scheint eher eine innere Gedankenwelt als die Außenwelt abzutasten. Das Auge erstarrt wieder und von rechts schiebt sich „directed by Roman Polanski“ quer durch das Auge. Es fühlt sich an wie ein Schnitt durch das Auge, der als Hinweis ihrer verzerrten Wahrnehmung zu lesen ist. Die Szene erinnert an Bunuels und Dalis surrealistischen Film *Un chien andalou* (Ein andalusischer Hund 1929)

In Polanskis Filmen lassen sich Einflüsse aus dem Surrealismus finden:

„... die Surrealisten [glauben] an die außerordentliche Kraft des Unterbewußten, heben Logik und die Grenzen zwischen Objekt- und Traumwelt auf, setzen das Irreale der Realität gleich, widmen sich der Erforschung abweichenden Verhaltens, besonders sexueller oder psychischer Natur, verzerren die Realität durch bizarre, unerwartete Details und fordern, wie etwa Artaud, daß den unbelebten Dingen wieder größere Relevanz im dramatischen Geschehen zukommen und der Dialog demgegenüber zweitrangig sei – auch diese Momente haben im Werk Polanskis ihren Niederschlag gefunden.“

(Werner 1981: 251)

Die Kamera zoomt heraus auf das Gesicht von Carole. Die Musik verwandelt sich von den schlagenden Pauken zu Flötenmusik. Die Musik für den Film stammt von Chico Hamilton.

Ihr Blick ist immer noch starr und wirkt abwesend und leer. Trotz der Nähe, die uns die Kamera zu ihr bietet, lässt sich ihr Zustand nicht greifen. Sie scheint in einem Tagtraum gefangen zu sein. Wir sehen immer noch keinen physischen Raum um sie herum, haben keine Ahnung, wo sie sich befindet. Doch trotzdem lässt sich dieses Bild als Raum lesen. Das Auge als Fenster zur Seele verweist auf einen Innenraum (vgl. Koch 2010: 20).

Es lässt sich als weiterer Verweis darauf lesen, dass wir in Caroles Seelenraum blicken. Ihre Psyche, die geistigen und seelischen Vorgänge, die uns der Film zeigt. Wir sehen die Welt mit und durch ihre Augen. Die Geschichte beginnt quasi aus dem Kopf von Carole heraus.

6.6 ZUTRITT VERBOTEN – CAROLES SEELENRAUM

„Man betritt eine Landschaft, eine Landschaft der Seele.“ (Polanski 1975 zit. n. Visarius 1986: 86)

Wie schon erwähnt, blicken wir zu Beginn des Filmes auf Caroles Auge, auf ihren ausdruckslosen Blick, ihr versteinertes Gesicht. Der Seelenraum, der sich dahinter verbirgt, bleibt uns vorerst verschlossen. Durch die Agnosie scheint sie zu versuchen, sich unerreichbar zu machen. In diesen Raum soll nichts eindringen. Im Laufe des

Filmes zeigt sich uns dieser verborgene Raum aber immer mehr, wird sichtbar, was sich hinter dieser Grenze verhüllt.

Der Titel *Repulsion*, zu Deutsch *Ekel*, verweist auf das dominierende Gefühl in Carole. Ekel ist ein intensives Gefühl der Abstoßung, des Widerwillens, der Abscheu und Abneigung. Sigmund Freud sieht Ekelempfinden als kein angeborenes, sondern anerzogenes Gefühl, das kulturellen Prägungen unterworfen ist.

„Wie alle anderen Abwehrsymptome ist auch »das Abwehrsymptom des Ekels« eine Kompromißbildung: es bezeugt nicht allein die Macht der Verdrängung, sondern bringt im Modus der »Konversion« auch die verdrängten Regungen zu einer Zensurkonformen negativen »Darstellung«.“

(Menninghaus 1999: 284)

Das heißt anstelle der Lust tritt Ekelempfinden und wirkt als hemmende Kraft. Die Lust ist damit jedoch nicht ausgeschaltet, sondern nur verdrängt. Dieses Gefühl in Carole richtet sich gegen Männer und inkludiert alles, das mit dessen Nähe und Sexualität zu tun hat. Es zeigt sich während des Filmes, dass sie kein Problem mit körperlichem Kontakt gegenüber Frauen hat. Doch da die gesamte Welt draußen für Carole von Männlichem durchtränkt zu sein scheint, richtet sich ihr Ekel im Endeffekt gegen die gesamte Welt. Es ist jenes Gefühl, dass sie von der Außenwelt trennt. Dieser Ekel ist mit großer Angst gegenüber Sexualität gepaart. Sie schafft es nicht ihren Ekel und ihre Angst zu überwinden und so teil der Gesellschaft zu werden und sich deren „Spielregeln“ anzupassen. In Interaktion mit anderen Menschen zeigt sich Caroles Wesen schüchtern, unsicher und devot. Oft wirkt sie nervös, ängstlich und unbeholfen. Manchmal fährt sie sich fast manisch über das Gesicht oder streift etwas Imaginäres von ihrem Körper ab. Sie kaut an ihren Fingernägeln und an ihren Haaren. Ihre Abwehr gestaltet sich als passiv. Sie wirkt fragil und zierlich. Ihre Stimme ist leise und gebrochen. Und immer wieder verfällt sie in Zustände der Geistesabwesenheit, in denen sie vor sich hinstarrt und die Welt um sich herum ausblendet. Ihr Blick wirkt leer und man hat das Gefühl, Verzweiflung und Ohnmacht machen sich in ihr breit. Sie scheint gefangen zu sein zwischen ihrem inneren Raum und dem Außenraum. Die meiste Zeit wirkt sie in sich gekehrt und isoliert von der Welt um sich herum.

Carole ist eine junge, wunderschöne Frau, die sich an der Schwelle zum Erwachsenwerden befindet. Eine erwachsene Frau zu werden, kann für Carole nicht

funktionieren. Sie kann weder Nähe von männlichen Wesen zulassen, noch in irgendeiner Art ihre Sexualität frei ausleben wie dies zum Beispiel ihre Schwester Hélène oder Bridget machen. Sie bekommt es von ihnen vorgelebt, doch für Carole bleibt es etwas Unerreichbares. Ihr Ekel und ihre Angst lassen sie diese Grenze nicht überschreiten. Es ist ein ständiger Kampf sich innerlich abzugrenzen, auch wenn ihre Abwehr nach außen hin passiv erscheint, wird ihre innere Anspannung spürbar. Carole wirkt schnell verunsichert und ängstlich, kaut an ihren Fingernägeln, spielt mit ihren Haaren, die größtenteils auch ihr Gesicht verdecken. Sie tendiert zu einem Waschzwang und streift imaginären Schmutz von ihrem Körper und ihrer Kleidung, um sich von der äußeren Verunreinigung zu befreien. Es ist ein Sehnsuchtsbild kindlicher Reinheit und Unschuld, das sich dahinter ablesen lässt. Ihr engelhaftes Erscheinungsbild und ihr frigides Verhalten unterstreichen dieses Bild. Doch es ist für Carole ebenso unerreichbar wie das Verlangen eine Frau zu werden und sich anzupassen. Ihre auffallende Schönheit wird zu ihrem eigenen Feind. Denn gerade dadurch zieht sie die Männerblicke und deren Aufmerksamkeit auf sich. Ihre Schönheit trägt zu ihrer Paranoia bei. Um sich zu schützen bedeutet dies für Carole Kind zu bleiben und ihre eignen Sexualtriebe zu unterdrücken.

Der Film lässt uns jedoch im Unklaren darüber, woher Caroles Ekelempfinden und ihre seelische Zerrüttung rühren. Wie auch Harold Pinter lehnt es Polanski zumeist ab, die Hintergründe für die psychische Verfassung seiner Figuren zu erklären. Pinter betont, dass *„man auch im Alltag mit Menschen zu tun hat, deren Vorgeschichte und Psyche man nicht kennt“* (Werner 1981: 249).

Es gibt kaum Hinweise auf Caroles Vergangenheit. Während des Filmes stellt sich nur heraus, dass sie mit ihrer Schwester Hélène aus Brüssel nach London gezogen ist. Der Grund darüber bleibt jedoch im Verborgenen. Ein weiterer und damit der letzte Verweis auf ihre Vergangenheit ist ein Familienporträt, das im Wohnzimmer der gemeinsamen steht. Auf dem Foto sieht man Hélène, die im Gras sitzt und auf dem Schoß des Großvaters lehnt. Eine innige Beziehung lässt sich daraus ablesen. Neben ihm sitzt Caroles und Hélènes Mutter. Rechts im Eck sieht man die Großmutter im Profil, die mit strengem Blick in die Richtung der anderen drei blickt. Hinter der Großmutter sitzt Caroles- und Hélènes Vater mit einem Hund an seiner Seite. Und im Hintergrund der Mutter steht ein kleines unscheinbares Mädchen. Es ist Carole. Ihre Präsenz ist kaum

spürbar, sie verschmilzt fast mit dem Hintergrund des Hauses. Sie wirkt isoliert vom Rest der Familie und steht aufrecht und steif. Ihr Blick ist von der Kamera abgewendet und geht in die Richtung ihres Vaters. Sie wirkt wie ein entfremdetes Wesen, das es nicht schafft sich mit dem Außen zu verbinden.

Es ist durchaus typisch für die Filme Polanskis, dass seine Helden unfähig sind sich der Gesellschaft anzupassen und sich adäquat zu verhalten. Seine Figuren leiden an Entfremdung und Einsamkeit. Auf der einen Seite sehnen sie sich danach eine Zugang zu jener Welt zu finden, auf der anderen Seite gelingt es ihnen nicht ihre psychischen Schutzmauern abzubauen. Oft suchen sie als Ausweg aus diesem Dilemma die Regression in kindliche Verhaltensweisen. Keine seinen Figuren ist es möglich eine ausgereifte, befriedigende Sexualität zu entwickeln. Sexualität ist stets mit Ausbeutung und Gewalt verknüpft. (Vgl. Werner 1981: 216f)

6.7 CAROLE UND IHRE UMWELT

Wie auch andere Charaktere in den Filmen Polanskis, ist auch Carole mit einer großen Sensibilität ausgestattet. Die von der Gesellschaft als normal gegebenen Umstände stellen sich für Carole als Eingriffe in ihre Privatsphäre dar und werden für sie als Bedrohung empfunden. Carole fühlt sich nicht nur als isoliert und entfremdet gegenüber der Welt, sie ist auch tatsächlich eine Fremde. Sie kommt aus Belgien und lebt nun mit ihrer Schwester in London. (Vgl. ebd.1981 : 212)

Polanski legt großen Wert darauf, seine Figuren sozial, historisch und geografisch genau zu definieren. Die realistische Umgebung dient ihm als eine Art Folie, anhand der er seine Geschichte ins phantastische gleiten lässt. Außerdem stellt die Gesellschaft den Konterpart des Individuums da. (Vgl. ebd. 1981: 222) Auch in *Repulsion* bettet er die Geschichte in das London der 60er Jahre ein und vermittelt ein Gefühl für jene Zeit und deren gesellschaftlichen Normen. Dieser Welt stellt er Carole gegenüber.

Die Gesellschaft bildet eine Art Labyrinth. Carole kann es nicht durchschauen und irrt darin herum. (Vgl. ebd. 1981: 214f)

London war in den 60er Jahren geprägt von einem allmählichen Zusammenbruch der alten Regeln und Konventionen. Dies führte auch zu einer Verschiebung der Sexualmoral. Die veränderte Einstellung führte zu erhöhter sexueller Freiheit und Ausdruck. (Vgl. Martin 2010: 139) Die 60er Jahre waren eine Zeit des Umbruchs. Ein neues antiautoritäres, freies, hedonistische Denken setzte sich durch. Die Vorläufer waren die Bevölkerungsexplosion nach dem 2. Weltkrieg, die eine eigenständige, selbstbewusste junge Generation schuf, die in einer Wohlstandsgesellschaft aufwuchs. Auch die Amerikanisierung, die Einführung der Pille zu Beginn der 60er Jahre, die steigende Motorisierung, günstiger erwerbbare Waren und der Einfluss der Massenmedien trugen dazu bei. (Hutzinger 1996¹²)

6.7.1 CAROLES ARBEITSSTÄTTE – DER SCHÖNHEITSSALON

Polanski entscheidet sich seine Figur Carole als Maniküre in einen Schönheitssalon zu setzen, eine heilige Stätte weiblicher Schönheit (vgl. Martin 2010: 143). Es ist ein durch und durch weiblicher Ort, ein öffentlicher Ort, an dem jedoch nur Frauen Zugang haben. Auch hier findet man die symbolische Bedeutung der Haut. Die Haut des Menschen und die damit verbundenen Schönheitsideale werden schon seit jeher dem jeweiligen Kulturkreis entsprechend modifiziert und sind somit auch Kulturträger. Körpergefühl, Sauberkeitsbedürfnisse und Schönheitsempfinden sind einerseits individuell, unterliegen aber auch gesellschaftlichen Codes. Das perfekte Körperbild wird schon seit der Antike angestrebt. Schönheitspflege und der Mythos der Alterslosigkeit gehen miteinander einher. Der schicksalhaft verlaufende, sichtbare Alterungsprozess wird zu verzögern versucht. Bei den antiken Ägyptern war die Technik der Mumifizierung ein Streben nach ewiger Schönheit und Vollkommenheit. Schönheit als Zusammensetzung von Gesundheit, Jugendlichkeit und sexueller Attraktivität gewinnt immer mehr an Bedeutung. (Vgl. Wietig et al. 2007: 189-196).

Der Film arbeitet mit einigen verstörenden Elementen, die diesen Ort zu einem anderen machen. Sie geben ihm einen irritierenden, widersprüchlichen Touch. (Vgl. Fischer 2006: 78) Schon bei der Einführungsszene erhält man ein seltsam ambivalentes Gefühl.

¹²Vgl. http://www.aurora-magazin.at/wissenschaft/hutzinger_fm.htm

Nach der Einstellung auf Caroles Gesicht am Anfang des Films folgt ein Schnitt auf ihre junge Hand in einer Großaufnahme. Sie hält die Hand einer älteren Dame, die leblos in Caroles Hand liegt und faltig und adrig ist. Es folgt ein weiterer Schnitt und die Kamera ist in einer Großaufnahme auf dem Gesicht der Frau, die auf einer Liege liegt. Sie trägt eine Gesichtsmaske, die schon eingetrocknet und rissig ist und ihre Augen sind mit Wattepad abgedeckt. Ihr Anblick erinnert an eine mumifizierte Leiche. Diese ersten Bilder deuten auf der einen Seite das Bestreben nach Jugendlichkeit, Schönheit und dem Interesse der Männer an und auf der anderen Seite sind sie als Andeutung auf Verfall und Tod zu lesen. (Vgl. Werner 1981: 59) Dies lässt sich als Verweis auf Caroles späteren Verfall lesen.

Die Kamera bewegt sich in einer Rückwärtsfahrt über den Körper der liegenden Dame, die mit einem weißen Laken bedeckt ist. Erst jetzt eröffnet sich uns ein konkreter, physischer Raum. Wir befinden uns in einem Behandlungsraum. Carole sitzt in einem weißen Arbeitsmantel auf ihrem Sessel und hält immer noch geistesabwesend die Hand der älteren Dame. Für den ersten Moment könnte man vermuten, man befände sich in einem Sanatorium und man fragt sich ob die Frau auf der Liege überhaupt noch lebt. Die Stille und Leblosigkeit, die in diesem Moment von diesem Raum ausgeht, hat etwas Erdrückendes und Beängstigendes. Caroles Blick und der darauf folgende Schnitt auf ihre junge Mädchenhand, die die alte geäderte Damenhand hält, beide regungslos, erzeugt ein Bild des Unbehagens. Auch der nächste Schnitt auf das Gesicht der Dame, das durch die eingetrocknete und brüchige Gesichtsmaske seltsam grotesk aussieht und eher an eine Totenmaske erinnert, lässt einem immer noch im Unklaren, wo man sich befindet. Zwar lässt sich ab diesem Moment vermuten, dass wir uns in einem Schönheitssalon befinden, doch das Bild, das sich uns bietet erinnert eher an ein Leichenschauhaus oder an ein Sanatorium.

Doch kurz nach dem die Kamera ihre Fahrt beendet, rüttelt die Dame Caroles Hand und fragt: *“Have you fallen asleep? I think you must be in love or something”* (00:02:40). Mit dieser Frage reißt sie Carole aus ihrem Tagtraum. Schon hier lässt sich feststellen, dass Caroles innere Abgeschlossenheit von einer auf Männer bezogenen Frage durchdrungen wird. Kurz darauf betritt Bridget den Behandlungsraum. Sie scheint aufgebracht. Bridget nimmt der Dame das Pad vom rechten Auge. Carole sitzt wieder geistesabwesend auf ihrem Sessel und Bridget fragt: *„Hey, you sleep?“* (00:02:56). Carole erwacht wieder aus ihrem Dämmerzustand und macht sich wieder an die Arbeit.

Sie will der Dame einen Nagellack auf die Finger geben. Die Dame bekundet jedoch, dass sie heute lieber einen anderen hätte und zwar Revlons Fire and Ice.

Erst als die Dame Caroles Hand schüttelt, hat man das Gefühl, dass es in diesem Raum Leben gibt. Und auch Bridgets aufgewühltes Betreten des Raumes belebt ihn. Die rissige Gesichtsmaske lässt sich metaphorisch als die Brüchigkeit in Caroles Innerem lesen, als Bruch in ihrer Seele. Der Riss zieht sich als ein Leitmotiv durch den Film.

Um den Nagellack zu holen, geht Carole aus dem kleinen Behandlungsraum, der sich im hinteren Teil des Gebäudes befindet, vor in den Hauptbereich. Die Architektur des Salons erinnert mit seinem Stiegenaufgang und den niedrigen Decken an einen Hühnerstall. Sie wirkt verwinkelt und beengend. Es herrscht reges Treiben. Überall sieht man Frauen, die sich die Haare etc. machen lassen und Arbeiterinnen, die um das Wohl ihrer Kundinnen bemüht sind. Auch der Behandlungsraum hat eine beklemmende Atmosphäre. Unterstützt wird diese Wirkung durch Caroles Geistesabwesenheit und ihr ausdrucksloses Gesicht, die Art und Weise wie sie sich zu dem Raum verhält. Auch in späteren Szenen verfällt sie immer wieder in diesen Zustand. Es scheint ihr schwer zu fallen bei der Sache zu bleiben und ihre Arbeit zu machen.

Sie ist körperlich anwesend, doch mental scheint sie nicht an diesem konkreten Ort zu sein, sondern irgendwo in ihrem Inneren. Dadurch wirkt sie isoliert von ihrer Umgebung, wirkt abgekoppelt von ihrem Arbeitsplatz (vgl. Martin 2010: 143). So wie der Name des Nagellacks – Fire and Ice – steht auch Carole in einem ambivalenten Verhältnis zu diesem sie umgebenden Raum. Carole empfindet Ekel und Angst gegenüber Männern. Eigentlich ist diese Stätte ein unmöglicher Platz für sie. Auf der einen Seite ist es zwar ein weiblicher Raum, in dem sich Carole nur mit Frauen umgeben kann, was ihrer grundsätzlichen Intension entspricht, denn hier wird sie nicht mit dem anderen Geschlecht konfrontiert. Doch gleichzeitig ist es ein Ort, an dem sich Frauen ihrem Aussehen widmen um dem männlichen Genuss zu dienen. Körperlich ist Carole hier getrennt von der Welt der Männer, jedoch nicht mental. (Vgl. Martin 2010: 143)

In den weiteren Szenen im Schönheitssalon wird deutlich, dass Männer hier allgegenwärtig sind. Zwar nicht in einem physischen Sinne, doch Carole ist quasi eine Expertin zur Verstärkung der Anziehungskraft der Frauen. (vgl. Fischer 2006: 77)

Unterschwellig tut sie etwas, dass das unterstützt, was sie eigentlich vermeiden will - ein Objekt der männlichen Begierde zu werden. Des Weiteren finden fast die meiste Zeit Gespräche über Männer statt. In den durchdringenden Diskussionen werden Männer immer wieder Thema und so für Carole präsent.

Auch das Verhalten der Frauen lässt sich als ambivalent beschreiben. Auf der einen Seite legen sie ein durchaus männerfeindliches Verhalten an den Tag und auf der anderen Seite versuchen sie ihre Attraktivität und Anziehung für diese zu steigern.

Caroles Arbeitskollegin Bridget ist im Schönheitssalon eine wichtige Bezugsperson für sie. Es lässt sich auch eine Ähnlichkeit zu ihrer Schwester Hélène feststellen. Während Carole versucht ihre Welt von der Männerwelt zu separieren, ist Bridget dieser Welt gegenüber offen. Sie bespricht ihr Liebesleben mit Carole und mit ihren Kundinnen. Einen schönen Kontrast zwischen Carole und Bridget schafft Polanski in einer Szene vor dem Schönheitssalon. Carole steht mit Colin vor der Tür. Er will sich mit ihr zum Abendessen verabreden, doch sie sagt ihm ab, weil ihre Schwester am Abend Kaninchen macht. Das Gespräch bereitet ihr sichtlich Unbehagen. Colin schlägt ihr für den nächsten Tag ein Abendessen vor. Carole antwortet mit einem Nicken und verschwindet schnell im Schönheitssalon. Colin bleibt für einen Moment vor dem Schönheitssalon stehen. In dem Moment springt Bridget aus dem Mini Cooper ihres Freundes, gibt ihm einen Kuss und läuft am enttäuschten Colin vorbei in den Schönheitssalon. Bridget verkörpert mit ihrem chic bob, sleek sheath dress und ihren high-heeled pumps den Zeitgeist der 60er Jahre. Sie strahlt eine sexuelle Unbekümmertheit aus, die sich jedoch in einer späteren Szene wieder relativieren wird. (Vgl. Martin 2010: 143)

Als Carole am Morgen in die Arbeit kommt, sucht sie Bridget und findet sie weinend im Umkleideraum im Keller. Sichtlich enttäuscht von ihrem Freund erklärt sie Carole wie gemein Männer sind und dass sie ihr die ekelhaften Details später erzählen wird. Carole bleibt alleine im Keller zurück. Sie sitzt auf einer Bank und starrt auf den Boden. Neben ihr steht ein leerer Sessel. Plötzlich fällt ein Lichtstrahl auf ihn. Carole blickt entgeistert darauf und wischt über den Sessel. Ein weiterer Verweis auf ihre verschobene Wahrnehmung, indem sie etwas Imaginäres vom Sessel wischt.

In einer weiteren Szene im Schönheitssalon sieht man Carole das Behandlungszimmer betreten. Bridget ist gerade dabei einer Dame das Gesicht abzuspritzen. Die Kundin erklärt: „*There's only one thing they [men] want. I'll never know why they make such a fuss about it, but they do. And the more you make them beg for it, the happier they are.*” (00:38:49) Während die Frau spricht, ist die Kamera in einer Detailaufnahme auf ihrem Mund. Wieder verwandelt sich der eigentliche Ort der Attraktivität in einen grotesken Ort (vgl. Fischer 2006: 78). Die Detailaufnahme des Mundes der Frau mit dem Wasser auf ihrem Gesicht wirkt ekelierend. Polanski scheint in seinen Filmen generell Frauen höheren Alters mit Hässlichkeit und Abstoßung gleichzusetzen. Im Verhältnis dazu sind seine Hauptdarstellerinnen fast durchgängig junge Schönheiten (vgl. Werner: 1981: 226). In dem Gespräch wird deutlich, dass das Verhältnis zwischen Männern und Frauen ein Machtverhältnis ist. Durch den Einsatz ihres Körpers und dem Spiel mit der Sexualität hat die Frau Einfluss auf den Mann (vgl. Wacker und Oetjen 1996). Nach diesem Gespräch kann man verfolgen, wie Carole innerlich erstarrt. Sie setzt sich auf einen Sessel in die Ecke des Zimmers. Wieder zieht sie sich in ihr Inneres zurück. Bridget will wissen was mit Carole los ist, doch diese sieht sie nur entgeistert an. Mdm. Denise wirkt fürsorglich und schickt Carole mit dem Taxi nach Hause. Zu diesem Zeitpunkt ist Carole schon alleine in der Wohnung. Ihre Schwester ist mit Michael auf Urlaub in Italien.

Nach drei Tagen kehrt Carole zurück in den Schönheitssalon. Mdm. Denise will wissen wo sie war und weist sie darauf hin, dass sie zumindest anrufen hätte können. Carole bringt fast kein Wort heraus und erklärt dann, dass sie spontan Besuch von ihrer Tante bekommen habe. Sie wirkt wie ein kleines Kind, das verzweifelt nach einer Ausrede sucht. In Wahrheit war Carole jedoch alleine in der Wohnung und die Grenzen zwischen Realität und Halluzination sind bereits verschwommen. Ihre Chefin macht sie außerdem darauf aufmerksam, dass sie etwas mit ihrem Haar machen soll. Ihre allmähliche Verwahrlosung scheint auch nach außen hin sichtbar zu sein. In einer weiteren Szene sitzt Carole im Behandlungszimmer und schneidet der Dame, die man zu Beginn des Films mit der Gesichtsmaske gesehen hat, die Nagelhaut. Carole wirkt dabei verängstigt und verstört als in den Szenen zuvor. Sie schwitzt und starrt bestürzt ins Leere. Sie umklammert die Nagelschere. Im nächsten Schnitt sieht man in Großaufnahme das geschminkte Gesicht der Dame. Plötzlich schreit sie. Ein schriller, durchbohrender Schrei, der wie ein Loop nachklingt. Er klingt wie ein Hilfeschrei in

Caroles Innerem. Die Frau hält sich den Finger vor das Gesicht und das Blut tropft auf ihren Körper. Carole fällt erschrocken zu Boden und ihre Manikür-Sachen verteilen sich dort. Die Chefin kommt herein und wirft Carole einen strengen Blick zu. Wieder wird die eigentliche Stätte der Schönheit in einen grotesken Ort verwandelt. Das Durchschneiden der Haut – ein weiterer Verweis auf Verletzung und Durchdringung der Grenzen.

Die letzte Szene im Schönheitssalon findet in der Umkleidekabine statt. Es ist auch die letzte Interaktion mit Bridget. Carole sitzt auf einer Bank und Bridget zieht sie um. Wieder wirkt Carole wie ein kleines Kind, das von seiner Mutter umgezogen wird. Bridget erzählt Carole von einem Charly Chaplin Film, den sie vor kurzem gesehen hat. Die beiden beginnen freudvoll zu lachen und wirken wie zwei vergnügte Kinder. Es ist das einzige Mal, dass man Carole so glücklich und freudig erlebt. Doch Caroles Lachen erstarrt als Bridget den Namen ihres Freundes nennt. Sie zieht sich wieder in Inneres zurück. Als Bridget Caroles Tasche nimmt um sie ihr zu geben, erschrickt sie. Schockiert blickt sie hinein. In einem point-of-view sehen wir den Kaninchenkopf in Caroles Tasche. Das tote Kaninchen, das Hélène eigentlich für sich, Carole und Michael machen wollte, steht seit Tagen in Caroles Wohnzimmer und verwest dort. Es zeigt Bridget und uns als Zuschauer Caroles beginnende Geistesgestörtheit (vgl. Fischer 2006: 84). Der abgetrennte Kopf lässt sich als Sinnbild einer Trennung zwischen Körper und Geist lesen. Die beiden bilden keine Einheit mehr. Carole hat keinen Bezug mehr zur Realität.

Man kann den Schönheitssalon als Ziel interpretieren, das Carole erreichen sollte. Die Frauen verkörpern den Zeitgeist, das gesellschaftliche Bild der Frau. Auf der einen Seite wirken sie frei und selbstbestimmt. Doch auf der anderen Seite ist ihr Verhalten doch von Männern bestimmt. Ihr Körper dient als Machtinstrument, mit dem sie die Männer um den Finger zu wickeln versuchen.

6.7.2 CAROLES WEGE – DER ÖFFENTLICHE RAUM

Die Stadt zeigt sich fragmenthaft. Wir befinden uns im London der 60er Jahre und erhalten einen Eindruck von dem Zeitgeist dieses Jahrzehnts. Der Film zeigt uns, wie

Carole sich zu dieser Welt verhält und verdeutlicht, dass sie keinen Zugang dazu findet. Für Carole ist es ein innerer Zustand der Entfremdung und unsicherer Boden. Es ist eine Anhäufung von Menschen und besonders von Männern. Die Straße ist ein öffentlicher Raum.

Der zweite Schauplatz, durch den sich Carole bewegt, ist die Kensington Street. Von und zu der Arbeit und in ihrer Mittagspause durchquert sie die Straße.

Es herrscht reges Treiben, Autos fahren durch die Straßen, Menschen durchqueren sie, teils geschäftig, teils flanierend. An einer Ecke der Straße befindet sich eine Baustelle, die Stadt ist in Bewegung, in Veränderung, sie lebt. In den Fenstern und Glasfassaden spiegelt sich das urbane Leben.

Nach der Einführungsszene im Schönheitssalon folgt ein Schnitt auf die Straße. Die Szene ist von beschwingendem Jazz untermalt.

Carole steht vor einem Zebrastreifen und wartet darauf die Straße zu überqueren. Die Kamera steht auf der gegenüberliegenden Straßenseite und filmt Carole in einer Totalen. Für den ersten Moment hat die Szene etwas Erfrischendes im Verhältnis zu dem beengten Schönheitssalon. Kaum überquert Carole die Straße, verfolgt die Kamera ihren Weg mit. Dabei sehen wir Carole mal von hinten, mal von vorne, mal von der Seite. Die meiste Zeit ist die Kamera nah an ihr. Sie geht an einem Saloon vorbei. Hinter dem Fenster sieht man Colin, der sie vorbeigehen sieht und gegen die Scheibe klopft um Carole auf ihn aufmerksam zu machen. Während Carole einfach daran vorbeigeht, bleibt die Kamera auf Colin, der sichtlich enttäuscht ist, dass Carole ihn nicht bemerkt hat. Die Kamera verfolgt Caroles Weg weiter. Sie geht an der Baustelle vorbei. Die Kamera ist hinter ihr und gibt etwas mehr Blick auf den Raum um das Geschehen zu verfolgen. Die Bauarbeiter sehen Carole hinterher und einer von ihnen ruft ihr nach: “ *Hello darling, how about a bit of the other then?*“ (00:04:58). Carole scheint für einen Moment irritiert zu sein, geht dann aber ohne weitere Reaktion daran vorbei. Die Kamera bleibt in einer Großaufnahme auf dem Gesicht des Bauarbeiters. Im darauf folgenden Schnitt sehen wir Carole in einem Restaurant sitzen. Vor ihr steht ein Teller mit Essen. Doch Carole starrt darauf ohne jeglichen Drang das Gericht auch zu essen. Hinter Carole befindet sich ein großes Fenster. Colin läuft daran vorbei und entdeckt Carole. Sie starrt immer noch geistesabwesend auf ihr Essen. Colin klopft an die Scheibe und deutet Carole ob er sich dazu setzen kann. Sie nickt, Colin kommt rein

und setzt sich an ihren Tisch. Er wirkt erfreut und aktiv. Carole ist hingegen sehr distanziert und passiv. Sein Blick hat etwas Durchdringliches, Caroles Blick macht einen verschleierte und leeren Eindruck. Sie scheint vollkommen uninteressiert. Als er sie mit seiner Hand auf ihrem Oberarm berührt, schreckt sie zurück.

Es wird deutlich, wie Carole durch ihre Attraktivität die Aufmerksamkeit der Männer auf sich zieht. In den Straßenszenen wird der alltäglich männliche Sexismus spürbar. Dieses Verhalten verletzt die ohnehin schon komplizierte Gefühlsstruktur von Carole. (Vgl. Werner 1981: 212)

Man kann anhand der Art und Weise, wie sich Carole zu diesem Raum verhält und an der ästhetischen Umsetzung ablesen, dass ihr das Durchqueren dieses Raumes Unbehagen bereitet. Hier wird sie direkt mit dem konfrontiert, von dem sie sich abzugrenzen versucht. Für Carole hat die Straße etwas Unheimliches und Bedrohliches.

„the 'uncanny' is not a property of space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming.”

(Vidler 1992 zit. n. Martin 2010: 142)

Caroles Entfremdung wird vor allem dann offensichtlich, wenn sie die Kensington Street durchquert. Im Gegensatz zu den anderen, die ein Teil dieser Londoner Welt zu sein scheinen, geht Carole wie eine Art Schlafwandlerin durch die Straßen. Sie weicht Blicken aus und interagiert kaum mit der Welt um sich herum. Sie starrt ausdruckslos vor sich hin. Oft ist ihr Blick auf den Boden gerichtet. Sie scheint das Leben der Stadt, das um sie herum passiert vollkommen auszublenden. Durch ihre Attraktivität zieht sie die Männerblicke auf sich. Doch sie scheint vollkommen uninteressiert und ignoriert sie. Als sie an der Baustelle vorbei geht, ist sie für einen Moment verunsichert, zeigt aber sonst keine Reaktion. Diese Szene ist jedoch sehr bedeutend für den Film. Dieses Erlebnis findet sich später in Caroles Halluzination entstellt wieder. An diesem Ort fällt es Carole besonders schwer sich abzugrenzen. Ständig ist sie konfrontiert mit dem anderen Geschlecht. Besonders Colin dringt in ihren intimen Bereich ein. (Vgl. Martin 2010: 142)

Auch die filmische Umsetzung verändert den Raum. Meist in Nahaufnahme verfolgt die Kamera Caroles Wege. Abwechselnd fängt sie die Kamera von vorne, von der Seite, von hinten ein. Mal entfernt sich Carole ein Stück, doch bald ist die Kamera wieder dicht an ihr. Manchmal wirkt es fast, als wäre die Kamera selbst ein Verfolger. In teils seltsam verkanteten Winkel und wiederholtem Bruch der 180-Grad-Regel verfolgen wir Caroles Wege. Es gibt kaum Totalen, die Carole in eine Verbindung zur Stadt setzen würden. Durch die teils seltsam verwinkelten Einstellungen, den Bruch der 180-Grad-Regel und das Fehlen von Totalen, wirkt die Orientierung im Raum verwirrend und lässt Carole gegenüber der Stadt isoliert wirken. Dies spiegelt Caroles geistigen Zustand wieder. Carole geht während des Filmes immer wieder denselben Weg durch die Kensington Street. Dabei lässt sich feststellen, dass sich die oben angeführten filmischen Mittel und Caroles Verhalten mit ihrem geistigen Verfall intensivieren. Bevor sie sich vollkommen von der äußeren Welt in ihre Wohnung zurückzieht, wird ihr Gang durch die Straßen zunehmend fremdartiger. Ihr mentaler Zustand projiziert sich auf die Welt um sie und die Stadt verwandelt sich für sie immer mehr in einen Ort der Bedrohung. (Vgl. Martin 2010: 142)

Am nächsten Tag sehen wir Carole wieder denselben Weg gehen, sie ist am Nachhauseweg von der Arbeit. Wieder ist die Szene von beschwingter Jazzmusik begleitet. Sie geht an der Baustelle vorbei. Die Bauarbeiter sind jedoch nicht mehr da, sie ist leer. Carole wirkt verstörter als am Tag zuvor. Kurz nachdem sie an der Baustelle vorbei gegangen ist, entdeckt sie einen großen Riss im Gehsteig. Sie setzt sich auf eine Bank, die daneben steht und blickt wie paralysiert auf den Sprung.

In einer Parallelmontage sehen wir Colin im Saloon sitzen. Seine Freunde John und Reggie stehen mit ihm an der Bar und unterhalten sich über die Schlägerei zweier Frauen. Während der Film konstant seiner Erzählstruktur folgt und Carole kaum aus den Augen lässt, gibt es zwei Szenen im Saloon, die die Erzählstruktur unterbrechen. Der Saloon ist ein männerdominierter Ort. John und Reggie führen abfällige Gespräche über Frauen und stichelt Colin an sich bei Carole ins Zeug zu hauen. Die beiden Freunde werden als Machos dargestellt und legen ein zynisches Frauenbild an den Tag. Wohingegen Colin ehrliche Absichten zu haben scheint. Der Saloon bildet sozusagen den Gegenpart zum Schönheitssalon.

John will wissen wie weit Colin bei Carole gekommen ist. Scheinbar genervt dämpft er seine Zigarette aus und geht aus dem Saloon zu seinem Wagen. Als er die Wagentür öffnen will, sieht er Carole auf der Bank sitzen. Carole starrt immer noch auf den Riss im Gehsteig. Als Colin sich genau auf den Riss stellt, hebt sie ihren Blick. Colin ist verärgert, dass Carole ihn sitzen hat lassen. Sie ist verwirrt und stottert vor sich hin. Colin fällt auf, dass sie heute so anders aussieht, so seltsam. Er schlägt ihr vor sie nach Hause zu bringen. Während die beiden mit dem Auto davon fahren, überqueren Straßenmusikanten einen Zebrastreifen. Es ist eines dieser surreal, grotesk wirkenden Bilder, die Polanski immer wieder einfügt.

Carole und Colin sitzen im Auto vor Caroles Wohnung. Im Hintergrund ist ein Straßenschild zu sehen - „one way street“. Sie blickt starr und apathisch geradeaus. Colin sieht sie an und versucht sie zu küssen. Carole blockt ab. Für eine Weile bleibt sie weiter starr und teilnahmslos sitzen. Dann wirft sie Colin jedoch einen einladenden Blick zu. Colin versucht sie erneut zu küssen. Diesmal lässt sie den Kuss zu. Doch ihre weit aufgerissenen Augen verraten, dass sie dieser Kuss mit Schrecken erfüllt. Aufwühlende Trommelmusik setzt ein und Carole springt aufgebracht aus dem Auto und läuft in ihre Wohnung. Die Musik vermittelt innerseelischen Lärm. Colin ruft ihr verzweifelt hinterher. Im Lift sehen wir, wie sich Carole mit ihrem Handrücken über die Lippen wäscht. Angeekelt wischt sie sich die „Beschmutzung“ von ihren Lippen.

Die Szene zeigt, dass sie nicht grundsätzlich frigide oder sexuell unempfänglich ist, aber abgestoßen ist von Colins, und generell von männlichen Berührungen (vgl. Fischer 2006: 80)

Wenn man Carole in den darauf folgenden Szenen durch die Straße gehen sieht, kann man eine noch drastischere Veränderung ihres Zustandes beobachten. Carole ist bereits alleine in ihrer Wohnung und ihr geistiger Zustand hat sich erheblich verschlimmert. Die Szenen werden nicht mehr von beschwingter Jazzmusik begleitet, sondern von aufwühlender Trommelmusik. Die Kamera ist noch näher an Carole und zeigt noch weniger von der Umgebung, zeigt noch intensiver die abgerissene, fehlende Verbindung, die Isolation gegenüber der Welt um sie, lässt sie noch mehr wie eine Schlafwandlerin erscheinen. (Vgl. Martin 2010 S 142f)

“Each subsequent journey reflects her growing withdrawal until on her final one, before shutting herself up forever, not even the most attention-drawing of all events, a car accident, has the power to rouse her from her reverie.”

(Butler 2001 zit. n. Martin 2010: 142)

Am deutlichsten zeigt sich dies bei ihrem letzten Gang durch die Straßen. Vollkommen in sich gekehrt, geht sie an einer Telefonzelle vorbei, in der Colin steht und gerade versucht sie per Telefon zu erreichen. Weder sie bemerkt ihn, noch er sie. Sie geht weiter die Straße entlang. Im Hintergrund sieht man viele Menschen, die sich um einen Autounfall versammelt haben. Doch Carole bekommt nichts von all dem mit. Sie geht daran vorbei ohne irgendetwas von dem Wirbel um sie herum wahrzunehmen. Auf der Tonebene hört man nur die aufwühlenden Trommelschläge. Carole hat die Welt um sich herum vollkommen ausgeblendet.

6.8 CAROLES WOHNUNG – DER PRIVATE RAUM

Die Wohnung, die sich Carole mit ihrer Schwester Hélène teilt, lässt sich als relativ geräumig und durchschnittlich beschreiben. Sie wirkt zu Beginn verhältnismäßig freundlich und hell. Auch wenn es teilweise schwer ist sich anhand der Schnitte und Kameraperspektiven in der Wohnung zu orientieren, gibt es eine Totale während des Filmes, die einen guten Überblick verschafft. Die Kamera steht bei der Eingangstür und blickt in die Wohnung. Auf der rechten Seite befindet sich die Küche. Auf der gegenüberliegenden Seite der Kamera ist das Badezimmer. Man geht einen längeren Flur entlang um es zu erreichen. Auf der linken Seite befinden sich drei Räume: Gleich neben dem Badezimmer ist das Zimmer von Hélène. Dann folgt das Wohnzimmer und die letzte Tür neben dem Eingang führt zu Caroles Zimmer.

6.8.1 DER GESCHÜTzte RAUM

Bollnow schreibt in seinem Buch „Mensch und Raum“ über die Wichtigkeit des Wohnens. Irgendwo in der Welt einen festen Bezugspunkt zu haben, auf den alle Wege,

die man vollzieht, bezogen sind. Dieser Wohnort gibt Halt und Verwurzelung. Durch die Mauern teilt sich der Raum in einen Innen- und Außenraum und es entsteht ein privater Raum. Die schützenden Mauern und das bergende Dach geben dem Menschen Sicherheit und Geborgenheit. Im Raum des Außen gilt es Widerstände zu überwinden, es ist ein Raum der Ungeborgenheit, der Gefahr, Bedrohung und des Preisgebenseins. Aber im eigenen Heim können wir zu Ruhe kommen, können wir Frieden finden. Hier kann der Mensch seine ständig wache Aufmerksamkeit über mögliche Bedrohungen aufgeben. Es ist ein Raum, der uns vor dem Fremden und der Öffentlichkeit abtrennt. (Vgl. Bollnow 2010: 123-136) *„Nimmt man ihm [dem Menschen] sein Haus – oder vorsichtiger: den Frieden seiner Wohnung –, so ist auch die innere Zersetzung des Menschen unausbleiblich“* (Bollnow 2010: 136).

Auch Bachelard schreibt in seinem Buch „Poetik des Raumes“ über die bergende und schützende Funktion des Hauses. Er beschreibt es als Zentrum der Geborgenheit (vgl. Bachelard 2011: 71). Er sieht das Haus nicht als Gegenstand, sondern betrachtet es als Wesen mit mütterlicher Funktion. Dort findet man keine Zufälligkeiten. An diesem Ort werden wir vor den äußeren Einflüssen geschützt. (vgl. ebd. 2011: 30ff) Es ist ein Raum *„wo das Nicht-Ich das Ich beschützt“* (Bachelard 2011: 31) Eine Hülle, die das Ich umgibt (vgl. Hermann 2009: 42). Diese Hülle lässt sich auch als schützende Haut sehen.

Immer wieder wird die Wohnung in den Filmen Polanskis (Rosemary's Baby/1968, Le Locataire/1976) zum Hauptmotiv. Doch er verwandelt die schützende, bergende Funktion in das Gegenteil. Es sind beklemmende, isolierte Behausungen, die wie beseelte Orte wirken. Diese Räume erhalten sinnbildliche Bedeutung und spiegeln das Innenleben der Figuren wieder. Oft werden die Wohnungen zu einer Art Antagonist. Sie bieten nicht den erwarteten Schutz vor der feindselig empfunden Außenwelt, sondern scheinen sich selbst gegen die Figuren zu richten. Anstatt ein Ort der Geborgenheit und Sicherheit zu sein, entpuppen sie sich als Brutstätten des Wahnsinns und in ihrem Inneren vollzieht sich die Metamorphose der Hauptfigur. (Vgl. Koch 2010: 41ff)

„Die [...] Filme erzählen von Eingesperrten und Eindringlingen: Einerseits verwandeln sich die Zufluchtsorte in den Filmen für die Bewohner zu Gefängnissen, denen sie nicht wieder enttrinnen können, andererseits bieten sie keinen Schutz vor

ungebetenen Gästen und Invasoren, erscheinen als durchlässig für die von außen kommenden Gefahren.“

(Koch 2010: 42)

Nach der Einführungsszene im Schönheitssalon und dem Durchqueren der Straße, bei dem Carole von dem Bauarbeiter ein sexuelles Angebot erhalten hat und Colin sich mit ihr zum Abendessen verabreden wollte, kommt sie in die Wohnung. Carole fährt mit dem Lift nach oben. Sie kaut nervös an ihren Fingernägeln, wirkt aufgewühlt und nachdenklich. Beim Aussteigen kommt ihr ihre Nachbarin mit ihrem Hund entgegen. Sie steht vor der Eingangstür Nummer 15 und läutet an. Hélène öffnet ihr die Tür. Als Carole die Wohnung betritt, blickt die Kamera Richtung Eingangstür. Sie ist jedoch nicht auf Augenhöhe mit Carole, sondern am Boden und zeigt uns ihre Füße. Carole geht in ihr Zimmer. Die Kamera schwenkt mit und wir sehen vom Flur aus in einer Totalen in Caroles Zimmer. Sie zieht sich ihren Rock aus und geht zu ihrem Fenster, dass sich vis-à-vis von der Tür befindet. Carole blickt auf die gegenüberliegende Seite. Man sieht auf ein Kloster, in dem Nonnen im Garten vergnügt Ball spielen. Carole beobachtet sie mit einem verträumten Blick und knöpft sich dabei ihre Bluse auf. Hélène, die in der Küche gerade das Kaninchen für das Abendessen vorbereitet, ruft ihr zu und fragt Carole ob ihr Tag schön war. Geistesabwesend beantwortet sie die Frage mit einem Ja. Der Blick auf das Kloster scheint Carole zu beruhigen. Der kindlich, vergnügte Klang der spielenden Nonnen lockt Carole immer wieder an und sie blickt verträumt auf die Nonnen. Der Blick aus dem Fenster stellt eine Verbindung zwischen Carole, dem Kloster und den spielenden Nonnen her. Das Kloster lässt sich als Projektionsfläche ihres inneren Sehnsuchtsbildes der kindlichen Unschuld und Reinheit interpretieren, als Wunsch nach einem abstinenter Leben. Carole will nicht als Lustobjekt gesehen werden. Da scheint der leibfeindliche Katholizismus ein Schutz bietender Ort inmitten einer sexualisierten Welt zu sein. (Vgl. Kaufmann 2010: 16) Der Unterschied liegt jedoch darin, dass die Nonnen frei entscheiden, Caroles Verhalten jedoch zwanghaft ist (vgl. Fischer 2006: 84).

Carole wirft die Bluse auf das Bett und geht aus dem Zimmer. Sie trägt nur mehr ihr Unterkleid. Sie macht sich auf den Weg ins Bad um sich zu waschen. Das Wasser hat in Polanskis Filmen oft eine signifikante Bedeutung. Zumeist ist es ein Symbol für Reinheit und Unschuld. Auch in *Repulsion* übernimmt das Wasser als Symbol diese

Bedeutung. Carole wäscht sich während des Filmes immer wieder. Wenn sie etwas trinkt, dann Wasser. Es lässt sich beobachten, dass Carole sich immer äußerlich oder innerlich reinigt, wenn sie von ihrem Ausflug in die feindliche Außenwelt zurückkehrt. (Vgl. Werner 1981: 254)

Als wir zum ersten Mal mit Carole die Wohnung betreten, kann man anhand der Art und Weise, wie sie sich zu dem Raum verhält erkennen, dass die Wohnung für sie ein vertrauter und geschützter Raum ist. Hier kann sie in ihrem Unterkleid herumlaufen ohne dabei auf irgendwelche lüsternen Männerblicke zu treffen. Es ist auffällig, dass Polanski in der Wohnung generell viel von Caroles Körper zeigt (vgl. Kaufmann 2010: 16). Der Blick auf das Nonnenkloster scheint sie zu beruhigen.

Caroles Beziehung zu ihrer Schwester zeigt sich eher als eine Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Während Hélène erwachsen und selbstständig wirkt, hat Carole sehr kindliche Wesenszüge. Ihre Schwester ist ihre stärkste Bezugsperson. Hélène kümmert sich um Carole, den Haushalt, nennt sie manchmal Kleines und spricht ab und an im strengen Ton mit ihr. Solange ihre Schwester da ist, scheint ihr psychischer Zustand relativ stabil zu sein.

Als Ausgangspunkt lässt sich die Wohnung noch als geschützter Raum interpretieren. Vor allem durch ihre Schwester, als Mutterersatz, scheint sie dort Geborgenheit und Schutz zu finden. Bisher lässt er sich als weiblicher Raum beschreiben, indem sie vor dem Männlichen geschützt war. Doch Hélène hat nun eine Affäre mit Michael und dieser beginnt sich dort breit zu machen. Carole empfindet Michael als Eindringling in ihr sicheres Reich.

6.8.2 DAS FREMDE IM VERTRAUTEN RAUM

Das Badezimmer ist einer der intimsten Orte in einer Wohnung. Es ist ein Ort körperlichen Reinigung. Es gibt zumeist keine Öffnungen. Auch in *Repulsion* findet man kein Fenster an diesem Ort. Wenn man das Badezimmer betritt, befinden sich auf der gegenüberliegenden Seite der Tür das Waschbecken und ein Spiegelschrank. Links neben dem Waschbecken ist eine Badewanne.

Während sich Carole die Füße wäscht um sich von der „Beschmutzung“ durch die Außenwelt zu reinigen, schwenkt die Kamera auf ein Regal vor Carole und hält dort an. Mit dem Schwenk entdeckt auch Carole, dass sich dort ein Rasierpinsel, ein Rasiermesser und eine Zahnbürste befinden. Die Kamera fährt ein Stück näher an die Gegenstände heran. Angewidert nimmt Carole das Rasiermesser und die Zahnbürste von Michael aus ihrem Glas. Sie legt die Sachen energisch in einem sicheren Abstand zur Seite. Sie scheint verärgert, angeekelt und irritiert zu sein. Für Carole ist dies eine absolute Grenzüberschreitung. Michael dringt mit seinen Männerutensilien in Caroles intimen Raum ein. In den Szenen zuvor, war die Grenzüberschreitung hauptsächlich auf mentaler Ebene. Doch hier findet sie ihre Konkretisierung. Die Raumüberschreitung steht symbolisch für ein Übertreten und Eindringen in Caroles Raum. Ihr geschützter Raum beginnt von einem Mann belagert zu werden. Das Glas, ein zerbrechliches Gefäß mit einer Öffnung. In dieses Gefäß dringt Michaels Rasiermesser ein, ein durch und durch männlicher Gegenstand. Das Messer ist in Polanskis Filmen ein häufig benutztes Standardsymbol. Es ist immer wieder ein Zeichen für männliche Macht und sexuelle Potenz. In *Repulsion* erhält das Messer deutlich phallische Bedeutung. (Vgl. Werner 1981: 256) Die sinnbildliche Darstellung des Eindringens des Männlichen in das Weibliche. Eine Koitussymbolik, von der sich Carole unbewusst vergewaltigt sieht (vgl. Wacker und Oetjen 1996).

Kurze Zeit nach dieser Szene entdeckt Carole den ersten Riss. Sie steht mit ihrer Schwester in der Küche und will wissen wie lange Hélène und Michael auf Urlaub fahren und „*Why does he put his toothbrush in my glas?*“ (00:10:39). Ihre Schwester wirkt genervt und geht nicht weiter auf Caroles Frage ein. Carole lehnt sich an die Wand. Entgeistert starrt sie auf die Wand und sagt: „*I must get this crack mended*“ (00:11:01). Ihre Schwester scheint keinen Riss zu entdecken. Es ist der erste einer Serie von Rissen, die Carole in der Wand entdeckt. Ein Riss, der symbolisch für das langsame Aufbrechen ihres Inneren steht, hervorgerufen durch die Überschreitung ihrer Grenze. Carole versucht verzweifelt ihre Innenwelt von der männlichen Außenwelt zu separieren. Doch durch das Eindringen beginnt ihr Inneres langsam brüchig zu werden.

Kurz nachdem Carole den Riss entdeckt hat, läutet es an der Eingangstür. Schnell läuft Carole in ihr Zimmer und schließt gleich hinter sich die Tür. Carole zieht sich sofort in ihr Zimmer zurück und will auch nicht, dass sie jemand in ihrem Unterkleid sieht, schon

gar nicht ein Mann. Vor der Eingangstür steht Michael. Er begrüßt Hélène mit einem Klaps auf den Po. Da das Essen noch länger dauert, entscheiden sich die Beiden in ein Restaurant zu gehen. Michael steht im Wohnzimmer und blickt hinüber zu den Nonnen. Er beschwert sich über das Glockengeläute und macht ein paar schmierige Bemerkungen. Er meint ob er sich nicht mal unter die Nonnen mischen sollte und rät Hélène sich in Schale zu werfen weil sonst noch ein Unglück passiert. Michael wird als anzüglich und als Macho dargestellt. Carole scheint die Szene beobachtet zu haben. Sie lehnt am Türstock des Wohnzimmers. Michael entdeckt Carole und geht auf sie zu. Sie hat sich nun angezogen. Ihre Kleidung wirkt sehr bieder. Er kneift sie in die Wange und sagt: „*The beautiful younger sister*“ (00:11:30). Carole weicht zurück und geht in das Zimmer ihrer Schwester, die sich gerade für das Abendessen kleidet und schminkt. Carole sitzt auf dem Bett und spielt, während sie mit Hélène redet, mit einem Stoffpudel. Sie scheint enttäuscht zu sein und wirkt wie ein kleines Kind, das nicht alleine sein will. Hélène gibt ihr zu verstehen, dass Carole nicht beleidigt zu sein braucht, nur weil sie einmal alleine ausgeht.

Durch das Eindringen von Michael in Caroles eigene vier Wände, in ihren vertrauten und geschützten Raum, ist sie der Situation ausgeliefert. Nicht nur, dass er dort eindringt, er nimmt ihr auch ihre feste Bezugsperson. Carole scheint sehr an ihrer Schwester zu klammern und fühlt sich bedroht durch ihre Affäre mit Michael.

Auch in einer anderen Szene wird das Eindringen von Michael noch einmal verdeutlicht. Carole kommt am Morgen aus ihrem Zimmer. Die Kamera folgt ihrer Bewegung. Sie geht den Flur zum Bad entlang. Die Kamera ist dicht hinter ihr. Der Flur wirkt im Verhältnis zur anderen Lichtstimmung dunkel. Carole öffnet die Tür und erschrickt. Michael steht mit freiem Oberkörper im Bad und rasiert sich gerade. Carole ist sichtlich erschrocken. Sie entschuldigt sich und schließt schnell die Tür. In der darauf folgenden Einstellung sehen wir Carole in einer Nahaufnahme auf ihrem Bett sitzen. Sie kaut nervös an ihren Lippen und wirkt aufgewühlt. Sie beginnt das, was soeben passiert ist von ihren Armen und ihrem Nachthemd abzustreifen. Es scheint, als wolle sie sich von dem Anblick auf Michael und dessen Blick befreien.

In einer späteren Szene stehen Michaels Sachen wieder in Caroles Glas. Carole steht im Bad. Nachdem sie kurz zuvor von Colin geküsst wurde, greift sie aufgewühlt und nervös nach ihrer Zahnbürste. Sie ist vollkommen außer sich und hat noch nicht mal

ihre Jacke ausgezogen. Als sie nach ihrem Glas greifen will, entdeckt sie darin wieder Michaels Sachen. Wütend wirft sie sie in den Mistkübel. Einer der wenigen aktiven Abgrenzungsversuche. Caroles Versuch, ihren weiblichen Lebensraum gegen das unaufhaltsame Eindringen des Männlichen zu verteidigen (vgl. Visarius 1986: 85)

6.8.3 CAROLES WOHNUNG – EIN ANTROPOMORPHES WESEN

Polanski erforscht und porträtiert die Wohnung so genau, dass man den Eindruck erhält sie ist eine eigenständige Figur der Geschichte. Sie gewinnt sinnbildliche Bedeutung und trägt wesentlich zur Atmosphäre des Films bei. (Vgl. Koch 2010: 41)

Nachdem Hélène und Michael zum Abendessen außer Haus gegangen sind, ist Carole alleine in der Wohnung. Auch wir als Zuschauer sind zum ersten Mal alleine mit Carole. Es ist eine seltsame Atmosphäre, die zu diesem Zeitpunkt aufkommt. Ein Gefühl der Beklemmung und des Unbehagens machen sich breit. Ab diesem Zeitpunkt beginnt uns die Wohnung etwas über Caroles Psyche zu erzählen.

Carole sitzt in der Küche vor dem Herd. Ihr Kopf liegt auf ihrem Arm. Mit ihren Lippen spielt sie auf ihrer Hand. Diese Szene erinnert an ein kleines Mädchen, welches an ihrer Hand versucht küssen zu üben. Plötzlich schreckt Carole auf. Sie hat ihr Spiegelbild in einem Teekessel vor sich entdeckt. Ihr Gesicht sieht in der Spiegelung verzerrt aus. Durch die Verzerrung scheint für einen Moment ihr Wahn durch zu blitzen. Erschrocken wendet sie sich ab. Die Kamera entfernt sich ein Stück von ihr. Der Raum ist relativ dunkel, nur Carole bildet durch das Licht aus dem Hintergrund einen hellen Punkt. Ihre Haare scheinen fast zu leuchten. Nachdem sie sich von dem Teekessel abgewendet hat, ist ihr Gesicht im Dunkeln, doch ihre Haare leuchten immer noch im Schein des Lichts. Besonders auffällig sind in dieser Szene die Tropfgeräusche aus dem Wasserhahn in der Küche. Durch die Stille, die die Szene beherrscht, wirkt das Tropfen sehr eindringlich. Die Intensivierung der Geräusche unterstützt die beklemmende Atmosphäre und das Gefühl des Unbehagens. Man bekommt zum ersten Mal den Eindruck, die Wohnung wäre ein anthropomorphes Wesen.

Carole hört Geräusche am Gang und blickt durch den Spion der Eingangstür. In einem point-of-view sehen wir die Nachbarin, die gerade mit ihrem Hund vom Spazierengehen nach Hause kommt. Sie geht in ihre Wohnung und die Tür fällt zu.

6.8.3.1 DAS WOHNZIMMER – CAROLES DOMESTIZIERTE SEXUALITÄT

Nachdem Carole durch den Spion geblickt hat, folgt ein seltsamer Schnitt. Carole steht plötzlich im Wohnzimmer. Sie streift mit ihrer Hand über einen Kaminsims. Die Kamera schwenkt über die Gegenstände. Die meisten von ihnen haben etwas Kindliches. Es sind kleine Männchen, eine laut tickende Uhr, lieb aussehende Tiere, vor allem Hunde. Die Kamera fängt wieder Caroles Gesicht ein und folgt ihr zum Fenster. Wir hören Hundegebell von draußen und sehen auf das Kloster. Eine weiß gekleidete Nonne überquert die Straße. Carole geht weiter durch das Zimmer an einem Plattenspieler vorbei. Sie überlegt für einen kurzen Moment Musik zu machen, lässt es dann aber doch sein. Die Kamera streift weiter über die Gegenstände des Wohnzimmers bis sie auf dem Familienporträt hängen bleibt. Durch die narrative Funktion der Kamera, erhält das Wohnzimmer Bedeutung. Auffallend in dieser Szene ist das Motiv des Hundes. Carole steht am Spion und beobachtet die Nachbarin, die mit ihrem Hund nach Hause kommt. Carole steht dann plötzlich im Wohnzimmer und streift über den Kaminsims. Darauf sind kleine Hundefiguren zu sehen, die alle sehr niedlich aussehen. Sie geht weiter zum Fenster und wir hören Hundegebell. Dann kommt die Kamera auf dem Familienporträt zum Stehen und wir sehen, dass neben Caroles Vater ein Hund sitzt. Hunde und generell Tiere werden in der Traumdeutung oft mit Instinkten und Trieben in Verbindung gebracht, aber auch mit Aggressivität. Durch das, was uns die Kamera zeigt, scheint eine Verbindung zwischen dem Motiv des Hundes und Caroles Vater zu liegen. In der Szene, in der Carole in Hélènes Zimmer sitzt und ihr dabei zusieht, wie sie sich für das gemeinsame Abendessen mit Michael fertig macht, sitzt sie auf Hélènes Bett und spielt mit einem Stoffpudel. Dieser Stoffpudel und die verniedlichten Hunde auf dem Kaminsims lassen sich parallel zu Caroles eigener Sexualität lesen. Hunde sind domestizierte Tiere, die einerseits der treueste Freund des Menschen sind, andererseits aber auch hohes Aggressionspotential in sich tragen und einen starken Sexualtrieb haben. Caroles Sexualität lässt sich auch als domestiziert beschreiben. Es lässt sich vermuten, dass Caroles gestörtes Verhältnis zu Sexualität in der Vergangenheit liegt

und in irgendeiner Form in Verbindung zu ihrem Vater steht. Caroles Leiden bezüglich ihrer Sexualität verbindet Ekel und Angst. Sie kann ihre Triebregungen nicht ausleben und muss diese Impulse verdrängen. Anstatt dessen ersetzt sie sie durch Zwänge, wie Nägelkauen, Reinigungsrituale und ihr Ekelempfinden. (Vgl. Koch 2010: 22) Auch Caroles imaginärer Vergewaltiger wird durch die Tür des Wohnzimmers kommen. Wie auch die Beischlafgeräusche ihrer Schwester aus dieser Richtung kommen. Das Wohnzimmer erhält eine weitere Bedeutungsebene und lässt sich in dieser Szene als Verweis auf Caroles unterdrückte Sexualität lesen.

6.8.3.2 CAROLES ZIMMER – DER SCHALLRAUM

„Dass Carols zwanghaftes Streben, unreine Sexualität aus ihrem Leben zu verbannen, scheitern muss, zeigt sich bereits, als in einer Nacht das lustvolle Stöhnen der Schwester in ihr Zimmer dringt, während sie selbst schlaflos und still in ihrem Bett liegt. In ihrer Unruhe offenbart sich aber auch die Sehnsucht nach körperlicher Nähe, die sie nicht ausleben kann – dies zeigt sich etwa in der kindlich unschuldigen Imitation körperlicher Intimität, wenn sie das Küssen an ihrem eigenen Arm erprobt.“

(Koch 2010: 22)

Es ist Nacht und Carole liegt in ihrem Zimmer. Die Kamera blickt zu ihrem halbgeöffneten Fenster in Richtung des Klosters. In der nächsten Einstellung sehen wir Carole, die Kamera ist nahe an ihrem Gesicht, auf das von draußen Licht fällt. Wir hören das laute Ticken einer Uhr und aus dem Nebenzimmer hört man ihre Schwester, die sich gerade mit Michael vergnügt. Carole liegt wach im Bett und verfolgt das Geschehen. Ihr Blick geht Richtung Decke, an der ein glockenförmiger Luster hängt. Im nächsten Schnitt sehen wir den oberen Teil eines Kastens auf dem ein paar Koffer und Tennisschläger liegen. Es ist zu erkennen, dass sich hinter dem Kasten eine Tür befindet. Die Tür führt in das Wohnzimmer. Dann sehen wir, in einer Halbtotale, einen Kamin. Er wirkt bedrohlich und unheilvoll. Es folgt ein Einstellungswechsel auf Caroles Gesicht. Sie kaut an ihren Haaren. Aus dem Nebenraum kommen Stöhngeräusche. Aufmerksam und hellwach verfolgt sie was um sie herum passiert. Sie lässt ihre Haare aus und dreht sich zur Seite, in die Richtung, von wo aus die Geräusche

kommen. Das Stöhnen ihrer Schwester wird immer intensiver. Es scheint für Carole immer unangenehmer zu werden. Sie beginnt genervt ihr Polster zu richten und dreht sich in die andere Richtung zur Wand. Die Kamera entfernt sich mit einer Rückwärtsfahrt von Carole und eröffnet uns somit ein Stück mehr vom Raum. Es ist mit einem Einzelbett, einem kleinen Nachtkästchen, einer Kommode und einem Kasten ausgestattet. Es wirkt klein und eng. Auf dem Nachtkästchen steht eine Lampe, die aus ihren Kinderjahren zu sein scheint. Eine Giraffe zierte sie. Im Gegensatz zu Hélènes Zimmer stehen bei Carole keine Schminkutensilien herum. Ihr Zimmer wirkt eher karg eingerichtet. Carole scheint die Geräusche nicht mehr zu ertragen und drückt ihr Gesicht in ihr Kissen.

Die Wände ihres Zimmers scheinen vollkommen durchlässig. Trotz der Entfernung zu Hélènes Zimmer, es befindet sich hinter dem Wohnzimmer, dringen die Geräusche so laut durch, als wären sie im selben Zimmer. Carole hat die Tür zum Wohnzimmer mit dem Kasten regelrecht verbarrikadiert und trotzdem bietet sie keinen Schutz, die Geräusche dringen in vollkommener Präsenz durch. Fast animalisch klingen die Stöhngeräusche von Hélène.

„Ihr Zimmer wird zu einem Schallraum des Verdrängten: Die Wände können die eindringenden Geräusche nicht abschirmen, und auch der Schrank, mit dem sie die Verbindungstür zum Zimmer ihrer ungehemmten Schwester regelrecht verbarrikadiert hat, kann der an diese Pforte zum Bewusstsein klopfenden Triebnatur keinen Einhalt gebieten.“

(Koch 2010: 22)

Ihr Zimmer ist auch Ausdruck ihrer asketischen Selbstverleugnung (vgl. Wacker und Oetjen 1996). Caroles Druck wird spürbar wenn sie ihren Kopf in das Kissen drückt.

Auch am nächsten Abend bietet sich uns eine ähnliche Szene. Die Kamera schwenkt die Wand in Caroles Zimmer entlang und wandert weiter zu Caroles Gesicht. Sie liegt wach in ihrem Bett und starrt wieder auf die Decke. Die Glocken aus dem Kloster läuten und aus Hélènes Zimmer hört man, wie sie sich wieder mit Michael vergnügt und lacht. Die Glocken hören auf zu läuten. Carole dreht sich zur Seite und schließt die Augen. Dann hören wir Hélène die letzten zufriedenen, stöhnenden Geräusche von sich geben. Carole öffnet erschrocken ihre Augen. Die Kamera ist nah an ihrem Gesicht. Kurz darauf hört

man, wie jemand draußen in der Wohnung herumläuft und die Wasserleitung betätigt. Auffallend ist auch hier wieder die Intensität der Geräusche. Carole kuschelt sich tiefer in ihr Bettzeug. Die Geräusche von draußen scheinen ihr Angst zu machen. Sie dreht sich auf den Rücken und blickt Richtung Tür. Es folgt eine Großaufnahme vom Türschloss. Die Türschnalle beginnt sich zu drehen und ihre Schwester kommt herein. Sie hat nur ein Handtuch um ihren Körper gewickelt. Hélène ist wütend, weil Carole Michaels Sachen weggeworfen hat und beschimpft sie, dass sie verrückt sei. Carole sagt ihr, dass sie nicht will dass sie hier sind.

6.8.3.3 HÉLÈNES ZIMMER – DIE BEFREITE SEXUALITÄT

Nachdem Carole nachts durchdrungen worden ist von den lustvoll, animalischen Stöhngeräuschen ihrer Schwester (vgl. Fischer 2006: 78), steht sie am Morgen in Hélènes Zimmer und macht sich für die Arbeit fertig. Im Hintergrund hört man aus einer Nachbarwohnung jemanden, der gerade eine Etüde auf dem Klavier übt. Bei der Schminkkommode betrachtet sie kurz den kleinen Handspiegel ihrer Schwester, nimmt sich dann die Bürste und beginnt ihr Haar zu kämmen. Hélènes Zimmer unterscheidet sich sehr von Caroles. Wenn man ihr Zimmer betritt, erkennt man sofort, dass es das einer erwachsenen Frau ist. Im Gegensatz zu Caroles Zimmer, das eher wie das eines jungen Mädchens aussieht. Carole besitzt nur ein Einzelbett, in Hélènes Zimmer steht ein Doppelbett. Auf der gegenüberliegenden Seite der Tür steht eine Schminkkommode mit den entsprechenden Utensilien. Auch das findet man in Caroles Zimmer nicht. Neben dem Bett steht ein großer Kleiderschrank mit einem Spiegel.

Während sich Carole bürstet, bleibt ihr Blick auf dem Bett hängen. Erstarrt blickt sie auf das zerknitterte Bettzeug. Als könnte sie darauf die Spuren der vergangenen Nacht sehen. Hélène hat kein Problem mit Sexualität. Sie hat eine Affäre mit Michael und lebt ihre Sexualität. Sie wirkt selbstbewusst und freizügig und verkörpert den Zeitgeist der 60er, sowohl äußerlich als auch innerlich.

In einer späteren Szene geht Carole in Hélènes Zimmer und öffnet ihren Kleiderkasten. Sie streift über das Kleid, das Hélène an dem Abend, an dem sie mit Michael ausgegangen ist, angehabt hat. Carole nimmt das Kleid und hält es an ihren Körper. Die

Szene erinnert an ein kleines Mädchen, welches die Sachen seiner Mutter probiert während diese nicht da ist.

Es sind neugierige Blicke, die Carole in das Zimmer wirft. Immer wieder betrachtet sie die Gegenstände und Kleidung ihrer Schwester mit Interesse. Hélènes Zimmer ist ein Raum der Weiblichkeit und befreiten und gelebten Sexualität. Auf ihrem Bett lassen sich die Spuren dessen ablesen.

Um sich den gesellschaftlichen Vorstellungen einer Frau anzupassen, die sich über eine primär sexuell orientierte Identitätsfindung definiert, sieht Carole den einzigen Zugang dazu über ihre Schwester (vgl. Wacker und Oetjen 1996). Durch die Nähe zu Hélène ist Carole permanenten Versuchungs- und Versagungssituationen ausgesetzt. Ihre Schwester verstärkt kontinuierlich Caroles sexuelle Wünsche und Bedürfnisse. Es fällt ihr immer schwerer diese von sich abzuwehren. (Vgl. Sachsse 2008: 84)

6.8.3.4 HÉLÈNES ABWESENHEIT - DER SCHUTZLOSE RAUM

Hélène kommt am Morgen ihrer Abreise nach Italien in Caroles Zimmer. Carole schläft noch. Hélène streichelt Carole über den Arm. Sie wacht auf und bittet ihre Schwester nicht zu fahren. Sanft streichelt Hélène Carole übers Gesicht und küsst sie auf die Wange, wie eine Mutter ihr Kind. Doch trotz der vermeintlichen Fürsorge scheint Hélène in Bezug auf Caroles Zustand blind zu sein.

Mit Hélènes und Michaels Abreise beginnt sich die Wohnung sukzessive zu verändern. Sie verwandelt sich immer mehr in einen schutzlosen Raum und Carole verfällt immer mehr dem Wahnsinn. Vor allem nachts beginnt sich der Wahnsinn in ihrem inneren breit zu machen und überträgt sich auf die Wohnung.

Im weiteren Verlauf beginnt sich die Wohnung von ihrem Helligkeitswert, ihrer Materialbeschaffenheit und ihrer Form zu verändern. Auf die Wände und Möbel fallen schräge Schatten- und Lichtstreifen und erinnern an den Stil des deutschen Expressionismus. Auch die Verwendung von Weitwinkelobjektiven und die Veränderung der Proportionen der einzelnen Zimmer tragen zu dem Stil bei. Die gesamte Wohnung ist in einem low key-Stil ausgeleuchtet. Meist ist der Raum im

Dunkeln bzw. Halbdunkeln. Carole trägt die ganze Zeit über ein weißes Nachthemd und hebt sich somit von ihrer Umgebung ab. (Vgl. Werner 1981: 240) Schatten dominieren die Wohnung und lassen Carole zeitweise in der Düsternis verschwinden, fast so, als würde sie von der Wohnung verschlungen werden. Außerdem engt die Dunkelheit den Erlebnisraum und Bewegungsraum ein. Die Räume ändern ihren Charakter durch die veränderten Lichtverhältnisse und erhalten etwas Bedrohliches und Unheimliches.

Am Tag der Abreise geht Carole noch zur Arbeit, wird aber von Mdm. Denise nach Hause geschickt, weil sie vollkommen aufgelöst wirkt. Als sie in der Wohnung ankommt, wirkt zunächst noch alles wie immer. Carole ist auf der Suche nach etwas zu Essen und entdeckt das Kaninchen, das auf einem Teller im Kühlschrank liegt und nimmt es heraus. In dem Moment läutet das Telefon. Sie geht ins Wohnzimmer und hebt den Hörer ab. An den Platz wo zuvor das Telefon gestanden hat, stellt sie das Kaninchen ab. Am Telefon stöhnt jemand in den Hörer. Das Kaninchen, das Carole im Wohnzimmer abstellt, bildet ein wichtiges Motiv für den Film. Carole wird es von dort nicht mehr wegräumen. Während sie alleine in der Wohnung ist, verwest das Kaninchen im Wohnzimmer. Die Verwesung geht einher mit Caroles innerem Verfall (vgl. Fischer 2006: 84). Des Weiteren lässt sich das Kaninchen als Verbindung zwischen Hélène und Carole lesen. Eigentlich wollte sie es für das gemeinsame Abendessen zubereiten. Sie hat Carole jedoch alleine gelassen und entschieden lieber mit Michael Essen zu gehen. Carole ist jetzt alleine in der Wohnung, ihre Schwester hat sie „verlassen“. Das Kaninchen ist ebenfalls ein surrealistisches Element und wirkt wie eine Traumerscheinung mitten im Alltäglichen (vgl. Visarius 1986: 87).

In einer späteren Einstellung sehen wir Carole im Badezimmer. Sie wäscht sich ihr Gesicht und schaut in den Spiegel. Auf dem Regal stehen wieder die Utensilien von Michael. Diesmal jedoch im sicheren Abstand zu ihrem Glas. Die Kamera folgt ihrem Blick. Sie nimmt sich das Rasiermesser und betrachtet es neugierig. Nachdem sie es zurückgelegt hat, beginnt sie ihre Haare zu Bürsten. Während sie das tut, entdeckt sie ein Kleidungsstück auf dem Boden bei der Tür und hebt es auf. Es ist Michaels Unterhemd. Angewidert nimmt sie es hoch und will es in den Wäschekorb werfen. Für einen Moment bleibt sie jedoch wie angewurzelt stehen. Irgendetwas scheint sie doch daran zu faszinieren. Sie beginnt daran zu riechen. Lässt es jedoch sofort fallen und muss sich übergeben. Der Ekel überwältigt sie und äußert sich in Erbrechen. Während

der gesamten Szene hört man einen tropfenden Wasserhahn, sonst ist die Szene von Stille dominiert. Die Art und Weise, wie Carole Michaels Sachen betrachtet, zeigt von einem ambivalenten Verhalten. Wieder zeigt sich darin Caroles Unfähigkeit im Umgang mit dem männlichen Geschlecht. Auf der einen Seite ist sie neugierig und angezogen davon. Doch ihr Ekelempfinden verwandelt die Anziehung in Abscheu.

In der nächsten Szene steht Carole in der Küche und trinkt ein Glas Wasser. Wieder ist die Szene von Schweigen dominiert und man hört das Tropfen des Wasserhahns. Das Tropfen des Wasserhahnes in der Küche und im Bad lassen sich als „Lecks“ in Caroles Innerem lesen.

Plötzlich folgt ein lautes Krachen. Carole erschrickt und blickt auf die Wand in der Küche. Es hat sich ein Riss in der Wand gebildet.

6.8.3.5 DAS EINTAUCHEN IN CAROLES SEELENRAUM

Ich will hier noch einmal auf die Szene eingehen, in der Carole das Kleid von Hélène aus dem Kasten nimmt und es an ihren Körper legt. Es ist der erste Tag, an dem Carole alleine in der Wohnung ist. Polanski hat die Szene perfekt gewählt um den Übergang in Caroles beginnenden Wahnsinn zu markieren. Ab diesem Zeitpunkt gehen die Grenzen zwischen Realität und Halluzination ineinander über. Es beginnt das Eintauchen in die andere Welt, in Caroles Innenwelt.

Carole schließt die Kastentür um sich im Spiegel zu betrachten. Plötzlich erscheint für einen kurzen Moment eine Männergestalt im Spiegel. Ein schriller undefinierbarer Klang unterstützt den Schockmoment. Erschrocken blickt sie in den Spiegel und dreht sich langsam um. Doch niemand befindet sich im Raum. Diese Stelle lässt sich als Bruchstelle markieren, als das Eintauchen in die Welt hinter dem Spiegel (vgl. Visarius 1986: 88). Der Spiegel führt sinnbildlich verschiedene Transparenzen und Blickwinkel verschiedener Raumqualitäten vor Augen. Aus der tatsächlichen Spiegelung wird ein Reflexionsraum *„der als räumliche Grenzüberschreitung unberührbar bleibt und zugleich die innere Wirklichkeit [sic.] wiedergibt“* (vgl. Agotai 2007: 119). Durch den Blick in den Spiegel blicken wir zugleich in Caroles Kopf und ihre verschobene Wahrnehmung. Es eröffnet sich ein neuer Raum, Caroles Seelenraum, der kein direkt begehbare ist, jedoch in der Wohnung seine Versinnbildlichung erfährt. Die Grenzen

zwischen Wirklichkeit und Halluzination verwischen. Des Weiteren lässt sich darauf hinweisen, dass Polanski in einigen seiner Filme einen großen Kleiderschrank mit Spiegel als Bedeutungsträger verwendet. In dem Schrank findet Carole die Sachen von Hélène vor, „*die Insignien der im ödipalen Schema substituierenden Mutter.*“ (Werner 1981: 258).

Ab diesem Zeitpunkt werden wir Zeuge von Caroles verfallendem Seelenraum. Polanski hält sich beim Übergang größtenteils an den Realismus. „*Die fantastischen Vorkommnisse werden in einer solch realistischen Art präsentiert, daß sie zugänglich, plausibel und sogar nachvollziehbar erscheinen.*“ (Kroner 1981: 96)

Ihr letzter Gang durch die Straßen hat uns ihre große Desintegration gezeigt. Ab dem Moment, an dem sie von dieser Reise zurückkehrt, wird sie ihre Wohnung nicht mehr verlassen. Sie zieht sich vollkommen zurück und kapselt sich von der Außenwelt ab. Sie zieht sich immer mehr in ihr inneres zurück. Für sie ist Sexualität mit Gewalt und Unterdrückung verbunden und sie kann ihre eigene Sexualität nicht auf normalem Wege ausleben. In dieser Gesellschaft wird die weibliche Identität durch die männliche Vorstellung definiert. Caroles Zugang zu Sexualität ist mit Ekel und Angst behaftet. Caroles Unfähigkeit mit Sexualität umzugehen, zwingen sie zum Rückzug aus der Außenwelt.

6.8.3.6 DER KLANG DER AUSSENWELT

In *Repulsion* ist der Ton extrem raumbildend. Vor allem ab dem Zeitpunkt an dem Carole alleine in der Wohnung ist, intensivieren sie sich. Während dieser Sequenzen wird kaum ein Wort gesprochen. Die intensivierten Alltagsgeräusche und die Stille tragen wesentlich zur klaustrophobischen Stimmung bei und wirken bedrohlich. Sie erzeugen eine Atmosphäre subtilen Grauens (vgl. Koch 2010: 25).

Außerdem verweisen diese Geräusche fast immer auf einen Außenraums. Diese Geräusche dringen in das Innere der Wohnung. Die Wände scheinen vollkommen durchlässig. Man hört den Lift vom Flur, die Glocken des Nonnenklosters, die spielenden Nonnen, jemand übt Klavier etc.

Sie tragen dazu bei, dass Carole kaum zur Ruhe kommt. Sie unterstützen das Gefühl, dass die Wohnung ein belebter Organismus ist. Innerhalb von ruhigen Passagen schrillt auf einmal das Telefon oder die Türglocke läutet. Der Ton klingt überlaut und hat etwas Befremdendes. Das ständige Geläute wirkt wie ein Hinweis auf das Eindringen von außen.

Die feindliche Umwelt dringt zuerst vor allem durch Geräusche ein. Teilweise werden einzelne Instrumente eingesetzt, die jedoch schwer identifizierbar sind und entfremdet klingen. (Vgl. Werner 1981: 242ff) Die Töne wirken losgelöst und erhalten dadurch Eigenständigkeit (vgl. Kroner 1981: 100).

Jeden Morgen, nachdem Carole nachts ihren Halluzinationen erlegen ist, bereiten die Geräusche ihren Fantasien ein abruptes Ende. Nach der ersten Vergewaltigungsszene sehen wir am Morgen das Telefon in einer Großaufnahme, es läutet. Die Kamera schwenkt zu Carole, die in ihrem Nachthemd am Boden liegt und den Hörer abnimmt. Colin ist an der anderen Leitung. Carole sagt jedoch kein Wort und legt auf. In einer späteren Einstellung sieht man wieder das läutende Telefon in einer Großaufnahme. Die Kamera schwenkt auf Caroles Gesicht. Sie nimmt gerade den Hörer ab. Am anderen Hörer ist die Frau von Michael, die sie eine Hure schimpft. Carole legt auf und richtet sich hoch. Das Wohnzimmer wirkt wieder dunkel. Dann läutet erneut das Telefon. Verärgert will sie das Kabel aus der Anschlussdose reißen. Es gelingt ihr jedoch nicht. Sie nimmt das Rasiermesser vom Teller, auf dem das Kaninchen liegt, und schneidet es wütend durch. Dann lässt sie es auf den Boden fallen. Ein weiterer Versuch Caroles, die Verbindung zu Außenwelt zu cutten.

Das Telefon bekommt besondere Bedeutung. Durch sein ständiges, schrilles Läuten erinnert es Carole immer wieder an die Außenwelt und dessen Eingriff in ihre Psyche (vgl. Fischer 2006: 84). Doch trotzdem, dass sie es durchschneidet, läutet es an der Haustür. Immer wieder dringt das Außen in ihren Zufluchtsort ein.

6.8.3.7 DIE WOHNUNG ALS PROJEKTIONSFLÄCHE

An dem Abend, an dem Carole zum ersten Mal alleine in der Wohnung ist, liegt sie in ihrem Bett. Die Kamera schwenkt über den Körper von Carole. Sie ist mit dem Rücken zur Kamera gedreht und starrt an die Wand. Mit ihren Fingern fährt sie einen kleinen

Riss in der Wand entlang. Das Ticken der Uhr auf ihrem Nachtkästchen ist intensiv zu hören. Sie erschrickt, als sie ein Geräusch wahrnimmt. Es klingt, als würde jemand am Flur der Wohnung an ihrem Zimmer vorbei gehen. Sie schrickt auf. Es folgt ein Kamerablick zur Tür. Die Schritte scheinen Richtung Wohnzimmer zu gehen. Die Kamera folgt ihrem Blick und zeigt uns den Kasten mit den Koffern und Tennisschlägern darauf. Man sieht Licht durch den Spalt der Tür, die hinter dem Kasten liegt. Der Horror kommt hier aus dem Hellen anstatt aus dem Dunkeln (vgl. Werner 1981: 240). Carole ist verängstigt und legt ihren Kopf in ihre Hände. Als sie noch einmal hinsieht, ist das Licht wieder aus. Es scheint, als hätte sie den Wahnsinn in ihrem Kopf noch einmal stoppen können und schläft ein. Das erschreckende in der Szene ist, dass sich die Wohnung fast wie immer zeigt. Die Schritte und das Licht im Wohnzimmer sind es, die nicht mit der Realität übereinstimmen. (Vgl. Kroner 1981: 97)

Die Wohnung wird zur Projektionsfläche von Caroles inneren Ängsten. Seit ihre Schwester abgereist ist, beginnt sich ihre Wahrnehmung drastisch zu verändern. Die Halluzination von Carole und ihre Angstprojektionen vermischen sich mit den Dingen, die sie im Außen wahrgenommen hat und kehren entstellt wieder. (Vgl. Werner 1981: 251) Das spärliche Licht fördert den Einbildungsgrad.

In der Wohnung spielen sich seltsame Dinge ab und auch als Zuschauer fällt es einem immer schwerer zwischen „Realität“ und Caroles Vorstellung zu unterscheiden. Als Zuschauer haben wir nun hautnah teil an Caroles psychischem Verfall. Jegliches Gefühl für Zeit geht verloren. Die vertraute Wohnung verwandelt sich und bekommt immer mehr eine Atmosphäre der Bedrohung und Beklemmung. Einen Anhaltspunkt für die verstrichene Zeit bildet Caroles letzter Besuch im Schönheitssalon. Anhand dieser erfahren wir, dass drei Tage vergangen sind. Auch anhand des verwesenden Kaninchens und der Kartoffel in der Küche erkennt man, dass Zeit vergangen ist. Es gibt einige irritierende Momente, über die es keine Aufklärung gibt. So liegt zum Beispiel Michaels Unterhemd plötzlich auf dem Boden in Caroles Zimmer oder sein Rasiermesser auf dem Teller neben dem Kaninchen. Es ist jedoch vollkommen unklar, wie die Sachen dorthin gekommen sind. Die Wohnung wird zum Spiegelbild, zum mentalen Raum von Caroles Innenleben. Ihre Gedanken- und Gefühlswelt, ihr Ängste und Befürchtungen finden in der Wohnung ihren Ausdruck. (Vgl. Koch 2010: 41) Die

Hölle wird das eigene Ich. Carole kann keine Distanz zu sich selbst einnehmen. So wie auch die Kamera sich distanzlos zu Carole verhält. (Vgl. Visarius 1986: 89)

Eines Nachts, man weiß nicht wie viel Zeit vergangen ist, geht Carole in ihr Zimmer. Sie sperrt die Tür zu und geht zaghaft auf ihr Bett zu. Im Zimmer ist es dunkel. Carole setzt sich ins Bett. Ihr Blick fällt auf die Wand und bleibt dort hängen. Plötzlich hört man wieder Geräusche von draußen vor ihrer Zimmertür. Carole verfolgt den Weg der Schritte aufmerksam. Dann ein point of view der den Schritten folgt. Wieder gehen sie Richtung Wohnzimmer und scheinen auf der Höhe des Kastens zu halten. Carole sitzt verängstigt in ihrem Bett. Die Schritte scheinen nun wieder vor ihrer Tür zu sein. Wieder folgt ein point-of-view und wir sehen Schatten vor Caroles Tür. Die Kamera schwenkt zum oberen Teil des Kastens. Wieder sieht man Licht durch den Spalt der Tür hinter dem Kasten, die in das Wohnzimmer führt. Sie beginnt sich zu öffnen. Wir sehen Caroles Gesicht, sie schreckt zurück. Carole reagiert auf eine Realität, die es nicht gibt (vgl. Jacke 2010: 44). Dann sehen wir wieder den Kasten, der von jemandem zur Seite geschoben wird. Ein Mann, der große Ähnlichkeit mit dem Bauarbeiter hat, kommt durch die Tür. Carole beginnt zu schreien, sie reißt ihren Mund auf. Man hört jedoch keinen Ton, nur das intensive Ticken der Uhr. Der Mann kommt immer näher auf sie zu. Carole drückt sich gegen die Wand hinter ihrem Bett. Sie dreht ihren Kopf zur Seite. Der Eindringling reißt ihr die Decke vom Körper und zerrt sie an den Haaren und zwingt Carole somit sich hinzulegen. Er stürzt sich auf sie und beginnt sie zu vergewaltigen. Die Perspektive wirkt verzerrt, der Schnitt ist im Verhältnis viel schneller als bisher. Carole krallt sich an die Bettdecke, versucht irgendwo Halt zu finden. Auf dem Bettgerüst hängt Michaels Unterhemd, an dem sie sich festhält. Wieder ist es fraglich, wie es dorthin gekommen ist.

Vor allem nachts verändert sich Caroles Zimmer und erhält etwas Alptraumhaftes. Es verwandelt sich nachts in einen unsicheren Ort. Es ist ihr intimster Bereich, der nun bedroht wird. Der Vergewaltiger kommt nur nachts. Ihr Zimmer verwandelt sich eine Art Zelle, wird immer mehr zum Schreckensraum. Doch was sich ereignet, passiert nicht außerhalb Caroles Selbst. Vielmehr projiziert sie ihre inneren Gefühle nach außen. Trotzdem, dass Carole die Tür absperrt und die Tür, durch die der Vergewaltiger durchdringt mit einem Kasten verbarrikadiert hat, dringt er doch in ihr Zimmer ein. Wie zuvor beschrieben, habe ich das Wohnzimmer als domestizierte Sexualität beschrieben.

Der Vergewaltiger kommt genau durch diese Tür. Es ist auch die Richtung zu Hélènes Zimmer. Ihr innerstes dringt hervor und davon kann sich Carole nicht verschließen (vgl. Kroner 1981: 97).

„Diese Vergewaltigung ist eine erfüllte Befürchtung. Carol kann sie nur in der Imagination erleben, denn in der Realität treten ihre Widerstände gegen den Sexualtrieb als Ekel hervor. Sie wird von dem überfallen (männliche Gestalt), was sie ebenso abstößt wie anzieht. Diese Widersprüchlichkeit von Zurückweisung und Wunsch äußert sich bei ihr in der wahnsinnigen Koppelung einer Vergewaltigung. Können doch die Fantasien eines Menschen nicht anders sein als er selber.“

(Kroner 1981: 98)

Die Szene am Morgen nach den Vergewaltigungen, an der Carole am Fußboden im Wohnzimmer liegt, zeigt, dass Caroles verwirrenden Fantasien von autoerotischen Handlungen begleitet sind (vgl. Jacke 2010: 48). Auch in einer späteren Szene, in der Carole nachts von einem imaginären Mann vergewaltigt wird, liegt Carole nackt am Fußboden ihres Zimmers. Sie ist nur mit einem Bettlaken bedeckt.

6.8.3.8 DIE DESTRUKTION DER OBERFLÄCHE - LEBENDE WÄNDE

Den Wänden kommt eine besondere Bedeutung zu. Sie lassen sich metaphorisch als Grenze zu Caroles Innerem sehen. Ihre eigentliche Funktion ist es, Carole vor dem Außen zu schützen. Doch die schutzbietenden Mauern verlieren ihre Funktion. Sie bieten keinen verlässlichen Widerstand mehr gegen die Angriffe von außen. (Vgl. Koebner 2010: 3)

Die Risse verweisen auf das

„allmähliche Auflösen ihrer Persönlichkeit und [veranschaulichen] die Destruktivität der ins Unbewusste verdrängten Triebregungen [sic.]: Gewalt – das Bersten der Wände, deren glatte Oberfläche sich mit lautem Krachen öffnet; Weiblichkeit – in Form einer sich öffnenden Spalte ist das Eindringen ins Innere möglich; sowie Innerlichkeit – es handelt sich um verborgene Prozesse, die untergründig wirkenden

Kräfte sind vorerst unsichtbar und kommen aus der Tiefe. Carol hat Angst vor Intimität und deshalb auch Angst vor der Begegnung mit dem Mann“

(Koch 2010: 21)

Immer wieder finden Szenen statt, in denen sich Risse in der Wand bilden oder sich die Substanz der Wände ändert. Nachts geht Carole ins Wohnzimmer und schaltet das Licht an. In diesem Moment bildet sich ein großer Spalt in der Wand. Carole erschrickt und tritt zurück. Sie läuft aus dem Wohnzimmer und flüchtet in ihr Zimmer.

Zu einem späteren Zeitpunkt steht Carole tagsüber in der Küche. Erneut bildet sich ein Riss in der Wand, an jener Stelle, an dem er sich schon einmal gebildet hat. In einer späteren Szene steht Carole im Wohnzimmer und bricht gerade einen Keks auseinander. Sie geht Richtung der Kommode auf der das Familienfoto steht. Das Zimmer ist dunkel, nur vom Flur fällt Licht herein. Carole bleibt vor dem Bild stehen. Sie schaut auf das Bild, geht dann ein paar Schritte rückwärts und setzt sich auf die Kante der Couch. Plötzlich hören wir wieder das laute Brechen einer Wand. Die Wand hinter der Kommode beginnt zu zerbrechen, viel stärker als bisher. Diesmal bricht die gesamte Mauer herunter. Carole zuckt zusammen, legt sich den Arm vor das Gesicht und läuft aus dem Wohnzimmer. Zweimal läuft sie gegen die Tür. Für einen Moment wirkt es so, als würde sie fast nicht aus der Tür raus kommen. So, als würde ihr eine imaginäre Kraft entgegenwirken. Sie eilt in den Flur und lehnt sich dort eng und schutzsuchend gegen eine Mauer. Als würde sie nach etwas greifen, das ihr Halt gibt, an dem sie sich festhalten kann. Doch irritiert weicht sie einen Schritt zurück. Wir sehen ihre Handabdrücke auf der Wand. Die Wand ist nicht mehr fest. Carole drückt ihre andere Hand hinein. Wieder sehen wir darauf ihre Handabdrücke. Die Textur der Wand hat sich in eine zähflüssige Substanz verwandelt, nass und weich, als wären sie aus Caroles eigenem Fleisch, als würden sich die Wände in ihre Form umwandeln. Die Wände sind nicht mehr länger nur durchlässig und brüchig, sondern scheinen sich in lebendige, atmende Haut zu verwandeln. (Vgl. Martin 2010: 147) Mit der Veränderung der Wandtextur „*verliert das Vertrauteste seine Vertrauenswürdigkeit*“ (Kroner 1981: 98)

6.8.3.9 DIE UNVERSCHLIESSBARE TÜR

Auch der Tür kommt wichtige symbolische Funktion zu. Schon zuvor hat sich der Vergewaltiger durch die Tür des Wohnzimmers Zugang zu Caroles Zimmer verschafft. Diese Tür lässt sich, wie zuvor besprochen, als Pforte des Verdrängten in Caroles Bewusstsein lesen. Bisher hat sich diese Grenzüberschreitung jedoch in Caroles Vorstellung vollzogen. In einer anderen Szene findet sie ihre Konkretisierung.

Es läutet an der Haustür. Wir hören Colin, der nach Carole ruft. Sie geht den Flur entlang Richtung Eingangstür. Die Kamera ist hinter ihr und folgt ihr. Vor dem Spion bleibt sie stehen und sieht durch ihn durch. In einem point-of-view sehen wir Colin, der durch den Spion schaut. Er sieht durch das Fischauge verzerrt aus und seine Stimme hat durch den Hall im Stiegenhaus etwas Bedrohliches. Dann sieht man wieder Carole in einer Halbtotale von vorne. Sie weicht zurück. Es ist Tag, doch die Wohnung ist spärlich beleuchtet. Colin droht ihr die Tür einzutreten wenn sie sie ihm nicht aufmacht. Carole kommt ein leises Nein aus. Schnell hält sie sich die Hände vor den Mund. Doch Colin hat sie gehört. Beunruhigt geht sie auf und ab. Wie ein Tier im Käfig, das keinen Ausweg hat. Man hört Colin gegen die Tür treten. Carole schreckt zurück. Wie angewurzelt steht sie da und hält sich die Hand vor das Gesicht. Dann geht sie zaghaft zu einer Kommode, die rechts neben der Tür steht und nimmt sich einen Kerzenständer, der darauf steht. Sie geht ein paar Schritte in die Wohnung und dreht sich um. Sie nimmt eine abwartende, passive Haltung ein. Colin gelingt es die Tür einzulaufen. Dabei stürmt er wegen der Wucht in die Wohnung und fängt sich an einem Türstock der sich neben Carole befindet. Wir hören wieder wie jemand aus der Nachbarwohnung eine Etüde auf dem Klavier übt, dasselbe Stück wie immer. Er entschuldigt sich bei Carole und scheint sich ziemlich blöd vorzukommen, erklärt ihr aber, dass ihn das Getute schon wahnsinnig gemacht hat. Carole steht wie angewurzelt da und sagt kein Wort. Die Kamera blickt in einer Halbtotale Richtung Eingangstür auf die Beiden. Die Tür ist offen und wir sehen im Hintergrund die Nachbarin mit ihrem Hund, die gerade aus dem Lift aussteigt. Sie bleibt stehen und schaut in die Wohnung. Carole dreht sich Richtung Nachbarin und geht dann aber ein paar Schritte in die Wohnung hinein. Den Kerzenständer nimmt sie ein Stück näher an sich heran. Ihr Gesicht ist im Dunkeln, man kann ihre Mimik nicht erkennen. Colin kommt auf sie zu und bleibt neben ihr stehen. Sie wendet sich von ihm ab und dreht ihm den Rücken zu. Er versucht ihr zu erklären,

dass er nicht so ist wie sie denkt. Die Nachbarin schaut von draußen immer noch zu. Colin sagt Carole, dass er doch nur mit ihr zusammen sein will, für immer. In diesem Moment bellt der Hund. Die Nachbarin dreht sich in die Richtung ihrer Eingangstür. Colin geht auf die Eingangstür von Caroles Wohnung zu und schließt sie. In diesem Moment dreht sich Carole Richtung Colin, geht auf ihn zu und holt mit dem Kerzenständer aus. Wir sehen durch den Spion wie die Nachbarin in ihre Wohnung geht und die Tür schließt. Und wir hören ein lautes Stöhnen von Colin. Die Kamera fährt die Eingangstür hinunter und wir sehen Blutspritzer an der Tür. Dann folgt eine Einstellung in Untersicht auf Carole. Die Kamera ist in Colins Position. Carole schlägt aggressiv noch ein paar Mal mit dem Kerzenständer auf ihn ein. Dann stellt sie den Kerzenständer zur Seite. Im Hintergrund hören wir immer noch das Klavier. In der nächsten Einstellung sehen wir in einer Großaufnahme die zuckende Hand Colins. Dann wird auf Caroles Gesicht umgeschnitten, die gerade zu begreifen scheint, was sie getan hat. Ihre Augen sind weit aufgerissen. Dann folgt wieder ein Schnitt auf Colin, seine Hand zuckt nicht mehr. Die Kamera schwenkt auf sein Gesicht. Aus seinem Kopf rinnt Blut. Er ist tot. Dann folgt ein Schrei, er klingt wie der schrille Schrei im Schönheitssalon, zu dem Zeitpunkt als Carole der alten Dame in den Finger geschnitten hat. Wir sehen Caroles Gesicht. Sie hat den Mund aufgerissen und hält sich die Hand davor. Doch die Schreie kommen nicht aus ihrem Mund. Caroles Kopf scheint zu explodieren, alles in ihr schreit (vgl. Sachsse 2008: 82). Sie wirkt vollkommen aufgelöst und erschrocken über sich selbst. Carole läuft ein paar Mal gegen die Tür ihres Zimmers und versucht sie zu schließen, doch die Tür hält nicht zu. Nervös läuft sie in die Küche. Sie nimmt sich aus einem Küchenkasten ein Regal und wirft die Sachen, die darauf stehen einfach zu Boden. Aus der Schublade nimmt sie sich Nägel und läuft wieder Richtung Eingangstür. Dort beginnt sie mit dem Brett und dem Kerzenständer die Eingangstür zuzunageln. Nachdem sie das Brett befestigt hat, nimmt sie sich eine Zeitschrift und beginnt das Blut von der Tür zu wischen. Die Zeitung und den Kerzenständer wirft sie dann in einen Kasten, der sich neben ihr befindet. Danach steht sie auf und blickt auf Colin. Sie geht auf ihn zu. Die Kamera befindet sich am Boden und man sieht, wie Carole Colin am Teppich vorbeizieht. Dann folgt ein Schnitt ins Badezimmer. Wir sehen in einer Subjektiven die eingelassene Badewanne, sie tropft. Carole wirft den toten Colin hinein. Blut tritt aus seinem Mund.

Die Tür ist eine Verbindungsstelle zwischen dem Inneren der Wohnung und der Außenwelt. Sie setzt das Drinnen und das Draußen in eine Beziehung. Öffnungen in einem Haus sind notwendig, damit es nicht zum Gefängnis wird. Türen kann man öffnen und schließen. Man kann sein Haus für andere zugänglich machen, kann jedoch selbst entscheiden, wenn man hereinlassen will und wen nicht. Man hat die Möglichkeit, die Tür für Fremde oder ungebetene Gäste zu verschließen. Nur mit der Zustimmung des Bewohners kann der Andere die Wohnung betreten. Es ist eine Form der Freiheit und der Unabhängigkeit seine Tür verschließen zu können. So kann man sich für andere unerreichbar machen. (Vgl. Bollnow 2010: 154f)

Colin dringt einfach in Caroles privaten, intimen Raum ein, gegen ihren Willen. Carole hat keine Entscheidungsfreiheit, ob sie ihn herein lassen will oder nicht. Symbolisch gesehen bildet die Eingangstür die Grenze in Caroles Innenwelt. Carole will, dass nichts und niemand darin eindringt. Doch auch die physischen Barriere kann den Eindringling nicht aufhalten (vgl. Kaufmann 2010: 15f). Mit Gewalt dringt Colin in Caroles Reich ein. Beim Einlaufen der Tür zerstört er das Schloss, die Tür lässt sich nicht mehr versperren. Das Brett, das Carole an die Tür befestigt, ist ein dürftiger Ersatz. Mit Leichtigkeit wird sie der nächste Eindringling zur Seite schieben. Carole hat nicht mehr die freie Wahl zu entscheiden. Die Tür lässt sich nicht mehr schließen. Auch die Tür zu Caroles Zimmer lässt sich plötzlich nicht mehr schließen.

Mit Colins Eindringen fühlt sich Carole wie ein Tier im Käfig. Colin ist gegen ihren Willen in ihren Lebensbereich eingedrungen. Er hat die Schwelle ohne ihre Erlaubnis überschritten. Sie schlägt wie verrückt um sich und tötet ihn im Affekt.

Für Carole hat Colin die Grenze überschritten, zerstört, sie ist irreparabel. Nachdem Carole Colin getötet hat, wirft sie ihn in die mit Wasser gefüllte Badewanne. Auch hier übernimmt das Wasser reinigende Funktion.

Später sieht man Carole im Wohnzimmer sitzen. Sie stickt und summt ein Kinderlied. Ihr Summen vermischt sich mit Schluchzen. Die Kamera fährt von ihr zum dem verwesenen, kopflosen Kaninchen. Caroles Wahnsinn ist unaufhaltbar vorangeschritten.

Nach dem Colin Caroles Tür eingetreten hat, geht sie nachts in ihr Zimmer. In ihrem Zimmer ist es sehr dunkel. Als sie die Bettdecke in die Höhe hebt, ist darunter plötzlich wieder ein Vergewaltiger. Diesmal hat er Ähnlichkeit mit Michael und trägt das Unterhemd des Bauarbeiters. Er zieht Carole ins Bett und vergewaltigt sie. Man hört

außer dem intensiven Ticken der Uhr wieder keine Geräusche. Im Vergleich zu der letzten Vergewaltigungsszene, liegt er diesmal schon in ihrem Bett. Er scheint keine Barriere mehr durchbrechen zu müssen, keine Pforte mehr überschreiten zu müssen. Die Tür zu Caroles Innerem ist durchbrochen, ist irreparabel.

Am nächsten Morgen liegt Carole nackt auf dem Fußboden ihres Zimmers. Sie ist nur mit einem Stück Lacken bedeckt. In dem Zimmer herrscht Chaos. Wieder ein Verweis auf ihre autoerotischen Handlungen. Diesmal ist sie sogar vollkommen nackt. Plötzlich läutet es an der Eingangstür. Der Briefträger schiebt eine Postkarte durch den Türspalt. Carole robbt zur Tür, nimmt die Postkarte in die Hand und liest sie. Sie ist von ihrer Schwester. Sie dreht die Karte um, auf der Vorderseite ist der schiefe Turm von Pisa zu sehen. Ein eindeutig phallisches Symbol. Wieder ist es das Eindringen des Männlichen, diesmal in der Form einer Karte.

Kurze Zeit später läutet es erneut an der Tür. Carole geht zur Eingangstür und schaut durch den Spion. In einem point of view sehen wir den Vermieter vor der Wohnungstür stehen. Er fordert, dass ihm die Tür geöffnet wird. Carole erschrickt wieder. Die Kamera befindet sich nun außerhalb der Wohnung am Flur. Der Vermieter kramt in seiner Tasche nach dem Schlüssel. Dabei bemerkt er, dass die Tür gar nicht verschlossen ist. Er drückt gegen die Eingangstür und betritt die Wohnung. Für das Öffnen der Tür benötigt er kaum Kraft, sie lässt sich mit Leichtigkeit öffnen. Es folgt eine Einstellung auf den angenagelten Riegel unten an der Tür. Wir sehen wie sich der Nagel vom Türrahmen löst und die Schuhe des Mannes, der eintritt. Der Vermieter schafft sich leichten Zutritt, muss nur ein bisschen an der Tür andrücken und sie lässt sich öffnen. Er sieht Carole wie ein verängstigtes Tier im Türrahmen des Wohnzimmers stehen. In ihrem weißen Nachthemd steht sie da und klammert sich an den Türrahmen. Er betritt das Wohnzimmer ohne zu fragen. Aus dem Hintergrund hört man die spielenden Nonnen. Die Geräusche vermischen sich mit den Fliegengeräuschen, die aus der Richtung des verwesenden Kaninchens kommen. Er beschwert sich, dass sie einfach die Tür verrammelt hat und sein Eigentum demoliert hat. Ein weiterer Verweis auf die Fremdbestimmung in Caroles Leben. Die Wohnung ist nicht ihr Eigentum. Sie gehört einem Mann, der darüber verfügen und bestimmen kann. Im metaphorischen Sinne lässt es sich so interpretieren, dass die Frau im patriarchalen Gesellschaftssystem keine

Entscheidung über die Zugänglichkeit in ihr Inneres und auch zu ihrem Körper hat. Sie ist ein Objekt der Begierde, das unter der Herrschaft des Mannes steht.

Carole gibt ihm das Kuvert mit dem Geld für die Miete. Wie immer klingt ihre Stimme leise, zart und zerbrechlich. Um besser zu sehen, geht er zum Fenster und öffnet die Vorhänge. Carole schreit und will nicht, dass er sie öffnet. Doch er braucht das Licht um etwas zu sehen. Carole setzt sich auf die Couch und wirkt wie ein trotziges Kind. Ihr Nachthemd ist weit nach oben gerutscht und man kann viel von ihren Beinen sehen. Sie starrt geradeaus. Als der Vermieter auf sie zukommt und sich nach vorne bückt um das Kuvert auf den Couchtisch zu legen, erblickt er Caroles Beine und starrt sie an. Dann richtet er sich auf und nimmt seine Brille ab. Er sagt ihr, dass er alles gesehen hat und stellt fest, dass die Wohnung die reinste Klapsmühle ist. Er will auch wissen, ob Carole immer so herumläuft.

Der Vermieter geht vor ihr auf und ab und gibt sich plötzlich sehr fürsorglich. Carole beobachtet ihn genau, vor allem seine Hände. Doch irgendwie wirkt sie nicht mehr so verschreckt, fast schon verführerisch. Er entdeckt das tote Kaninchen und wirft es in den Mistkübel in der Küche und holt Carole ein Glas Wasser. Die Kamera blickt in einer Totalen Richtung Wohnzimmertür. Carole reibt sich nervös an der Nase. Dann hören wir Geklirre aus der Küche. Carole schreckt auf und holt sich schnell das Rasiermesser, das sich am Wohnzimmerboden befindet. Sie versteckt es hinter ihrem Rücken und setzt sich zurück auf die Couch. Der Vermieter kommt zurück und bedauert, dass sie doch einsam sein muss, ganz allein in dieser Wohnung ohne ihre Schwester, nur mit dem Telefon. Er nennt sie *“poor little girl, all by herself. All shaking like a frightened little animal”* (01:21:54). Kurze Zeit später fällt er über Carole her und versucht sie zu vergewaltigen. Sie versucht sich zu wehren. Wieder ist ihr Schrei stumm. Die Kirchenglocken im Hintergrund läuten und werden immer lauter. Irgendwie gelingt es ihr den Vermieter von sich zu werfen. Er fällt auf den Boden. Dann steht er verlegen auf. Die Kirchenglocken hören auf zu läuten. Wir hören das Ticken der Uhr. Die Kamera steht hinter Carole und wir sehen das Rasiermesser hinter ihrem Rücken. Sie stürmt wie ein wild gewordenes Tier auf den Vermieter zu und tötet ihn mit Michaels Rasiermesser. Die Szene ist von aufwirbelnder Trommelmusik untermalt. Es wird schnell zwischen Carole und dem Vermieter, der auf der Couch liegt, hin und her geschnitten. Nachdem sie ihn getötet hat, weicht sie von ihm. Auf ihr klebt überall das

Blut des Vermieters. Dann klappt sie die Couch, auf der der Vermieter liegt um, damit sie ihn nicht ansehen muss. Es folgt eine Abblende.

6.8.3.10 DER VERZERRTE UND VERWÜSTETE RAUM

Nachts kommt Carole aus ihrem Zimmer und geht Richtung Flur. Sie trägt wieder ihr Nachthemd. Die Szene ist ziemlich spärlich ausgeleuchtet. Carole sieht verängstigt aus und ist ganz verschwitzt. Ihr Blick geht Richtung Badezimmer. Die Kamera steht hinter Carole. In einer Totalen sehen wir den Flur. Er wirkt in die Länge gezogen, eng und dunkel. Carole geht am Wohnzimmer vorbei. Die Kamera folgt ihr. Nirgendwo brennt Licht. Carole geht in das Wohnzimmer und sieht sich um. Die Szene ist mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen und lässt das Zimmer seltsam gekrümmt, verzerrt und vergrößert aussehen. Die Proportionen des Wohnzimmers haben sich verändert. Carole wirkt verloren in diesem Raum. Sie geht weiter den Flur entlang Richtung Badezimmer. Die Kamera ist hinter ihr. Der Flur ist ganz dunkel, man sieht nur einen Lichtstreifen auf der Badezimmertür. Die Musik im Hintergrund ist spannungsgeladen. Carole öffnet die Badezimmertür. Es folgt ein Gegenschuss auf Caroles Gesicht. Sie bleibt im Türrahmen stehen und blickt in Richtung Badewanne. Die Kamera schwenkt an ihrem Gesicht die Wand entlang und weiter Richtung Badewanne. In einer Totalen sehen wir das Badezimmer. Es hat ebenfalls seine Proportionen verändert und wirkt extrem in die Länge gezogen. Das Waschbecken am anderen Ende wirkt winzig. Als wäre das Ende des Badezimmers für Carole unerreichbar. Beim Schwenk an der Wand vorbei sieht man Wasser aus der Wand rinnen und Risse in der Mauer. Carole steht im rechten Bildrahmen und ist seitlich mit dem Rücken an die Mauer gelehnt. Zaghaft blickt sie auf die Badewanne. Dann erschrickt sie und geht rückwärts an der Mauer entlang Richtung Flur. Man sieht auch an der Wand im Flur Risse. Plötzlich wird die Musik intensiver, Trommelschläge folgen und man sieht Hände aus der Wand kommen, die nach Carole greifen. Schnell läuft sie zur gegenüberliegenden Wand und lehnt sich dort mit ihrem Rücken dagegen um sich zu fangen. Doch auch von dort kommen Hände aus der Wand und greifen nach ihrem Gesicht und ihren Brüsten. Es folgt eine Überblendung.

Caroles Raumwahrnehmung wird für uns sichtbar. Ihre massive Verwirrung zeigt sich an den Verstößen der euklidischen Geometrie. Das verzerrte Konstruktionschaos verweist auf das Auflösen Caroles und ihrer verschobenen Wahrnehmung. Die gewohnten Grenzen der Räume haben sich verändert. Das Vertraute hat sich gewandelt. Die Wände im Flur sind bedrohlich eng aneinander gerückt und er hat sich in die Länge gezogen. Im Wohnzimmer und Badezimmer hat man den Eindruck, Carole ist verloren im Raum. Die gewohnten Bezugspunkte sind in die Ferne gerückt. Sie scheinen sich Caroles Greifbarkeit zu entziehen. Mit ihrem Abstieg in den Wahnsinn, verändern sich die Dimensionen der Räume. Ihre Welt wird immer verzerrter und entgleitet Carole immer mehr.

Überall in der Wohnung hat sich Verwüstung und Chaos ausgebreitet. Im Wohnzimmer ist die Couch umgedreht und die Füße des toten Vermieters schauen heraus. Überall liegen die Sachen verstreut auf dem Boden. Bevor der Vermieter das Kaninchen weggeworfen hat, ist es im Wohnzimmer verwest. Die Fliegengeräusche haben seinen Verwesungsgrad verraten.

Die Küche ist verwüstet und die Kartoffel neben der Abwasch haben schon starke Ranken gebildet. Die Sachen, die zuvor auf dem Regal gestanden haben, liegen verstreut in der Küche. Im Badezimmer liegt die Leiche von Colin und auch dort hat sich Unordnung breit gemacht. Auch Caroles Zimmer ist ein Ort der Verwüstung. Das einzige Zimmer, das von dem Chaos und der Unordnung unberührt bleibt, ist das Zimmer von Hélène.

Carole läuft die ganze Zeit über in ihrem weißen Nachthemd herum, selbst zu dem Zeitpunkt, an dem es mit dem Blut des Vermieters beschmutzt ist.

Die äußere Erscheinungsform Caroles und der Wohnung verweist auf ihren seelischen Zustand. Ihr Inneres ist verwüstet, zerfallen, zerrüttet.

6.8.3.11 DER VERSCHLINGENDE RAUM

Carole liegt wieder im Bett in ihrem Zimmer. Die Szene wird von tiefer Cellomusik begleitet. Im Hintergrund sehen wir die Wand neben ihr mit einem Riss. Die Kamera schwenkt von der Seite nah an Caroles Gesicht. Sie reißt ihre Augen auf. Es folgt ein Gegenschuss auf die Decke. Zu der Cellomusik schaltet sich Trommelwirbel. Die

Decke kommt immer näher auf Carole zu. Es folgt wieder ein Schnitt auf Caroles weit aufgerissene Augen. Sie schaut zur Wand. Im nächsten Schnitt sehen wir in einer Naheinstellung den Riss in der Wand. Er beginnt auseinander zu klaffen und es bildet sich ein großer Spalt. Dann folgt eine Abblende.

In der Aufblende sehen wir die verdorbenen Kartoffeln in einer Naheinstellung. Im Hintergrund hört man das verrückte Summen von Carole. Sie ist gerade dabei das Unterhemd von Michael zu bügeln. Die Kamera schwenkt weiter runter Richtung Boden und wir sehen, dass das Bügeleisen gar nicht angesteckt ist. Es folgt ein Schnittwechsel.

Man sieht, wie Carole in das Zimmer ihrer Schwester kommt und sich vor den Schminktisch setzt. Carole beginnt sich Lippenstift aufzutragen. Es folgt ein weiterer Schnitt. Carole liegt wieder in ihrem Bett. Die Kamera ist in einer Halbtotale auf sie gerichtet. Ihr Blick ist starr in Richtung Zimmer gerichtet. Im Hintergrund hören wir wieder das Ticken der Uhr. Die Kamera geht näher an sie heran. Sie dreht sich auf den Rücken. Die Kamera ist auf ihrem Gesicht und filmt sie mit einem Weitwinkelobjektiv. Ihr Gesicht wirkt verzerrt. Ihr Blick ist von einem leichten Grinsen durchzogen. Der Anblick lässt einem den Wahnsinn in Caroles innerem deutlich nachvollziehen. Dann beginnt die Kirchenglocke zu läuten und ihr Gesicht erstarrt. Sie reißt die Augen weit auf und dreht ihren Kopf dann Richtung Wand. Es schaltet sich intensive, spannungsgeladene Musik dazu. Carole dreht sich mit ihrem Kopf in das Kissen und man sieht, dass sich ein Mann auf sie legt und wieder beginnt sie zu vergewaltigen. Es folgt ein Schnitt auf die Stehlampe am Nachtkästchen. Man sieht Caroles Hand, die versucht sich daran festzuhalten. Doch die Lampe fällt zu Boden. Dabei geht das Licht an und das Bild wird ganz hell, fast weiß.

In der nächsten Szene sehen wir Carole. Sie sitzt vor der Wohnzimmertür und kritzelt vollkommen verstört etwas auf die Glasscheibe der Tür. Dann steht sie auf und geht in das Wohnzimmer. Die Kamera dreht sich mit ihr mit. Carole steht in der Mitte des Wohnzimmers und blickt sich um. Die Szene ist wieder mit einem Weitwinkelobjektiv gefilmt und lässt den Raum wie schon zuvor vergrößert und verzerrt aussehen. Dann geht Carole Richtung Flur, sie scheint dort etwas an der Wand entdeckt zu haben. Die

Kamera bewegt sich dann in Augenhöhe zu ihr und folgt ihr von hinten. Sie ist dicht an Carole. Plötzlich fahren Hände aus der Wand, die nach ihr greifen. Es folgt ein Schnitt. Die Kamera steht bei der Badezimmertür und blickt in den Flur. Er ist spärlich beleuchtet und wirkt eng und erdrückend. Überall kommen Hände aus der Wand und Carole steht mittendrin. Die Hände greifen nach ihr, scheinen sie fast zu verschlingen. Es folgt ein Szenenwechsel.

Carole liegt in Hélènes Bett. Die Kamera filmt das Geschehen in einer Aufsicht. Die Kamera fährt an ihr Gesicht heran und lässt sie dabei verzerrt erscheinen. Sie blickt wieder erschrocken an die Decke. Es folgt ein Gegenschnitt auf die Decke. Die Decke scheint immer näher und näher zu kommen. Carole blickt vollkommen verängstigt auf die Decke. Sie senkt sich und kommt immer näher auf Carole zu. Sie droht sie förmlich zu erdrücken. Es verdeutlicht, wie sehr sich Carole Gefangen fühlt, welcher Druck auf ihr lastet (vgl. Koch 2010: 24).

Die ständigen Grenzüberschreitungen, die Verletzungen und Übergriffe, das ständige Eindringen, auch durch das schrille Läuten des Telefons und die Glocke markiert, spiegeln sich auch durch die räumliche Penetration wie die klaffenden Risse, die Hände, die durch die Wand kommen und nach ihr greifen oder die aufgebrochene Eingangstür. (Vgl. Martin 2010: 140) All dies trägt zur allmählichen Auflösung von Caroles Persönlichkeit und ihrem geistigen Zustand bei. Die Wohnung wird zu einem Art Kokon. Caroles Wahnsinn entpuppt sich im inneren der Wohnung. Carole ist gefangen in ihrem selbst gewählten Isolationsraum, sitzt dort fest wie in einem Klammergriff. Der Wahnsinn in ihrem inneren hat sich vollzogen, es gibt keine Umkehr und sie ist auch nicht fähig sich der Außenwelt anzupassen. (Vgl. Koch 2010: 41) Carole ist eine Gefangene ihrer Gefühlswelt (vgl. Koch 2010: 44). So wie Carole auf dem Familienporträt mit dem Hintergrund eins zu werden scheint, so verschmilzt sie auch immer mehr mit ihrer Wohnung. Die räumliche Metamorphose geht einher mit Caroles Ich- und Weltverlust. Carole kann nicht mehr zwischen Innen- und Außenwelt unterscheiden und damit verliert sie auch sich selbst. Sie

„steht sich als einem Fremden gegenüber oder erfasst sich nur im unmittelbaren Augenblick, ohne Erinnerung an sein Eigenes. Wo innere Phantasie mit der Welt draußen verschwimmen, ist bald alles imaginär, erweist sich Erfahrung als immer

schon falsch, weil sie den Anforderungen einer über-individuellen Außenwelt nur noch zufällig entsprechen kann.“

(Hermann 2009: 75)

„Bei dieser Ichzerstörung verströmt das Ich in die Außenwelt, es hat keine funktionierende Körpergrenze mehr, es verfließt. Der Körper geht in einer schmerzhaften Osmose über in den Raum, wird selber zu dieser Landschaft.“

(Hermann 2009: 82)

Des Weiteren verweist die Szene, in der Carole den Lippenstift aufträgt und Michaels Unterhemd bügelt auf einen Versuch der Anpassung. Es scheint, als würde sie versuchen Hélènes Identität anzunehmen bzw. die einer von der Gesellschaft vorgestellten. In einigen von Polanskis Filmen gibt es immer wieder Verkleidungsszenen, die eine Form der Anpassung darstellen (vgl. Jansen 1986: 13).

Die Szene in der sich Carole schminkt, wirkt umso intensiver, da sie sehr unauffälliges Make-up trägt und man nie gesehen hat, dass sie sich schminkt. Ein Versuch, sich den gegebenen Vorstellungen einer Frau anzupassen. Dies funktioniert für Carole jedoch nur über den Weg des Wahnsinns, indem sie ihr Ich vollkommen aufgibt.

Auffällig ist auch, dass der Übergang in Caroles Wahnsinn, markiert durch die Szene, in der ein Mann für einen kurzen Moment im Spiegel erscheint, zu jenem Zeitpunkt passiert, an dem sie sich vor dem Spiegel mit Hélènes Kleid betrachtet.

Es folgt eine Überblendung auf die Straße, es regnet. Auch hier findet sich wieder das Symbol des Wassers. Die Kamera schwenkt über die verregnete Straße und die Tropfen, die darauf fallen. Dann sehen wir ein Auto, das sich einparkt. Hélène und Michael kommen an. Sie fährt mit dem Lift hoch während Michael noch die restlichen Sachen aus dem Auto holt. Bestürzt betritt Hélène die Wohnung und erblickt überall Chaos und Verwüstung. Sie sucht Carole und entdeckt denn toten Colin im Badezimmer. Michael hört ihre hysterischen Schreie und kommt in die Wohnung. Hélène zeigt auf das Badezimmer. Michael geht hinein und entdeckt den toten Colin in der Badewanne. Im ersten Moment will er umdrehen, schaut ihn sich dann aber doch genauer an. Die Kamera ist die ganze Zeit über auf Michaels Gesicht und gibt keinen Blick auf Colin frei. Michael will die Polizei rufen. Da das Kabel des Telefons durchtrennt ist, geht er zum Portier. Hélène sitzt verstört auf ihrem Bett. Plötzlich entdeckt sie Caroles Hand, die hinter ihrem Bett hervorkommt. Nachbarn betreten die Wohnung und wollen

neugierig wissen was passiert ist. Einer von ihnen hebt das Bett in die Höhe. Es kommen immer mehr Nachbarn. Sie stehen um Carole und starren auf sie.

Polanski verweist in seinen Filmen immer wieder auf Voyeurismus. Dieser kann Figuren im Film betreffen sich aber auch gegen den Zuschauer richten. So sind es zum Beispiel die Nachbarin, die Carole und Colin bei ihrem Gespräch vom Stiegenhaus aus beobachtet. Oder die Nachbarn, die neugierig auf die am Boden liegende Carole starren. Auch als Michael den toten Colin in der Badewanne entdeckt, will er gleich wieder aus dem Badezimmer gehen. Schaut sich Colin dann aber doch genauer an. Es wird jedoch nicht auf Colin geschnitten, sondern die Kamera bleibt auf Michael. Wir werden dabei als Zuschauer ertappt auch sehen zu wollen. Auch das Auge im Vorspann kann als Auge des Voyeurs gelesen werden. (Vgl. Werner 1981: 220)

Carole liegt in einem katatonischen Zustand auf dem Boden. Michael kommt in das Zimmer. Er nimmt Carole auf seine Arme und trägt sie aus dem Zimmer. Die Kamera steht am Flur und blickt Richtung Badezimmer. Wir sehen Michael an den Nachbarn, mit Carole auf den Armen, vorbeigehen. Bei der Kamera bleibt er stehen. Es folgt ein Schnitt auf Caroles Gesicht und wir sehen, dass sie die Augen offen hat. Sie liegt jedoch vollkommen regungslos in seinen Armen, keine Bewegung, kein Wort, kein Schrei ... Völlig ausgeliefert liegt sie in Michaels Armen. Wir sehen wieder Michaels Gesicht. Dann geht er mit Carole aus der Wohnung. Die Kamera verweilt am Schauplatz, zieht sich zurück und fährt noch einmal über den Kaminsims entlang, schwenkt über die Gegenstände. Sie fährt weiter, vorbei am Fernseher, den Boden entlang und streift an einem zerbrochenen Keks vorbei, an der zerrissenen Karte von Pisa, an dem Stickzeug ...bis sie an dem Familienfoto stehen bleibt. Die zerrissene Karte von Pisa lässt sich als weiteren Versuch Caroles lesen, sich von dem Männlichen abzugrenzen und zu trennen. Am Ende des Films bleibt die Kamera auf diesem Familienporträt. Durch den Einsatz von Schatten werden Hélène, die Mutter, der Großvater und die Großmutter verdeckt und nur Carole und ihr Vater mit seinem Hund sind sichtbar. Die Kamera zoomt immer weiter in das Bild hinein auf Caroles rechtes Auge bis es sich im Schwarz auflöst. Ihr Blick hat etwas Wahnsinniges und wirkt wie auf den Vater gerichtet.

Die Szene in der Carole von Michael auf Händen getragen wird, lässt sich auch als ein erreichtes Ziel von Carole lesen. Geht man von dem Ödipuskomplex aus und sieht man

die Beziehung zwischen Carole und Hélène als eine Mutter-Tochter-Beziehung, ist sie endlich in den Armen des Mannes ihrer Mutter, die ihr bisher überlegen war. (vgl. Werner 1981: 217) Michael ist dann der Vaterersatz. Die Szene lässt sich jedoch auch anders lesen. Carole kann ihre Objektwerdung nicht verhindern. Am Ende liegt sie ausgeliefert in Michaels Armen. Anstatt sich jedoch der Sozialisierung unterzuordnen, wählt sie den Weg in den Wahnsinn (vgl. Wacker und Oetjen 1996) *„Ihr Versuch, Normalität dadurch zu erreichen, daß sie den Platz der Schwester einnimmt, muß aus bereits genannten Gründen scheitern.“* – Ekel vor Männern und männlicher Sexualität (vgl. Wacker und Oetjen 1996).

Carole scheint schon in ihrer Vergangenheit Sozialisierungsanstrengungen erfahren zu haben.

„Aus diesem Konflikt heraus sucht sie mehr unterbewußt ihre Situation zu verstehen. Das Problem, in eine Normalität zu gelangen, die man eigentlich ablehnt, ist ja nicht erst seit Kafka bekannt. Jegliche Ansätze von Anpassungsversuche Caroles scheitern, weil sie diese Anpassung gar nicht will. Der einsetzende Regen zum Ende des Films versetzt als Symbol ritueller Waschung Carole wieder in einen Zustand der Reinheit. Neben dem Kloster bleiben für Carole nur Tod und Wahnsinn als "Lösung".“
(Wacker und Oetjen 1996)

6.8.3.12 DER VERWAISTE KÖRPER

Polanski arbeitet in seinen Filmen immer wieder mit Körper-Bewusstsein. Auf der einen Seite ist es Polanskis Auswahl der physisch entsprechend aussehenden Darstellerinnen. Sie lassen sich allesamt als wunderschöne Frauen beschreiben. Es ist die wunderschöne Hülle, die eine zerrüttete Seele verbirgt. Auf der anderen Seite zeigt Polanski den Körper als verletzlich und schwach. Fast in all seinen Filmen wird der menschliche Leib extremen Qualen unterzogen. Oft scheint der Körper den existenziellen Bedrohen und den aggressiven und zerstörerischen Kräften, die auf ihn einwirken– seien sie real oder nur imaginär – nicht standhalten zu können. Die körperlichen Anstrengungen führen zur Erschöpfung. (Vgl. Kaufmann 2010: 12f) Neben den eigenen vier Wänden ist es auch der Körper, der der Figur keinen Schutz

mehr bietet. Auch in *Repulsion* finden wir dieses Körperbewusstsein. Auf der einen Seite ist es Caroles äußeres Erscheinungsbild, ihr Körper, der zum Objekt der Begierde wird. Durch ihre Attraktivität zieht sie die Männerblicke auf sich. Ihr Versuch unsichtbar zu sein, scheitert an ihrer äußerlichen Präsenz. Ihre Schönheit wird ihr quasi zum Verhängnis. Erst in ihrer Privatheit kann Carole viel von ihrem Körper zeigen, sie läuft in einem dünnen, ärmellosen Nachthemd herum, einmal ist sie sogar vollkommen nackt.

Die Bedrohung von Caroles Körpers und damit die Bedrohung ihres ganzen Seins, wurde anhand der Risse in den Wänden, die Vergewaltigungsszenen, das Begrabschen der körperlosen Hände aus den Wänden, das Durchbrechen der Eingangstür etc. spürbar. Egal wie sehr sie sich zu schützen versucht, Männer – real oder nur in Caroles Fantasie – finden trotzdem Zugang und verletzen sie geistig, psychisch und körperlich (vgl. Martin 2010: 140). Caroles gesamter Körper ist den äußeren Angriffen ausgesetzt. Es ist ein sadistisches Verhalten, dass sich gegenüber ihrem Körper ausdrückt. (Vgl. Kaufmann 2010: 15) Auch wenn es zum größten Teil imaginierte Grenzüberschreitungen sind, in Caroles Welt sind sie real und führen zum Zusammenbruch ihres körperlichen und seelischen Zustandes.

Aber auch anhand der Tötungsdelikte und dem Schnitt in den Finger der alten Dame im Schönheitssalon wurde die Verletzlichkeit und Unzuverlässigkeit des Körpers gezeigt. Caroles ständiger Kampf der Abgrenzung und sein Versagen kostet enorme Kraft. Ihr seelischer und geistiger Verfall lässt letzten Endes auch ihren Körper zusammenbrechen. Regungslos liegt sie in einem katatonischen Zustand unter Hélènes Bett, unfähig sich zu bewegen oder zu sprechen. Vollkommen passiv, hilflos und ausgeliefert liegt sie in Michaels Armen.

Am Ende schließt sich der Kreis des Filmes. Zu Beginn haben wir Caroles reales Auge gesehen und die Geschichte fing quasi von ihrem Kopf aus an. Am Schluss des Filmes sehen wir das kindliche Auge Caroles auf einem Foto. Ein lebloses Abbild von Carole.

„... zum einen entspricht die Bewegung vom Erwachsenen zum Kind der psychischen Regression der Figur, zum anderen ist ihr »eingefrorenes« Abbild auf der Fotografie die Analogie zu ihrem katatonischen Zustand am Schluß.“

(Werner 1981: 230)

7 FAZIT

Polanskis Film *Repulsion* erweist sich als komplexe Darlegung der Gefühls- und Seelenwelt seiner Hauptfigur. Um ihren geistigen und seelischen Verfall darzustellen, diene mir in meiner Analyse der Raum als Ausdrucksträger. Anhand der aus dem Theorieteil vorgestellten Methoden der Raumbetrachtung, habe ich versucht aufgrund der topographischen, topologischen und semantischen Merkmale des Raumes und mit Einbeziehung der filmischen Gestaltungsmittel, die Raumstruktur des Filmes und sein erzählerisches Potential darzulegen. Der erste Teil des Filmes zeigt vor allem die Welt, von der Carole umgeben ist und wie sie diese wahrnimmt, wie sie sich in ihr zurechtfindet und orientiert. Der von vornherein eingeschränkte Bewegungs- und Handlungsraum Caroles konzentriert sich im Verlaufe des Films auf einen einzigen Schauplatz, die Wohnung. Dieser „Platzmangel“ Caroles in der Welt verdichtet sich immer mehr. Sie steht der Welt als Fremde gegenüber. Die gegebenen gesellschaftlichen und sozialen Normen lassen sich mit ihrer Psyche nicht vereinbaren. Sie sucht vergebens nach einem Ort, an den sie sich zurückziehen kann, abschotten kann vor der Welt, die sich für sie als bedrohlich darstellt. Dieser Rückzug findet auf der räumlichen Ebene in der Wohnung statt, lässt sich aber auf einer weiteren Ebene als Rückzug in ihr Inneres lesen. Dabei wird jedoch klar, dass das, was sie dort findet, ihre tiefsten Ängste, Befürchtungen und verdrängten Regungen sind. Wohin also flüchten? Caroles Weg ist der in den Wahnsinn, der Verlust ihrer Identität. Dies wird uns auch über die räumliche Ebene vermittelt. Die Wohnung wird zur Projektionsfläche. Diese Ausweglosigkeit wird im Film durch die kreisförmige Struktur der Erzählung, die klaustrophobischen und labyrinthischen Räume unterstützt.

Es lässt sich zusammenfassen, dass für die Analyse des Films *Repulsion* die Betrachtung des filmischen Raumes unter den genannten Aspekten wesentlich zum Verständnis der Geschichte beiträgt.

8 LEBENS LAUF

Persönliches

Antoinette Höring
Landgutgasse 55/13
1100 Wien
ahoering@gmx.at
0664 58 77 611
01. Mai 1984

Ausbildung

- 10.2004 – laufend *Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft,*
Universität Wien
- 09.1998 – 06.2004 *Handelsakademie Retz, Niederösterreich*

Beruflicher Werdegang

- 05.2012 – 08.2012 *Innenrequisitenassistent, Kinospießfilm ZWEISITZRAKETE*
Regie: Hans Hofer, Produktion: Dor Film
Premiere: 27.2.2013
- 11.2012 *Innenrequisite, Kurzfilm ZAHLTAG*
Regie: Deniz Cooper, Produktion: kasper.cooper
- 09.2011 – 11.2011 *Szenenbildassistent, Kurzfilm UNSER LIED,*
Regie: Catalina Molina, Produktion: Filmakademie Wien
Premiere: Diagonale 2012
Auszeichnung Diagonale 2012 BESTER KURZFILM
- 08.2011 – 09.2011 *Szenenbildnerin, Kurzfilm WHITE ROSE RED*
Regie: Juliana Neuhuber, Produktion: Traum&Wahnsinn
Medienkollektiv
- 04.2009 – 05.2009 *Szenenbildassistent, Spielfilm 22:43*
Regie: Markus Hautz, Produktion: Bild(er)folge
Diverse Festivals
- 12.2011 – laufend *Innenrequisite, Diverse Werbeproduktionen*
- 07.2008 – laufend *Rezeptionistin, JWT Wien Werbeagentur GmbH*

Zusatzqualifikationen

Englisch - fließend
Französisch - rudimentär

PC - Gute Kenntnisse
Führerschein Klasse B

9 QUELLENVERZEICHNIS

FILMOGRAFIE

Repulsion (Ekel) UK 1965. Buch: Roman Polanski, Gérard Brach. Adaption ins Englische: David Stone. Kamera: Gilbert Taylor. Kameraführung: Alan Hall. Schnitt: Alastair McIntyre. Ton: Stephen Dalby. Musik: Chico Hamilton. Szenenbild: Seamus Flannery. Maske: Tom Smith. Regieassistent: Ted Sturgis. Darsteller: Cathérine Deneuve (Carole), Yvonne Furneaux (Hélène), John Fraser (Colin), Ian Hendry (Michael), Patrick Wymark (Vermieter), Valerie Taylor (Madame Denise), Helen Fraser (Bridget), James Villiers (John), Hugh Fatcher (Reggie). Produktionsfirma: Compton-Tekli Films (Michael Klinger, Tony Tenser). Produzent: Gene Gutowski. Co-Produktion: Robert Sterne. Produktionsleitung: Sam Waynberg. Format: 1.85:1, sw, Laufzeit: ca. 100 Min, DVD der Süddeutschen Zeitung – Cinemathek Berlinale Nr. 20

LITERATUR

Agotai, Doris (2007): Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum. Bielefeld: transcript Verlag.

Bachelard, Gaston (2011): Poetik des Raumes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Beller, Hans (2000): Filmräume als Freiräume. In: Beller, Hans u. a. (Hg.): Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes. Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 11-49

Bollnow, Otto Friedrich (2010): Mensch und Raum. Stuttgart: W. Kohlhammer Druckerei GmbH + Co. KG.

Bronfen, Elisabeth (1986): Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus "Pilgrimage". Tübingen: Max Niemeyer Verlag

Hartmut Böhme (2007): Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Lechtermann, Christian et al. (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: Erich Schmid Verlag GmbH & Co

Bruno, Giuliana (2005): Architektur und das bewegte Bild. In: Eue, Ralph und Jatho Gabriele (Hg.): Schauplätze, Drehorte. Spielräume. Production Design + Film. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz + Fischer Verlag. S. 113-127

Cassirer, Ernst (2006): Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 485-500

- De Certeau, Michel (2006): Praktiken im Raum. In: Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 343-353
- Eue, Ralph und Jatho, Gabriele (2005): Wie in einem Spiegel. In: Eue, Ralph und Jatho, Gabriele (Hg.): Schauplätze, Drehorte. Spielräume. Production Design + Film. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz + Fischer Verlag. S 7-9
- Feeney, F. X. und Duncan, Paul (2005) (Hg.): Roman Polanski. Köln: TASCHEN GmbH
- Fischer, Lucy (2006): Beauty and the Beast. Desire and its Double in Repulsion. In: Orr, John und Ostrowska, Elzbieta (Hg.): The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World. London: Wallflower Press. S 76-91
- Hermann, Iris (2009): Raum-Körper-Schrift. Mythopoetische Verfahrensweisen in der Prosa Else Lasker-Schülers. Hamburg: IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft.
- Jacke, Andreas (2010): Roman Polanski. Traumatische Seelenlandschaften. Gießen: Psychosozial Verlag.
- Jansen, Peter W. (1986): Kino des Augenscheins. In: Jansen, Peter W. und Schütte, Wolfram (Hg.): Roman Polanski. München/Wien: Carl Hanser Verlag. S 7-18
- Kaufmann, Anette (2010): Körperbewusstsein. In: Koebner, Thomas und Liptay, Fabienne (Hg.): Roman Polanski. Filmkonzepte Heft Nr. 19. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG. S 10-19
- Koebner Thomas (2010): Die Eingesperrten. In: Koebner, Thomas und Liptay, Fabienne (Hg.): Roman Polanski. Filmkonzepte Heft Nr. 19. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG. S 3-9
- Khouloki, Rayd (2009) Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Koch, Manuel (2010): Die Eingesperrten. In: Koebner, Thomas und Liptay, Fabienne (Hg.): Roman Polanski. Filmkonzepte Heft Nr. 19. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG. S 20-45
- Körte, Peter (2005): Die Welt war nie genug. In: Eue, Ralph und Jatho, Gabriele (Hg.): Schauplätze, Drehorte. Spielräume. Production Design + Film. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz + Fischer Verlag. S. 11-31
- Krah, Hans und Ort, Claus-Michael (2002): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Kiel: Verlag Ludwig
- Kroner, Marion (1981): Roman Polanski. Seine Filme und seine Welt. Schondorf/Ammersee: Roloff und Seesslen.

- Kuchenbuch, Thomas (2005): Filmanalyse. Theroien.Methoden.Kritik.
Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag GmbH & Co. KG
- Lange, Carsten (2007): Architekturen der Psyche: Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.
- Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Martin, Nina (2010): Don't Touch Me. Violating Boundaries in Roman Polanski's Repulsion. In: McDonald, Tamar Jeffers (Hg.): Virgin Territory. Representing Sexual Inexperience in Film. Detroit/Michigan: Wayne State University Press.
- Menninghaus, Winfried (1999): Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Mikunda, Christian (2002): Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG
- Paech, Joachim (2000): Eine Szene machen. In: Beller, Hans u. a. (Hg.): Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes. Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 93-121
- Sachsse, Ulrich (2008): Abstoßend. In: Doering, Stephan und Möller, Heidi (Hg.): Frankenstein und Belle de Jour. Heidelberg: Springer Medizin Verlag. S 77-86
- Schaal, Hans Dieter (2010): Learning from Hollywood. Architecture and Film. Stuttgart/London: Edition Axel Menges.
- Schüller, (2012): Haut als Metapher. Anatomie einer literarischen Oberfläche. In: Düchting, Susanne und Plüm, Kerstin (Hg.): I.K.U.D. Schriftenreihe für Kunst und Designwissenschaften. Surface. Bd. 4/2011. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf. S 116-125
- Thiem, Annegret (2010): Rauminszenierungen. Literarischer Raum in der karibischen Prosaliteratur des 19. Jahrhunderts. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf.
- Visarius, Karsten (1986): Kommetierte Filmografie. In: Jansen, Peter W. und Schütte, Wolfram (Hg.): Roman Polanski. München/Wien: Carl Hanser Verlag. S 51-180
- Wacker, Holger und Oetjen, Almut (1996): Roman Polanski's Ekel. Stuttgart: Uwe Wiedleröther.
- Werner, Paul (1981): Roman Polanski. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Wietig, Christina et al. (2007): Zum ästhetischen Wertewandel in Kultur und Kosmetik
In: Jung, Ernst C. (Hg): In Kleine Kulturgeschichte der Haut. Darmstadt: Steinkopff
Verlag

INTERNETQUELLEN

Hartle, Johan Frederik (2008) Die Räume. Berlin: TEXT Zeitschrift und Verlag
URL: <http://www.text-revue.net/revue/heft-6/die-raume/text> [Stand: 09.12.2012]

Hutzinger, Birgit (1996): Die Counterculture. Jugendkultur in den 60'ern.
URL: http://www.aurora-magazin.at/wissenschaft/hutzinger_frm.htm [Stand:
20.11.2012]

Schmedding, Claudia (2007): Grenzübergänge. Konzeption, Entwurf und Realisation
von Schmuck und Produkt zum Thema Grenzübergänge. URL: http://www.claudia-schmedding.de/downloads/cs_diplomtheorie_final_download.pdf [Stand:
17.11.2012]

Wulff, Hans J. (1999): Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des
Films. Filmraum - Handlungsraum - sozialer Raum. Bildraum und szenischer Raum.
URL: <http://www.derwulff.de/files/1-5-3-1.pdf> [Stand: 10.10.2012]

Wulff, Hans J. (1999): Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des
Films. Filmraum - Handlungsraum - sozialer Raum. Raum und Handlung. URL:
<http://www.derwulff.de/files/1-5-3-2.pdf> [Stand: 10.10.2012]

Wulff, Hans J. (1999): Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des
Films. Filmraum - Handlungsraum - sozialer Raum. Symbolische Funktionen des
Raums. URL: <http://www.derwulff.de/files/1-5-3-3.pdf> [Stand: 10.10.2012]