



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Medium et Maleficium –  
Die Darstellung und der Einfluss des Teufels  
in Roman Polanskis Filmen  
*Rosemary’s Baby* und *The Ninth Gate*“**

Verfasserin

Petra Lederhilger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

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



### **Herzlichster Dank**

gebührt an dieser Stelle Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer (MA) für die exzellente wie auch humorvolle Betreuung der Diplomarbeit, wie auch Mitbewohnern, Familie und Freunden, die mit der Eliminierung diverser Beistriche sowie der Entschlackung von Satzkonstrukten zur Lesbarkeit der Arbeit beitrugen – und im Gegenzug nun besser über Polanski und sein Filmschaffen informiert sind, als sie es wohl je zu sein beabsichtigten.



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2. Teuflische Hintergründe</b>	<b>5</b>
2.1. Entstehung des teuflisch Bösen	6
2.2. Satan, Teufel, Beelzebub – Etymologische Gedanken	8
2.3. Physische Gestalt	11
2.4. Der Teufel in der Heiligen Schrift	14
2.5. Die Notwendigkeit eines Gegenspielers	16
2.6. Satans Reich der Finsternis	16
2.7. Hexen als teuflische Verbündete	18
<b>3. Der mediale Werdegang des Teufels</b>	<b>21</b>
3.1. Literarische Pakte	21
3.2. Ikonographie des Teufels	25
3.3. Der Teufel auf Zelluloid	29
3.4. Teuflisches im Alltag	31
<b>4. <i>Rosemary's Baby</i></b>	<b>33</b>
4.1. Wie der Vater, so der Sohn – figurale Darstellungen	36
4.2. Teuflische Klischees	44
4.3. Konfrontation mit dem Bösen	48
4.4. Und die Moral von der Geschicht'? – Konsequenzen	53
4.5. Direkter und indirekter Kontakt mit dem Teufel	55
4.6. Der Wandel von Sozialbeziehungen	58
4.7. Medium Buch	59
4.8. Horrorfilm ohne Horror	60
<b>5. <i>The Ninth Gate</i></b>	<b>63</b>
5.1. Teuflische Vereinbarungen	63
5.2. Mysteriöse Gefährten	67
5.3. Corso – ein Opfer?	72
5.4. Existenz sowie Präsenz des Übernatürlichen	73
5.5. Zelebrierte Lust und Begierde sowie die Unabwendbarkeit von Klischees	78
<b>6. Der Teufel ist nicht umzubringen – das Wort zum Schluss</b>	<b>85</b>
<b>7. Literaturverzeichnis</b>	<b>89</b>
<b>8. Filmverzeichnis</b>	<b>95</b>
<b>9. Abbildungsverzeichnis</b>	<b>97</b>
<b>10. Abstract</b>	<b>99</b>
<b>11. Curriculum Vitae</b>	<b>101</b>



## 1. Einleitung

The existence of the Devil cannot be meaningfully approached by science, because science is by definition restricted to investigating the physical and can say nothing about the spiritual.

Further, the question of evil is a question of moral value, and science again by definition cannot discover moral values.

Finally, moral evil is a matter of free choice rather than of cause and effect, and science cannot investigate truly freewill decisions, which by definition have no causes.<sup>1</sup>

Der freie Wille spielt im Konzept des Menschen eine bedeutende Rolle. Ob oder dass man sich zu etwas entscheidet führt lawinenartig zu Reaktionen und Konsequenzen. Es ist ein alltäglicher Prozess, welcher nur in Ausnahmefällen an Bedeutung gewinnt und andernfalls als „Lauf der Welt“ betrachtet und bezeichnet wird.

Der freie Wille kann zum Verhängnis werden – selbiges widerfuhr auch, nach kirchengeschichtlicher Auslegung, dem Teufel. Der Teufel gilt in der modernen Welt als überholte, unglaubwürdige Kreatur, der nach rationaler Sicht die Existenzgrundlage abgesprochen wird. Viele Gläubige bedürfen allerdings einer Gestalt, die konträr zu Gott steht. Eine allgemeingültige Aussage zur physischen Gestalt, zur Geschichte und zum Wirken des Teufels kann nicht gegeben werden, da es hier zu viele verschiedene Versionen und Ansichten gibt, die nicht alle für die im weiteren Verlauf betrachteten Filme relevant sind.

In Bezug auf Roman Polanskis Filme *Rosemary's Baby* und *The Ninth Gate* soll diese Arbeit als Versuch gelten, einen Bogen zu spannen – einen Bogen von der für die Filme relevanten mythischen Gestalt des Teufels in gewissen Aspekten, seinem Wirken und seinem medialen Werdegang. Weder Gestalt noch Einfluss sind über die Jahrhunderte gleich bleibend gewesen, weswegen eine Einführung in die hier relevanten Aspekte von Vorteil sein sollte. Die Filme selbst werden hinsichtlich ihres teuflischen Gehalts untersucht – Auftreten, Aussehen, Sinn und Zweck des satanischen Hauptprotagonisten wie auch die Frage seiner Anwesenheit und die Konsequenzen, die aus seiner (aktiven) Einbindung in das Geschehen gezogen werden können, werden eine Rolle spielen, und den Blick darauf freigeben, wie wandlungsfähig der Teufel aufzutreten im Stande ist.

---

<sup>1</sup> Russell, Jeffrey Burton, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Ithaca: Cornell University Press 1986, S. 21.



## 2. Teufliche Hintergründe

Il male non è più soltanto una deficienza, ma un'efficienza, un essere vivo, spirituale, perverso e perversore. Terribile realtà. Misteriosa e paurosa.<sup>2</sup>

(Papst Paul VI in seiner Ansprache vom 15. 11. 1972)

1972 war der Teufel gemäß der Überzeugung der katholischen Kirche in Rom noch ein „lebendiges, geistiges Wesen, das pervertiert ist und selbst pervertiert: eine schreckliche, aber geheimnisvolle und furchterregende Realität.“<sup>3</sup> Die angestrebte Erlösung vom Bösen, wie auch bereits im Titel der Rede angedeutet, wird erst durch den Kampf des Menschen mit dem Bösen ermöglicht. Der Mensch soll und muss sich dem Bösen widersetzen, nur so kann der Teufel besiegt werden.

Alleine die Anerkennung des Teufels als Existenz gereicht diesem zum Nachteil – denn gerne bedient sich der Teufel derer, die ihn leugnen und ihm seinen Weg bereiten, indem sie selbst versuchen, ihre Mitmenschen von der fixen Idee eines Gegenspielers Gottes abzubringen. Die Frage soll sich aufdrängen, wieso man etwas fürchten sollte, das es überhaupt nicht gibt – dies soll zu leichtfertigem Benehmen der Menschen führen, wodurch diese als Angriffsziel für den Teufel in den Fokus rücken.<sup>4</sup>

Der Teufel hat eine bewegte Geschichte hinter sich; vom Untertan Gottes, als lediglich eine Gestalt von Vielen, über ein nicht greifbares Wesen, welches gerade durch seine Gestaltlosigkeit Furcht einzuflößen im Stande war, hin zur heute als klischeehaft angesehenen, bocksfüßigen Figur. Erst durch die Manifestation einer Gestalt ist es dem Menschen möglich, dem Teufel Herr zu werden, und seine Angst vor ihm abzulegen<sup>5</sup>, beziehungsweise ihm zu widerstehen – was auch der Ausschnitt aus der anfänglich angeführten Rede Papst Pauls VI zeigt.

Durch die Vielfältigkeit, mit welcher man dem Teufel begegnen kann – und vice versa – scheint eine Einführung zum Thema Teufel, seinen Hintergründen, seiner Entstehung und seinem Werdegang unausweichlich.

---

<sup>2</sup> Papst Paul VI, *Liberaci dal male*, Ansprache vom 15. 11. 1972, [http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/audiences/1972/documents/hf\\_p-vi\\_aud\\_19721115\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/audiences/1972/documents/hf_p-vi_aud_19721115_it.html), letzter Aufruf: 20.06.2011.

<sup>3</sup> Barth, Hans Martin, „Vorwort“, *Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen*, Hg. Hans Martin Barth/Heinz Flügel/Richard Riess München: Claudius 1974, S. 10.

<sup>4</sup> Vgl. Flügel, Heinz, „Begegnungen mit dem Bösen in der neueren Literatur“, *Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen*, Hg. Hans Martin Barth/Heinz Flügel/Richard Riess, München: Claudius 1974, S. 15-16.

<sup>5</sup> Vgl. Barth, Hans Martin, „Der Stellenwert des Teufels im christlichen Glauben“, *Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen*, Hg. Hans Martin Barth/Heinz Flügel/Richard Riess München: Claudius 1974, S. 114.

## 2.1. Entstehung des teuflisch Bösen

In der Bibel wurde durch die in den Zehn Geboten festgehaltene göttliche Weisung „Du sollst keinen anderen Gott neben mir haben“ der letzte Grundstein Richtung Monotheismus gelegt<sup>6</sup> und somit der Glaube an weitere Götter eingedämmt respektive abgeschafft. Es ist zu beobachten, dass in jenen Texten, die nach dem Exil Moses' (und seinem Gefolge) zu datieren sind, der Teufel häufiger auftaucht als zuvor.<sup>7</sup> Diese Tatsache mag damit zu erklären sein, dass dem Willen Gottes widerläufige Handlungen oder Gedanken nun nicht mehr mit dem Glauben oder Willen fremder Götter zu erklären sind, und somit eines Substituts bedürfen, wofür sich der Teufel anbietet. Zu diesem Zeitpunkt ist der Teufel (noch) nicht der böse Gegenspieler Gottes, sondern eine ihm untergeordnete Gestalt.<sup>8</sup> Diese Gestalt erlangt im Laufe des Neuen Testaments immer mehr den Status einer selbstständigen Figur mit eigenem freien Willen (vgl. die im weiteren Verlauf dieser Arbeit diskutierte Geschichte um Hiob).

Als solche Gott untergeordnete, himmlische Kreaturen sind Engel zu nennen, welche in verschiedenen Situationen als Überbringer von Nachrichten (am berühmtesten ist an dieser Stelle wohl die Verkündigung der Schwangerschaft von Maria, Jesus' Mutter, zu nennen<sup>9</sup>) dienen.<sup>10</sup> Auch Aufgaben, wie etwa den paradisischen Garten nach dem Sündenfall mit flammenden Schwertern zu bewachen<sup>11</sup>, werden den Engeln zuteil. Nicht viele werden, gerade bei niedrigeren Aufgaben, mit Namen erwähnt, sondern dienen nur dazu, eine anonyme Menge an Gott Untergebenen zu illustrieren. Auch durch ihre Funktion können Diener Gottes beschrieben werden: Der „Vernichter“ (Ex 12,23) bringt etwa im Namen Gottes das ihm seinen Namen gebende Unheil als eine der zehn Plagen über die Ägypter, um dem Volk Gottes den Auszug aus Ägypten zu ermöglichen. Er handelt nach dem Willen Gottes und dessen Entscheidungen, ist also nur ausführende Gewalt. Ob die Gestalt dieses Engels synonym ist mit jener des späteren Teufels, ist weder zu bestätigen noch zu

---

<sup>6</sup> Wie bei Wray, T. J./Gregory Mobley, *The Birth of Satan. Tracing the Devil's Biblical Roots*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2005, S. 36-40 erklärend beschrieben wird.

<sup>7</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>8</sup> Vgl. *ibid.*, S. 39.

<sup>9</sup> Vgl. Lk 1,26-38; alle deutschen Bibelstellen stammen im weiteren Verlauf von Katholische Bibelanstalt, *Die Bibel – Einheitsübersetzung*, Stuttgart 1980, <http://www.bibelwerk.de/home/einheitsuebersetzung>, letzter Aufruf: 20.07.2011, sowie alle englischen Bibelstellen von BibleGateway, <http://www.biblegateway.com/>, letzter Aufruf: 20.07.2011.

<sup>10</sup> Nicht umsonst entstammt die deutsche Bezeichnung der griechischen Übersetzung „angelos“, Bote, welches einst die mal'ak, Gesandte Gottes, die auch auf Erden wandeln durften, bezeichnete. Vgl. dazu Russel, Jeffrey Burton, *Die Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt*, Wien: Böhlau 2000; (Orig. *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*, Ithaca: Cornell University Press 1988), S. 40.

<sup>11</sup> Vgl. Gen 3,24.

verneinen. Es ist allerdings anzunehmen, dass die Engel, als Gott Untergebene, jenem ohne Widerspruch zu Diensten sein sollten und dementsprechend nicht nur *eine* Gestalt für diverse, negative Auswirkungen mit sich bringende, Taten in Frage kommen muss.

Die Eliminierung von Nebengöttern sowie das fortdauernde Bestehen von negativen Eigenschaften, Vorfällen und Einflüssen wie auch die Erwähnung von göttlichen Dienern, die für den Menschen schädliche Aufgaben ausführten, trugen zu der Fokussierung und auch Kreation einer einzigen Gestalt bei, die als Verkörperung negativer Eigenschaften, schändlicher Taten und als Gegenspieler Gottes fungieren sollte.<sup>12</sup>

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Beziehung zwischen Gott und Teufel: Ist der Teufel ein „Sprössling“ Gottes, der sich vom Guten dem Bösen zuwandte? Hierbei kommt die Theorie vom „Fall“ des einstigen Erzengels zum Tragen, der sich von Gott abwandte und durch Stolz, Eitelkeit und Verlangen nach Macht zum Konkurrenten um den Allmachtsthron und aus dem Himmel verstoßen wurde.<sup>13</sup>

Auch der Theologe Martin Luther (1483-1546) spricht sich dafür aus, dass der Teufel einst ein Diener Gottes war, der seinen Herrn betrog, da er ihn aus Eifersucht und Stolz zu imitieren suchte.<sup>14</sup> Die Vorstellung vom gefallenem Engel, der zum Erzfeind Gottes wird, wurde auch von literarischer Seite angenommen und als Thematik etwa in John Miltons *Paradise Lost* (1667) verarbeitet.

Analogien zum Fall des Teufels finden sich auch im apokryphen ersten Buch um Henoch<sup>15</sup> sowie im Buch der Jubiläen<sup>16</sup>, welche beide vor unserer Zeitrechnung zu datieren sind. In beiden Sammlungen von Texten wird Bezug darauf genommen, wie angeblich die Wächter des Universums (in Henoch) respektive die Engel (im Buch der Jubiläen) aus verschiedenen Gründen auf die Erde kommen; beide Gruppierungen vollziehen allerdings letztendlich den Geschlechtsverkehr mit menschlichen Frauen, wodurch in beiden Fällen Giganten geboren werden, welche die friedvolle Welt in Unruhe bringen.<sup>17</sup> Im Buch Henoch wird die Gruppe der Wächter von einem Anführer geleitet, Azazel, dem

---

<sup>12</sup> Zu einer ähnlichen Einsicht kommen auch Wray/Mobley in ihrem 2005 erschienen Buch, S. 49-50. Diese erwähnen als weiteren wichtigen Punkt auch, dass man in Hinblick auf die Eigenschaften Gottes diesen von allen negativen reinigen wollte, und sie somit, dem kosmischen Gleichgewicht Folge leistend, einer anderen Figur zusprechen musste.

Weiters wird in *ibid.*, S. 66-68 anhand von biblischen Textbeispielen in verschiedenen Versionen die These in den Raum gestellt, dass, um Gottes Güte zu unterstreichen, er in späteren Quellen in solchen Situationen durch den Teufel substituiert wird, in welchen es für einen gläubigen Christen, der Gottes Güte nie anzweifelte, Frevel wäre, die jeweilige Tat Gott und nicht seinem bösen „Gegenspieler“ zuzuordnen.

<sup>13</sup> So verweist etwa das IV. Lateran-Konzil 1215 darauf, dass der Teufel ein Engel war, der durch eigene Schuld „schlecht“ wurde. Vgl. Barth „Stellenwert“ 1974, S. 119-120.

<sup>14</sup> Vgl. Russell 1986, S. 40.

<sup>15</sup> Vgl. Wray/Mobley 2005, S. 99-102.

<sup>16</sup> Vgl. *ibid.*, S. 102-105.

<sup>17</sup> Vgl. *ibid.*, S. S. 100 sowie 103.

Anstiftung und Durchführung der Taten und der Hang zur Sexualität sowie weiterer schlechter Einfluss zugeschrieben werden – Azazel erhält in den letzten Kapiteln des Buches sogar den Namen Satan<sup>18</sup>, wie auch in erkennbarer Parallele das Böse im Buch der Jubiläen letztendlich den Namen Satan erhält.<sup>19</sup> Die dem Teufel im weiteren Verlauf der Jahrhunderte zugesprochenen Eigenschaften, wie schlechter Einfluss generell oder ein Ausleben von Sexualität, wurden somit bereits in frühester Vergangenheit der Religionen geprägt.

Andererseits stellt sich hierbei eine Frage, mit welcher man das Zufallsprinzip aus der Welt schaffen möchte, welches besagen würde, dass Gott nicht im Besitz der Allmacht über alle seine Schöpfungen sei, wodurch sich auch überhaupt erst ein Engel dem Bösen zuwenden und zum Erzfeind Gottes wandeln konnte: Wenn der Teufel letztendlich ein Sprössling Gottes ist – wieso wurde er überhaupt von Gott geschaffen? Wurde er gut oder, die Theorie des Falls ausklammernd, gar böse geschaffen – und mit welchen Hintergründen?

Auf den Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) geht in diesem Zusammenhang der Begriff der Theodizee (1710) zurück, welche sich genau mit dieser Fragestellung beschäftigt und welche, trotz vieler Lösungsansätze, noch immer keine finalen Antworten für sich finden konnte – sondern im Umkehrschluss weitere Philosophen mit derselben Frage beschäftigte.<sup>20</sup> Ansätze, etwa des antiken Kirchenlehrers und Philosophen Augustinus, gehen von einer Phase der Prüfung der Menschen durch Gott über die vollkommene Ablehnung des Bösen schlechthin, welches nur ein „Mangel an Gutem“<sup>21</sup> sei, bis hin zur Annahme, dass Gott seine Allmacht absichtlich aufgibt, um dem Menschen die freie Wahl des Guten zu ermöglichen – was „das Gute“ umso wertvoller macht.<sup>22</sup> Dieser Gesinnungswechsel lässt darauf schließen, dass auch die Philosophen der antiken Zeit bereits das theodizistische Problem vor sich hatten und sich auf keine eindeutige Lösung einigen konnten.

## **2.2. Satan, Teufel, Beelzebub - Etymologische Gedanken**

Etymologisch gesehen entstammt der Name Satan der hebräischen Wurzel *śtn*, bedeutend „verhindern“, „entgegentreten“ respektive „anklagen“<sup>23</sup>; seinen weiteren Bezeichnungen

---

<sup>18</sup> Vgl. *ibid*, S. 101.

<sup>19</sup> Vgl. *ibid*, S. 102.

<sup>20</sup> Zum Theodizee-Problem vgl. die prägnant gehaltene Aufstellung in Schramm, Michael, *Der unterhaltsame Gott. Theologie populärer Filme*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2008, S. 124-131.

<sup>21</sup> Russell 2000, S. 99.

<sup>22</sup> Vgl. *ibid*, S. 97-102.

<sup>23</sup> *Ibid*, S. 38.

liegt das griechische *diabolos* zugrunde, „verleumderisch, Verleumder“<sup>24</sup> (nebst ähnlichen Bedeutungen in weiteren Formen).<sup>25</sup> Dem Teufel ist seine Bestimmung also bereits durch seinen Namen in die Wiege gelegt, respektive im Nachhinein von den griechischen Schriftstellern angepasst worden. Auch die Heilige Schrift selbst trägt zur Verwendung des Namens Satan dabei, da in späteren Kapiteln dieser erst nur als Gattungsname verwendeten Bezeichnung eine gewichtigere Bedeutung zukommt. Vor der Geschichte um Hiob (siehe Ausführungen dazu in den folgenden Kapiteln) war es nicht *der* Satan, Hauptgegner Gottes, der sich in den Weg stellte, sondern *ein* Satan, ein Gegner (von vielen). Die beginnende Nominalisierung eines Gattungsnamens spielt hier eine wesentliche Rolle. Der austauschbare, bisher (eigen)namenlose Gegenspieler wird zur fixen Figur. Durch die Zuweisung eines konkreten Namens kann sich „das Böse“ letztendlich einfacher manifestieren, als wenn von einem vagen „bösen Einfluss“ die Rede wäre.<sup>26</sup>

Der Teufel ist, gemäß kirchengeschichtlichem Hintergrund, von Beginn an nicht per se als Gegenspieler Gottes anzusehen. Ursprünglich findet sich die Bezeichnung als eines der „Kinder Gottes“ (Hiob 1,6), was Gott vice versa zu seinem Erschaffer macht. Die These, dass der Teufel, als Diener Gottes, von jenem auch ausgesendet wurde um eine Person vor (noch größerem) Unheil zu bewahren, scheint sich in der Geschichte um Bileam (Num 22,1-35; siehe 2.4. Der Teufel in der Heiligen Schrift) zu bestätigen. Somit ist der Teufel in seinem Anfangsstadium auch zu Gutem fähig.

Der Teufel zeigt sich nicht nur vielfältig, seine Identität als solche kann nicht immer auf den Punkt gebracht werden. Besonders in frühen biblischen Schriften findet sich die Teufelsgestalt unter verschiedenen Namen wieder, oder gar als namenloses Wesen.

Das Neue Testament nennt den Teufel unter anderem mit folgenden Bezeichnungen: Satan, Teufel, Beelzebub, das Böse, der Prinz der Finsternis. Diesen noch durchgehend geläufigen Bezeichnungen stehen auch eher unbekanntere Nennungen gegenüber, wie etwa Mastema, Azazel, Satanail, Sammael oder Semjaza<sup>27</sup>. Synonyme für den Teufel

---

<sup>24</sup> Gemoll, Wilhelm, *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*, München: Oldenbourg, <sup>9</sup>1991, S. 195.

<sup>25</sup> Link, Luther, *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*, München: Fink 1997; (Orig. *The Devil: A Mask without a Face*, London: Reaktion Books 1995.), S. 23-27 beschreibt ebenfalls die etymologische Vielfalt wie auch ihre Differenzierung etwa bei den Evangelisten; ebenso Crispino, Anna Maria/Fabio Giovannini (Hg.), *Das Buch vom Teufel. Geschichte – Kult – Erscheinungsformen*, Frankfurt am Main: Eichborn 1987; (Orig. *Il libro del diavolo*, Bari: Edizione Dedalo S.p.A. 1986), S. 12-18.

<sup>26</sup> Diese These muss an dieser Stelle von Wray/Mobley 2005, S. 67-68 inklusive ihrer Erklärungen aufgrund mangelnder Hebräisch-Kenntnisse ohne Hinterfragung übernommen werden. Eine beispielhafte Bibelstelle ist neben der Geschichte um Hiob 1-2 etwa 1 Chron 21,1.

<sup>27</sup> Und viele mehr; die Anzahl der Bezeichnungen für den Teufel erscheint erschöpfend. Vgl. Russell 2000 S. 38.

entstammen auch den Namen von Gottheiten anderer Religionen, welche neben sich selbst anzubeten der biblische Gott als frevelhaft betrachtete, weswegen ihre Namen einen negativen Beigeschmack erhielten und letzten Endes zu Gegenspielern in Form des reinen Bösen degradiert wurden.<sup>28</sup> Hier treffen paganer Volksglaube und das sich entwickelnde Christentum aufeinander, welches den heidnischen Glauben wenn schon nicht ignorieren, dann zumindest für sich verwenden können wollte.

Diese Auswahl von Bezeichnungen zeigt auf sehr prägnante Weise, dass unter der Vorstellung des Teufels keinesfalls immer dieselbe Gestalt mit demselben Namen zu erwarten ist. Was dem einen als Schlange begegnet, ist für den anderen eine böse Eingebung. Auch intentional kann der Teufel als Betrüger gesehen werden, der sein wahres Ziel verschleiert und im Stande ist, durch chamäleonartigen Gestaltenwandel seinen Zielpersonen jeweils ein anderes Gesicht zu zeigen: Selbst wenn er dasselbe Ziel wie Gott vorzugeben behauptet, so ist doch anzunehmen, dass sich dahinter ein ihm zureichender Zweck verbirgt, der die teuflische Allmacht vergrößert und die göttliche zu schwächen gedenkt.<sup>29</sup> Doch wenn auch die Gestalt des Herrn der Unterwelt viele Namen besitzt [wie etwa in John Miltons *Paradise Lost* (1667) deutlich wird, als die Dämonen Satans wetteifern und mit Namen benannt werden, die allesamt als Synonyme für den Teufel selbst und somit für „das Böse“ prinzipiell gebraucht werden können<sup>30</sup>], so ist davon auszugehen, dass, wenn der Teufel auch Helfer haben möge, er prinzipiell aus eigener Kraft, frei erlangtem Willen und ihm selbst entspringender Boshaftigkeit agiert.

Synonym zu den genannten Bezeichnungen steht auch der Name Luzifer, unter welchem der Teufel bekannt ist. Luzifer, der „Lichtbringer“, verdankt seinen Namen unter anderem Jesaja 14,12-15, der einen vom Himmel fallenden „morning star“<sup>31</sup> beschreibt, der in die Unterwelt hinab geworfen wird. Auch in anderen Stellen der Heiligen Schrift werden gefallene Engel generell mit fallenden Sternen in Verbindung gebracht.<sup>32</sup> Obgleich hier eine Generalisierung anzunehmen ist, wird von apokalyptischen Schreibern die Stelle bei Jesaja als den Teufel treffend interpretiert. Über Jahrhunderte hinweg wurde diese Auslegung zwar nicht als allgemeingültig anerkannt, aber dennoch als eine Möglichkeit.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Wray/Mobley 2005, S. 32-33.

<sup>29</sup> Vgl. Russell 2000, S. 167, welcher Anstoß zu dieser Schlussfolgerung gab.

<sup>30</sup> Vgl. Milton, John, *Paradise Lost and Paradise Regained*, Stilwell: Digireads 2005; (Orig. 1667), S. 6-8; es fallen Namen wie Mammon, Belial, Moloch.

<sup>31</sup> Jes 14,12.

<sup>32</sup> Vgl. Russell, Jeffrey Burton, *The Devil. Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Ithaca: Cornell University Press 1977, S. 229.

<sup>33</sup> Vgl. *ibid.*, S. 195-196.

Der Name Luzifer selbst wird im Neuen Testament nicht verwendet, da hier Christus als Licht- wie auch Hoffnungsträger im Mittelpunkt steht und diesem die interpretatorische Ebene des Namens gebührt.<sup>34</sup>

Der Abwechslung des Lesers dieses Werkes soll es im Übrigen dienen, dass der Teufel mit einer derartigen Masse an Namen benannt werden kann, da somit der bisherige wie der weitere Verlauf auf die Verwendung einer einzigen Bezeichnung verzichten kann, sondern sich im Gegenteil an einer Unmenge von Synonymen erfreuen darf, welche den Lesegenuss zu steigern im Stande sein mögen.

### 2.3. Physische Gestalt

Die Gestalt des Teufels ist vielfältig.<sup>35</sup> Keineswegs erscheint er immer schon in der später bei Darstellungen sehr beliebten bocksfüßigen, rot-schwarz gefärbten, gehörnten Gestalt, sondern erweist sich besonders in den frühesten Erwähnungen als sehr flexibel: Ob verführerische Schlange oder gar bedrohlicher Drache, der Teufel ist wandlungsfähig. Seine Gestalt ist nicht immer genau zu definieren, so beschreibt etwa Daniel das sich ihm in einer Vision Offenbarte wie folgt:

Danach sah ich in meinen nächtlichen Visionen ein viertes Tier; es war furchtbar und schrecklich anzusehen und sehr stark; es hatte große Zähne aus Eisen. Es fraß und zermalmt alles, und was übrig blieb, zertrat es mit den Füßen. Von den anderen Tieren war es völlig verschieden. Auch hatte es zehn Hörner. (Dan 7,7).

Hinsichtlich seiner Eigenschaften und Erscheinungsformen sind auch weitere Länder und Gesellschaften der Entstehungszeit der nunmehr Heiligen Schrift und ihres Gedankengutes zu beachten. Der damalig ägyptische, persische oder auch griechische Glaube weisen (allerdings in der Form des Polytheismus) gute wie böse Götter, Merkmale, Eigenschaften und Aufenthaltsorte auf. Diese Götter können, je nach Betrachtungsweise, miteinander verglichen werden und der Glaube an sie hielt sich, bedingt durch interkulturellen Austausch, sicher nicht nur innerhalb der Landesgrenzen, sondern war auch im Stande, die jeweilig anderen Kulturen zu beeinflussen.<sup>36</sup>

Eine Verwandtschaft optischer Art mit dem aus dem griechischen Raum stammenden Hirtengott Pan ist nicht von der Hand zu weisen. „Pan, who was born hairy and goatlike,

---

<sup>34</sup> Vgl. *ibid.*, S. 229.

<sup>35</sup> Vgl. und genauer zum Thema ausgeführt in Nielsen, Kirsten, *Satan. The Prodigal Son? A Family Problem in the Bible*, Sheffield: Sheffield Academic Press 1998; (Orig. *Satan – den fortatte søn*, Frederiksberg C: ANIS 1991), S. 22-27.

<sup>36</sup> Zu den Götterwelten in den verschiedenen Kulturen und einem übergreifenden Vergleich, was die Figur des bösen Gegenspielers betrifft, siehe Wray/Mobley 2005, S. 75-94; besonders die tabellarische Gegenüberstellung S. 92-93 sei hervorgehoben.

with horns and cloven hooves (...) represented sexual desire, which can be both creative and destructive.“<sup>37</sup> Der Teufel, welcher gemäß den Anfängen der kulturellen Tradition die Seelen der Lasterhaften nach dem Tod in der Hölle quälen darf, wird mit dem zerstörerischen Prinzip gleichgesetzt. Gleichzeitig kann er, wie sich im Rahmen der Analyse von *Rosemary's Baby* zeigen wird (und wie auch aus den Mythen um die Wächterengel bereits bekannt ist) durch Geschlechtsverkehr mit Menschen auch zur Kreation (von Leben) beitragen.

Auch mit dem Dionysoskult Griechenlands kann der Teufel entfernt in Verbindung gebracht werden: Die im Orphismus (eine Dionysos verehrende altgriechische Religion) meist im Schutz der Dunkelheit abgehaltenen Feste wurden bevorzugt mit Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht. Die Dunkelheit selbst stand in diesem Zusammenhang auch für Verbotenes. Im Laufe der Zeit wurden die Feste immer orgiastischer, weswegen sie auch häufiger das Missfallen der restlichen Bevölkerung erregten und böse Zungen ihnen negative Hintergründe unterstellten.<sup>38</sup>

Historisch betrachtet sind die ersten innerbiblischen Darstellungen der Satansfigur (wenn auch zu diesem Zeitpunkt nicht einer bestimmten expliziten Figur zugeschrieben) anthropomorpher Art. Es handelt sich um in menschlicher Form visualisierte Gegenspieler, die in diversen Kontexten zur Schau gestellt werden.<sup>39</sup> In literarischer Hinsicht sind in späteren Zeiten besonders die Werke Shakespeares davon gekennzeichnet, dass der Teufel oder das Böse nicht in eigener Form, sondern in Gestalt von menschlichen Einflüsterern agieren – so etwa Aaron in *Titus Andronicus* (1589-1592), der als dämonischer „Hauptstifter und Begründer unsres Wehs“<sup>40</sup> agiert, beim Morden noch belustigt ist und später jegliche Reue verweigert. (Selbst-)Mord, Erniedrigung, Verweigerung von Reue, das Begehren von Rache – in Shakespeares negativen Protagonisten kommen die Tiefpunkte von menschlicher Seele und Taten zum Vorschein<sup>41</sup>, wie sie auch in abstrakter Form dem Teufel zugesprochen werden könnten.

Die bereits erwähnte biblische Geschichte um Bileam (Num 22,1-35) markiert einen Wendepunkt, da sich der Gegenspieler hier zum ersten Mal in Gestalt eines himmlischen Wesens zeigt, welches allerdings noch immer eines unter vielen und noch nicht *der* Teufel ist.<sup>42</sup> Hinsichtlich seiner Beweggründe bedarf die im späteren Verlauf als Satan angesehene

---

<sup>37</sup> Vgl. Russell 1977, S. 126.

<sup>38</sup> Vgl. *ibid.*, S. 139-141.

<sup>39</sup> Vgl. Wray/Mobley 2005, S. 51-56.

<sup>40</sup> Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft 1939, S. 122.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Russell 2000, S. 178-181.

<sup>42</sup> Vgl. Wray/Mobley 2005, S. 56 sowie Num 22,1-35.

Gestalt der Anweisungen von Gott und agiert noch nicht nach freiem Willen. Die bisherigen Aktionen – ob nun der Engel bei Bileam oder die Provokation in der Geschichte um Hiob – stellen Gott als Drahtzieher in den Hintergrund, ohne welchen sich die Geschichten andersartig zugetragen hätten. Einzig der Schlange im Paradies ist mitunter freier Wille zu unterstellen, so man sie nicht als Gesandten und somit Prüfung Gottes betrachtet, der, wie im Falle von Hiob, die Standfestigkeit seiner Menschen unter Beweis gestellt sehen wollte.<sup>43</sup> Der Wandel zur Eigenständigkeit findet sich Hand in Hand gehend mit der bereits erwähnten nominal gebrauchten Form des Wortes Satan in der Bibel.

Ab dem Mittelalter, als es populär wurde, den Teufel einerseits auf bildnerische Art darzustellen, andererseits ihn auch in Geschichten einzubinden und bisweilen sogar lächerlich zu machen, um ihm dadurch seinen Schrecken zu nehmen, wurde der Teufel gerne mit tierischen Attributen gezeigt. Mit Ausnahme von Lamm, Ochse und Esel (jene Tiere, die Christus entweder verkörpern oder an seiner Krippe präsent waren) kann er verschiedene Formen annehmen; am Häufigsten geschieht dies in Form von Hund, Ziege, Schlange oder Drache.<sup>44</sup> Eine Zwischenform von Schlange und Drache wird im späteren Verlauf die sagenhafte Gestalt um den Lindwurm einnehmen, welcher ebenfalls als Ungeheuer und somit in böser Tradition stehend anzusehen ist. Die Form des Hundes tritt etwa bei Goethes Faust in Erscheinung, als der Teufel in Form eines Pudels („Das also war des Pudels Kern!“<sup>45</sup>) in Fausts Arbeitszimmer eindringt. Auch in menschlicher Form, ob Knabe oder Mädchen (wie später in *The Ninth Gate* zu diskutieren sein wird) ist die teuflische Gestalt zu vernehmen, diverse Berufe sind ihm ebenfalls nicht fremd, und sei es auch als Mönch [wie in Matthew Gregory Lewis Roman „Der Mönch“ (1796)] – vor Blasphemie schreckt der Teufel nicht zurück. Diesen Figuren ist allen eigen, dass sie wortgewandt auftreten.<sup>46</sup> Durch die Wortgewandtheit vermag es der Teufel, sein Opfer in einen Kuhhandel mit ihm zu treiben, wodurch mancher im wahrsten Sinne des Wortes seine Seele verspricht – zumindest wenn der Herr der Finsternis nicht selbst von mit Hausverstand Gesegneten ausgetrickst wird.

Doch der Teufel vermag sich manches Mal auch mehr seinem eigentlichen unmenschlichen und abschreckenden Wesen gleichend zu zeigen: hinkend, pferdefüßig,

---

<sup>43</sup> Der Gedanke der Prüfung taucht ohne größere Überraschungen auch bei Wray/Mobley 2005, S. 64 auf und bestätigt somit die hier angeführte These.

<sup>44</sup> Vgl. Russell 2000, S. 112-113.

<sup>45</sup> Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 38.

<sup>46</sup> Vgl. Russell 2000, S. 113.

behört oder mit Schwanz, nach Schwefel riechend oder mit stechendem Blick, um nur einige von vielen Möglichkeiten zu nennen.<sup>47</sup>

An einen Teufel, wie er der reinen Phantasie entsprungen sein könnte, erinnert die Figur des heutigen Krampus: Meist zotteliges Fell, klirrende Ketten, eine Rute, Hörner und mit rüpelhaftem Benehmen lehrt der Krampus in Begleitung der Figur des Nikolaus die Kinder auch noch im 21. Jahrhundert seit Beginn der Zeitzählung, dass er die negative Gestalt neben den Heiligen und Gesandten Gottes verkörpert.

Zusammenfassend betrachtet unterliegt dieses böse Prinzip grundsätzlich optischen Veränderungen; diese werden durch einen Wandel von Ansehen und Einfluss des Christentums sowie mit der Entwicklung der Gesellschaft hervorgerufen.

#### **2.4. Der Teufel in der Heiligen Schrift**

In gewissem Maße schweigt sich die Bibel über den Teufel aus: Zwar ist er als Gegenspieler Gottes im Sinne einer notwendigen Kontradiktion präsent und wird auch bisweilen erwähnt, doch zieht sich seine Existenz keineswegs als durchgehendes Kriterium durch das Neue, geschweige denn das Alte Testament.

Erstmals in der Bibel findet sich der Teufel unter seinem späteren Namen Satan im Alten Testament in Numeri, dem 4. Buch Mose. Der hier namenlose, von Gott gesandte Engel stellt sich dem Reisenden Bileam in den Weg, welcher ihn nicht sehen kann. Sein Reittier ist allerdings nicht im Stande, seinen Weg am Engel vorbei fortzusetzen, was zu Wutausbrüchen Bileams gegenüber dem Esel führt. Es wird offenbart, dass der Engel gesandt wurde, um Bileam von seiner Reise abzuhalten, da diese gegen die Wünsche Gottes ausgeführt werden sollte.<sup>48</sup> Da Bileam wohl bei erfolgreicher Reise den noch schrecklicheren Zorn Gottes auf sich gezogen hätte, agiert der Engel hier zum Schutz des Reisenden – wenn auch Bileam diesen Umstand nicht sofort erkennt. Die als „Teufel“ interpretierbare Gestalt tut hier dem Reisenden Gutes und agiert auf Befehl.

Eine ebenso frühe Erwähnung im Alten Testament findet sich im Buch Hiob. In der relevanten Erzählung provoziert Satan Gott dazu, ihm seinen sonst zutiefst ergebenen Diener Hiob zu überlassen, auf dass Satan prüfen und eventuell beweisen möge, dass jener sich bei einer ausreichenden Anzahl an Schicksalsschlägen von Gott abwende. Der Teufel ist allerdings nicht erfolgreich. Hiob hält an seinem Glauben fest, obgleich ihm zuvor

---

<sup>47</sup> Vgl. *ibid.*, S. 114.

<sup>48</sup> Vgl. Num 22,1-35.

Verlust und persönliches Leid angetan wurden.<sup>49</sup> Der Teufel agiert hier zwar noch auf Auftrag, allerdings geht diesem eine eigene Idee des Teufels voraus. Von Gott wird der Teufel sogar mit „Satan“ angesprochen, was als Personifizierungsmaßnahme gedeutet werden kann. Mit der Zeit ist eine Verselbstständigung der sich nun langsam herauskristallisierenden eindeutigen Figur eines Gegenspielers unter einem eigenen Namen zu beobachten.

Im Neuen Testament widmet sich das Markusevangelium, nach heutigem Forschungsstand der Theologie das älteste der vier Evangelien (von welchem anzunehmen ist, dass sich die anderen drei Evangelisten – zumindest im gleichen Ausmaß wie von anderen Quellen – bisweilen inspirieren ließen<sup>50</sup>), nach nur wenigen Worten zu Jesus' Taufe durch Johannes, dem Teufel. Nach der erfolgten Taufe und dem Herabsenken des Heiligen Geistes in Form einer Taube, da „<sup>12</sup>(...) trieb der Geist Jesus in die Wüste. <sup>13</sup> Dort blieb Jesus vierzig Tage lang und wurde vom Satan in Versuchung geführt. Er lebte bei den wilden Tieren und die Engel dienten ihm.“ (Mk 1,12-13). Bereits bei dieser ersten Erwähnung innerhalb des Markusevangeliums werden, ohne weitere Definition des Satans, die Engel als Diener Jesus' dargestellt. Diese Positionierung auf der Seite des Guten ist, neben der Erwähnung der Versuchung durch den Teufel, das stärkste Indiz für den Leser, dass es sich bei Engel und Teufel letztendlich um Kontrahenten handelt. Satan selbst dient hier dem frisch getauften Jesus als Versuchung sowie als Prüfung.

Die abstrakteste, aber auch mit Vorsicht zu genießende Interpretation des Teufels findet sich bereits zu Beginn des Alten Testaments: Durch eine Schlange verlockt greift Eva nach der verbotenen Frucht und bringt die Sünde in die Welt.<sup>51</sup> Diese Tat war nicht ihre eigene Idee, sie wurde Opfer der Versuchung; der Einflüsterer dieser Tat kann und wird, die Konsequenzen dieser Tat betrachtend – Exil vom Paradies, Brudermord, die gesamte Menschheitsgeschichte – laut Bibel als „das Böse“ betrachtet<sup>52</sup>, welches als Schlange in Erscheinung trat oder einen Untergebenen schickte.<sup>53</sup> Dieses Böse jedoch wird nicht ausdrücklich als solches erwähnt, und erst eine spätere christliche Auslegung der

---

<sup>49</sup> Vgl. Hiob 1-2; auch Wray/Mobley 2005, S. 58-64, geht auf die Geschichte mit Hiob ein und erwähnt den sehr wahrscheinlichen Zwiespalt des Lesers bezüglich der Gerechtigkeit Gottes.

<sup>50</sup> Vgl. Kloppenborg, John S., *Q. The Earliest Gospel: An Introduction to the Original Stories and Sayings of Jesus*, Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press 2008, S. 5-9.

<sup>51</sup> Vgl. Gen 3,1-24.

<sup>52</sup> Ausführlich und genau wird das Auftauchen der Figur Satan in Wray/Mobley 2005, S. 51-73 beschrieben. Den historischen Hintergründen zur Identifikation des Teufels mit der Schlange – im Alten Testament so nie verglichen – wenden sich auch dieselbigen Autoren in *ibid*, S. 69-70 zu. Weiterführend wird auch die These zur aktiven Versuchung, der sich die Arbeit später widmet, angesprochen.

<sup>53</sup> Vgl. Russell 1977, S. 207.

Sündenfallgeschichte bringt in diesem Zusammenhang den Teufel ins Spiel<sup>54</sup> – wieder mit dem Hintergedanken, dass das Böse, welchem man Namen und Gestalt zuweist, einfacher zu bekämpfen sei als das Ungewisse.<sup>55</sup>

## 2.5. Die Notwendigkeit eines Gegenspielers

Vielfach definiert sich etwas durch sein Gegenteil: Die Dunkelheit der Nacht wird, wie auch dem Manichäismus gemäß, durch die Abwesenheit des Tageslichts definiert, Trockenheit definiert sich durch die Abwesenheit von Wasser. Bereits der antike Autor Lactantius, welcher etwa im 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung lebte, definierte die Existenz des Bösen unter anderem als absolute Notwendigkeit, um das Gute verstehbar zu machen.<sup>56</sup>

Als ein Mittel zur Spannungserzeugung in diversen Medien, von der Lagerfeuergeschichte bis zum Kinofilm, eignet sich das Böse als Konkurrent des Guten hervorragend.<sup>57</sup> Durch eine Konfliktsituation, oder den Umschlag vom Guten ins Schlechte (nicht, wie bei Aristoteles, durch das Unwissen und den Irrtum eines Protagonisten<sup>58</sup>, sondern in diesem Zusammenhang vielmehr durch Einwirkung eines Gegenspielers) ist es dem Schaffenden möglich, beim Rezipienten Neugierde hinsichtlich des Ausgangs der Geschichte zu erwecken.

## 2.6. Satans Reich der Finsternis

„Der Fürst des Lichts habe versprochen, ihnen zu Hilfe zu kommen, der Satan aber (...) habe für die Hölle geschaffen; er herrsche in der Finsternis, und sein Zweck sei, das Böse und die Sünde in die Welt zu schaffen.“<sup>59</sup>

Als Teufel fristet der Gegenspieler Gottes in heutiger kindlicher Vorstellung sein Dasein in der Hölle, wie es auch die Bibel lange lehrte, bevor man mit dem Purgatorium eine Art Vorstufe zur totalen Verdammnis schuf; Läuterung schien möglich, die Seele konnte

---

<sup>54</sup> Vgl. *ibid.*, S. 257.

<sup>55</sup> Vgl. Barth „Stellenwert“ 1974, S. 116-118.

<sup>56</sup> Vgl. Russell 2000, S. 84.

<sup>57</sup> Auch die Theologin Elaine Pagels ist von der Notwendigkeit eines Kontrahenten überzeugt. Vgl. Pagels, Elaine, *The Origin of Satan*, New York: Vintage Books, 1995, S. 12. Kirsten Nielsen beschäftigt sich ebenso mit der Frage der Auslassung des Teufels und erwähnt weitere interessante Standpunkte anderer Theologen; vgl. Nielsen 1995, S. 20-22.

<sup>58</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 39-41.

<sup>59</sup> 1 QM 19,10-12.

gerettet werden, der gläubige Christ war bei Fehlritten in seinem Leben nicht sofort der Hölle überlassen.

Vorläufer der Hölle als ein Ort, der in der Vorstellung von ewigem Feuer und Qualen geprägt ist, ist das aus der griechischen Tradition stammende Totenreich, der Hades. Dieser war allerdings als letzter Aufenthaltsort für alle Sterblichen bestimmt, unabhängig von ihrer Lebensführung, bevor auch diese Seelen sich einem Totengericht gegenüber verantworten mussten. Während die guten Seelen in Glückseligkeit weiterexistieren durften, wurden die schlechten in den Tartaros verstoßen. Dieser Ort ähnelt wiederum einer heutigen teuflischen Hölle, da auch hier Qualen auf die Verdammten warten.<sup>60</sup>

In den verschiedenen Religionen ist die Vorstellung einer Unterwelt als Marter für ein schlechtes Leben unterschiedlich stark und explizit vorhanden.<sup>61</sup>

Im Christentum teilt Gott bereits in der Schöpfungsgeschichte nach der Erschaffung des Lichts selbiges von der Dunkelheit. „Gott sah, dass das Licht gut war. Gott schied das Licht von der Finsternis.“ (Gen 1,4). Die Erwähnung Gottes, dass das Licht „gut war“, impliziert, dass jegliches Nicht-Licht schlecht(er) sein muss, wodurch die Finsternis als Imperium des Bösen eine weitere Quelle für sich gewinnt.<sup>62</sup> Das Licht, die Erleuchtung, ist eine Quelle, nach welcher auch das Dunkle strebt – oder es zu seinen Gunsten nutzt, um Unwissende zu verführen. So schreibt etwa Paul im 2. Brief an die Korinther, 11,14: „Kein Wunder, denn auch der Satan tarnt sich als Engel des Lichts.“ Es wird deutlich, dass die dunkle Seite von Licht fasziniert ist und es als Mittel der Täuschung verwenden möchte.

Auch der Apostel Johannes beschreibt in seinen ersten Sätzen den Kontrast von Licht und Finsternis: „Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht erfaßt.“ (Joh 1,5). Die Finsternis strebt dementsprechend danach, in das Licht einzudringen, seine Gestalt annehmen oder darüber herrschen zu können.

Dieses Scheiden von Licht und Finsternis bringt eine Identifikation des Bösen mit der Dunkelheit mit sich. Das Böse, welches auch meist im Dunkel lauert, hat seine Heimatstatt in der düsteren diesigen Hölle, fernab des (Tages-)Lichts. Umso ironischer wirkt die Bezeichnung „Luzifer“, des „Licht-Bringers“, die dem Teufel synonym ist.

---

<sup>60</sup> Rose, Herbert Jennings, *A Handbook of Greek Mythology*, London: Methuen <sup>6</sup>1958, S. 66-73.

<sup>61</sup> Eine Aufschlüsselung von derzeit 43 Religionssystemen auch in Bezug auf ihre Einstellung hinsichtlich dem Leben nach dem Tod findet sich auf folgender Seite: ReligionFacts, „The Big Religion Comparison Chart: Compare World Religions“ (letztes Update: 24.06.2011), [http://www.religionfacts.com/big\\_religion\\_chart.htm](http://www.religionfacts.com/big_religion_chart.htm), letzter Aufruf: 20.07.2011.

<sup>62</sup> Diese Gegenüberstellung von Licht und Finsternis findet sich nicht nur in der westlichen Kultur, sondern beispielsweise auch in Asien. In der persischen Mythologie wird dem Gott des Lichts, Abhura Mazda, eine dämonisch gesinnte Gestalt gegenübergestellt, Ahriman. Vgl. dazu auch Wray/Mobley 2005, S. 2.

## 2.7. Hexen als teuflische Verbündete

Das im geläufigen Jargon als dunkel verschriene Mittelalter, das Zeitalter der Mystik, bringt einen Wandel mit sich: Gott und der Teufel, das Gute und das Böse, werden nicht mehr schlichtweg getrennt oder das eine als Prüfung des anderen angesehen. Der Teufel gilt als „moralisches Vakuum, das uns der Realität entzieht“<sup>63</sup> und ist in einem Zeitalter, in welchem man mehr auf seine Eingebung und spontanen Gedanken als auf rationalistische Überlegungen vertraute (was weiters in Hexenverbrennungen gipfelte, welche mit rationalen Überlegungen wohl abgetan hätten werden können<sup>64</sup>), häufiger anwesend denn je. Zwischen Hexerei und Hexerei bestehen grundlegende Unterschiede; Kräutertrunke oder Hebammen, die nie ein Kind verloren haben, standen unter dem gleichen Verdacht der Betätigung in mystischen Dingen wie satanische Zirkel. Satanischen Hexenzirkeln des Mittelalters, besonders zwischen 1400 und 1700, wird einerseits das Töten von Kindern, einerseits zur Initiation, andererseits die anschließende Verwendung des Fettes zur Herstellung von Salben vorgeworfen; dem nachfolgend die Verspeisung des Kindes als Anlehnung an die christliche Eucharistiefeyer wie auch das Trinken des Blutes. Auch Geschlechtsverkehr mit dem Teufel und Orgien untereinander wurden Hexen vorgeworfen, gleich welchen Geschlechtes.<sup>65</sup> Angelehnt an Überlieferungen dieser Art wird die Hauptfigur in *Rosemary's Baby* bereits während ihrer Schwangerschaft in Angst und Schrecken versetzt.

Dass in heutigen Zeiten rational an die Möglichkeit der Teufelsbeschwörung geglaubt wird, ist ein Ausnahmefall. Im Mittelalter stehen hinter Verurteilungen wegen Teufelsglaubens einerseits Beschwörungen hinsichtlich sexueller Begierde (mit welcher der Teufel und auch Hexen generell in ihren Orgien auch später noch in Verbindung gebracht wurden), aus dem heidnischen Brauchtum entlehnte Gestalten und deren Sitten wie auch Häretiker, die den Mut hatten, christliche Lehren öffentlich zu leugnen.<sup>66</sup>

Scholastische Lehren, die in allem, das sich Christus auch nur unwissend widersetzte, Anhänger des Satans sahen, trugen ebenso zur aufgezwungenen positiven Haltung gegenüber dem Christentum (und zur Unterdrückung von Meinungs- und Handlungsfreiheit) bei, wie auch die Unterdrückung aus Institutionen, welche in der

---

<sup>63</sup> Russell 2000, S. 158.

<sup>64</sup> Diesem Gedanken entspricht – als einer von vielen – im Zeitalter der Reformation Michel de Montaigne, der die These aufstellte, dass die vorherrschende allgemeine Beweislage, mit welcher Hexen zu Tode verurteilt würden, viel zu dürftig sei, um daraus das Todesurteil zu vollstrecken. Vgl. Russell 2000, S. 165.

<sup>65</sup> Vgl. *ibid.*, S. 159-160.

<sup>66</sup> Vgl. *ibid.*, S. 160-161.

Inquisition endete.<sup>67</sup> Da die Inquisition nur zu weiteren Verleumdungen führte, war das Miteinander im Mittelalter ein als sehr eigen zu betrachtendes Verhältnis: Einmal von einer vermeintlichen Hexe angeklagt, war man fast chancenlos, demselben Schicksal zu entrinnen. Nicht nur der somit über allen lastende Wunsch nach einem tadellosen Leben (sicher weitaus verzweifelter angestrebt, als es ohnehin der Fall gewesen wäre), sondern auch Misstrauen gegenüber Verwandten und Bekannten wurde durch den Glauben an die vermeintliche Existenz des Teufels gesät – eine Entwicklung, die dem Teufel wohl gefallen hätte.

Satan bahnte sich somit seinen Weg vom reptilienartigen Dasein im göttlichen Paradies bis zur animalisch-anthropomorphen Personifizierung im tiefsten Mittelalter, schürte Missgunst, Neid und Neugier, deren Befriedigung, ob durch Forschungen oder Experimente, oftmals zu negativen Konsequenzen für die Wissbegierigen führte. Das Mittelalter war hervorragender Nährboden für den Glauben an Satan, welcher mit allzu gut gemeinten christlichen Hilfsmitteln bekämpft und sein „Reich der Finsternis“ mitsamt seinen vermeintlichen Anhängern zerstört hätte werden sollen. Der Kampf der Reformatoren war ein zwiespältiger – einerseits trat man dafür ein, den Teufel nicht ernst zu nehmen, andererseits währte man sich seines allgemeinen Wirkens bewusst.<sup>68</sup> Auch wenn der Glaube an den Teufel in den dem Mittelalter folgenden Jahrhunderten nie mehr die Mächtigkeit seiner damaligen Verbreitung annahm, so war das Reich des Teufels doch nicht für alle Zeiten besiegt und als Idee, Symbol für das Böse wie auch literarische Figur war das Weiterleben des Teufels gesichert.

---

<sup>67</sup> Vgl. dazu auch *ibid.*, S. 161.

<sup>68</sup> Vgl. dazu *ibid.*, S. 164-172.



### 3. Der mediale Werdegang des Teufels

Die Geschichte des Teufels in der Literatur, Ikonographie und auch im Film ist eine viel zu umfangreiche, als dass sie hier vollständig abgehandelt werden könnte, ohne den Rahmen zu sprengen. Im Rahmen von Interesse und Verständnis mancher später noch relevanter Zusammenhänge soll hier ein kleiner Einblick in diese Bereiche geschaffen werden.

#### 3.1. Literarische Pakte

Katechismen und andere Schriften, wie sie Luther zu seinen Lebzeiten publizierte, behandeln durchwegs auch den Teufel, der nicht aus dem Gedächtnis und dem Leben der Menschen zu weichen scheinen will. Dennoch wurde in diesen Schriften versucht, nicht zu stark auf ihn zu fokussieren, um ihm nicht mehr Aufmerksamkeit als von Luther als notwendig erachtet zukommen zu lassen.<sup>69</sup> „The Christian was asked to turn his gaze away from the shadow and toward the light of the Lord.“<sup>70</sup> Die Zuwendung zu Gott und der Bibel – gemäß lutherschem Vorsatz „sola scriptura“<sup>71</sup> – war wichtiger als die mögliche Existenz des Teufels zu erörtern.

Kirchengeschichtlich spielt der Teufel also eine sehr passive Rolle: in der Heiligen Schrift zwar präsent und vom Großteil der Theologen als ein Widersacher Gottes angesehen, wird er letztendlich nur in zwei offiziellen Konzilien der katholischen Kirche thematisch und ansonsten mit vorsichtiger Zurückhaltung behandelt.<sup>72</sup> Nicht zuviel Macht soll ihm beigemessen werden, da dies auch bedeuten würde, dass sich Anhänger des Bösen in Sicherheit ob der Existenz des Bösen wähnen könnten. Der einst aktiv Handelnde wird gewissermaßen entmachtet, wenn er auch als Gewalt – ob figural oder nur spirituell – erhalten bleibt. Auch in Überlieferungen Heiliger, die keinen Platz in der Bibel gefunden haben und heute nur Legenden angesehen werden, findet Satan Erwähnung.

Literaturgeschichtlich zurückblickend ist es Dante Alighieri, der mit seiner *Göttlichen Komödie* (in etwa 1307) ein neues Bild der Unterwelt erschafft.<sup>73</sup> Dante selbst erhält in seinem literarischen Werk eine Führung durch die Unterwelt wie durch den Himmel und lässt die Menschheit teilhaben an seiner für jene Zeit neuen Vorstellung einer geographischen Aufteilung der Hölle.

---

<sup>69</sup> Vgl. Russell 1986, S. 44-45.

<sup>70</sup> Ibid, S. 45.

<sup>71</sup> Vgl. ibid, S. 34.

<sup>72</sup> Vgl. ibid, S. 50.

<sup>73</sup> Dazu später noch ausführlicher von S. 74-77 im unnummerierten Unterkapitel Die Neun Pforten ins Reich der Schatten.

John Miltons *Paradise Lost* (1667) bietet einen weiteren erwähnenswerten Meilenstein in der Literaturgeschichte um den Teufel: eine poetisch-theologische Abhandlung über den Fall des Teufels, die Versuchung der Menschheit und die Erlösung durch Jesus Christus bildet den Inhalt von Miltons Epos, welches in *Paradise Regained* (1671) seine Fortsetzung findet.

Schon immer prägt der Teufel im Volksglauben auch die Literatur, als die mündliche Tradition der schriftlichen weicht. Märchen, Sagen, Legenden und Witze, die den Teufel als Hauptprotagonisten führen, sind in den verschiedensten Ländern der Welt zu finden.<sup>74</sup>

Der Teufel variiert hier zwischen unsäglicher Schläue und größter Dummheit.

Die sich immer weiter verbreitende Alphabetisierung machte einer stetig zunehmenden Anzahl an Menschen den Zugang zur Bibel wie auch zu kritischen Schriftwerken möglich. Eigene Gedanken konnten zu Papier gebracht und verbreitet werden, aus Mythen wurden Geschichten.

Das Volkstum kennt zwei Arten der Teufelsgeschichten: komische wie tragische, wobei im Rahmen der tragischen Geschichten das Werk Shakespeares Erwähnung finden darf und ein Wechsel von dämonischer zu menschlicher Gestalt hin sichtbar wird.<sup>75</sup> Der Fokus auf rationalistisches Denken und das Aufblühen der Wissenschaften im Zeitalter der Renaissance macht den Teufel zu einem Nischenprodukt – zwar existiert er weiterhin, der Fokus wird jedoch abgelenkt und die einstige Hauptfigur des Bösen seiner Wichtigkeit beraubt.

Die weitere Literaturgeschichte umschreibt den Teufel als Person und bietet ihn besonders in Schauergeschichten wie *Frankensteins Monster* und dem aufblühenden Vampir-Mythos (von Le Fanu bis Stoker) dem Publikum in neuer, unsterblicher Gestalt an.<sup>76</sup> Das Monster ist hierbei nicht immer von Grund auf böse, es wird durch den Menschen, seinen Schöpfer, verdorben. „I was benevolent and good; misery made me a fiend.“<sup>77</sup>, klagt etwa Frankensteins Schöpfung seinen Herrn an. Frankensteins Monster ist nicht von Grund auf böse, ebenso wenig wie Rabbi Löws Golem. Beide sind jedoch am Schluss die Übeltäter der Geschichte und werden vom Volk gejagt, da ihnen Mordgier vorgeworfen wird.

Im Werdegang seiner Entstehungsgeschichte erlebt der Teufel ähnliches, erinnert man sich an die These um den gefallenen Engel: Der Teufel, einst eine gute Gestalt, wird zum Feind

---

<sup>74</sup> Vgl. Crispino/Giovannini 1987, S. 20-30.

<sup>75</sup> In Russell 1986 listet Russell auf S. 66 eine Reihe von Beispielen zu beiden Traditionen auf; zu weiteren Erläuterungen zu Shakespeare siehe *ibid.*, S. 66-76; ebenso bereits erwähnt in Kapitel 2.3. Physische Gestalt, S. 11-14 in der vorliegenden Arbeit.

<sup>76</sup> Vgl. Russell 1986, S. 221-224.

<sup>77</sup> Shelley, Mary, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, Berkshire: Penguin Books 1994, S. 96.

der Menschen – mit dem Unterschied, dass Frankensteins Monster und der Golem in die Rolle des Feindes gedrängt wurden, während dem Teufel sein Vergehen, ob aus Neid, Habgier oder anderen Gründen, meist selbst angelastet wird.

Der Gedanke des Pakts, welcher mit dem Teufel geschlossen werden kann, kommt etwa im 16. und 17. Jahrhundert auf, als Hexen als jene Art von Menschen definiert werden, „who had formally given themselves to the Devil by making a pact with him: in return for their service, Satan rewarded them with magical powers, which they used for evil purposes.“<sup>78</sup> Es wird ausgeschlossen, dass die verliehenen Kräfte auch Gutes bewirken können, da der Teufel seine Klauen im Spiel hat.

Ein Pakt mit dem Teufel ist eine sehr persönliche Angelegenheit, meist zwischen einer Einzelfigur und dem Fürsten der Unterwelt, wobei das Individuum bestrebt ist, den größtmöglichen Vorteil für sich herauszuschlagen und versucht, den Teufel auszutricksen, auf dass dieser den Anspruch auf die Seele des Einzelnen später verliere. Die Seele ist es, worauf es der Teufel in fast allen Fällen abgesehen hat; weltliche Reichtümer sind ihm wenig nützlich, und jede Seele, die ihm in der Hölle Gesellschaft leisten wird, muss zuvor Gott entsagen – ein Hauptziel des teuflisch Bösen.

Dieser Gedanke wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts beispielsweise in einem Roman von Matthew Gregory Lewis, *Der Mönch* (1796), aufgegriffen. Der Mönch, der Angst vor der ihm bevorstehenden Verurteilung hat, geht einen Pakt mit dem Teufel ein. Der Teufel soll ihn aus jener Zelle erretten, in welcher er sein vermeintliches Todesurteil erwartet; im Gegenzug dazu hat der Mönch Gott auf immer zu entsagen und seine Seele „ohne Rückhalt, ohne Klausel, ohne zukünftige Zuflucht zur göttlichen Barmherzigkeit“<sup>79</sup> dem Teufel zu übertragen. Der Mönch stimmt zu, erkennt aber gegen Ende seinen Fehler; der Teufel ist über seinen Sieg belustigt. „Tor, der du dem Satan trauen konntest!“<sup>80</sup>, gibt der vergnügte Teufel selbst zu Protokoll, bevor den Mönch sein Schicksal ereilt.

Ein einzelner, tragischer, Held, der gegen den Teufel ankämpfen muss, ist in der Literaturgeschichte auch die Figur des Faust, welche im Werk Goethes zwar nicht seinen Anfang nahm, aber durchaus an Popularität und Bekanntheit gewann.

---

<sup>78</sup> Russell 1986, S. 28.

<sup>79</sup> Vgl. Lewis, Matthew Gregory, *Der Mönch*, Düsseldorf: Karl Rauch 1962; (Orig. 1796), S. 270, geänderte Satzzeichen.

<sup>80</sup> Ibid, S. 274.

Die Faust-Legende, auf welche auch die bekannte Version Goethes aufbaut, basiert auf der historisch realen Person des Doktor Faustus<sup>81</sup>, welcher nach philosophischen und theologischen Studien sich der (erst akademischen, später freieren<sup>82</sup>) Magie zuwandte und letztendlich mit dem Erstellen von Horoskopern und dem Vorhersagen der Zukunft sein Geld verdiente.<sup>83</sup> In von reformatorischen Thesen und dem Kampf um die katholische Anhängerschaft zerrissenen Europa der frühen Neuzeit war man noch geneigt, unnatürlichem Verhalten, welches mit Hexerei oder nicht rational erklärbaren Kräften in Verbindung zu bringen war, einen Pakt mit dem Teufel zu unterstellen; so stammt auch die erste schriftlich erhaltene Erwähnung, dass die Figur des Faust mit dem Teufel im Bunde sein könnte, bereits aus dem Jahre 1540.<sup>84</sup>

Das erste Buch über Faust erschien 1587 unter dem Titel *Historia von Dr. Johann Faustus*, herausgegeben von Johann Spiess. In dieser Version erscheint ein gestaltwandlerischer Teufel, beschworen durch Faust, der zwischen den Gestalten von Drache bis Mönch changiert; dies ist ebenfalls die erste Dokumentation des Synonyms Mephistopheles, unter welchem der Faust'sche Teufel später Berühmtheit erlangen wird.<sup>85</sup>

Wie der Mönch in Lewis' Roman begeht Faust die größte Sünde zu allerletzt: Er verzweifelt und glaubt nicht mehr an die Errettung durch Gott, selbst wenn er seine Sünden und Missetaten, seine Irreführung durch den Teufel bereut.<sup>86</sup>

Während die ersten Erwähnungen des Teufels diesen unter anderem im Zweikampf mit Jesus zeigen<sup>87</sup> und die Herrschaft über die Welt im Vordergrund steht, rückt nun das

---

<sup>81</sup> Wobei Russell 1986, S. 58 die historische Person hinter der Figur anzweifelt; auf die Unsicherheit der biographischen Kenntnis hinter der Figur geht auch Baron, Frank, *Doctor Faustus. From History to Legend*, München: Wilhelm Fink 1978, S. 7-16 ein. Letztendlich braucht es jedoch auch keine historisch reelle Gestalt respektive die hundertprozentige Sicherheit, um wen es sich nun handelte, um die bis zum heutigen Tag entwickelte Geschichte als ein Trugspiel zwischen Mensch, Teufel und der Gier nach Wissen zu sehen.

<sup>82</sup> Vgl. *ibid.*, S. 87-88 wie auch S. 20: [they] „were careful to define their area of interest as ‚natural magic,‘, in contrast to the prohibited black magic. The scholarly interest in natural magic gave a strong impetus to the flourishing of all occult sciences.“ Es ist somit belegt, dass die Beschäftigung mit Magie (in gewissem Ausmaß und unter gewissen Bedingungen) nicht allzeit verboten war und verfolgt wurde.

<sup>83</sup> Diese Erweiterung zog auch den Ruf der Scharlatanerie nach sich. Vgl. Russell 1986, S. 58; Baron 1978 sieht diese Erweiterung des Tätigkeitsfeldes nicht als direkten Abstieg, da es zum damaligen Zeitpunkt kein außerordentliches Novum war, sich mit den Bezeichnungen „astrologus, magus secundus“ (*ibid.*, S. 31) zu schmücken – ganz im Gegensatz zu Bezeichnungen wie „fons necromanticorum, chiromanticus, (...) pyromanticus, in hydra arte secundus“ (*ibid.*), welches auf sein erweitertes Tätigkeitsfeld in mit skeptischen Augen zu betrachtenden Bereichen schließen lässt.

Zur Scharlatanerie ist ein Briefdokument von einem Zeitzeugen erhalten, der von Faustus' Handhabe spricht: „The number of those who complained to me they were cheated by him was very great. (...) he left many to whistle for their money.“ (*ibid.*, S. 69, Philipp Begardi, Mediziner aus Worms, *Index sanitatis*, 1539.)

<sup>84</sup> Vgl. Russell 1986, S.58; besonders in Luthers Augen wird Faustus der Nähe zum Teufel beschuldigt, da er sich auch öffentlich zur Kunst der Totenbeschwörung bekennt. (vgl. Barton 1978, S. 70-82.)

<sup>85</sup> Vgl. Russell 1968, S. 59-61.

<sup>86</sup> Vgl. *ibid.*, S. 61.

<sup>87</sup> Zur Versuchung Jesu' in der Wüste vgl. Mk 1,12-13.

menschliche Individuum (wie auch manche Male in der Bibel bereits angedeutet) ins Rampenlicht. Nach den Berichten von Heiligen, die das Volk abschrecken und es lehren sollten, ihrem Gott getreu zu bleiben und auf geheiligte Hilfsmittel zu vertrauen, wird nun der Gelehrte zum möglichen Opfer des Teufels. Nicht nur ein durchschnittlicher Bauer, auch – oder gerade *durch* seine Belesenheit und (in Fausts Fall) seiner Gier nach Wissen – ein gebildeter Wissenschaftler ist den Fängen des Teufels ausgeliefert, wenn sich der diabolische Fokus auf ihn richtet. Auch ob ihres negativen Ausgangs kann die Geschichte um Faust als Warnung für das Volk angesehen werden: So endet jener, der Gott entsagt. Die Hölle, welche Faust beschrieben wird und welche er durchwandern darf, wird in schrecklichen Farben ausgemalt und soll alles andere als einladend wirken.<sup>88</sup>

Goethes Version der Geschichte um Faust aus dem Jahre 1808 zeigt ebenfalls eine tatsächliche Persönlichkeit, die Gott gegenüber Bestand haben kann.<sup>89</sup> Mit der Namensgebung ist Mephistopheles auch keine austauschbare Figur mehr, sondern eine Unterweltpersönlichkeit von Rang und Namen. Diese Version der Geschichte ist noch heute aktuell und populär.

### **3.2. Ikonographie des Teufels**

Die frühesten heute erhaltenen Abbildungen des Teufels stammen aus dem Zeitraum ab dem 9. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, wobei hierbei auf die Motive der Versuchung Jesu' durch den Teufel wie auch auf den Sturz des Höllenfürsten zugegriffen wurde. Es folgt eine Zeit der Flaute, und erst ab etwa 1300 wird im europäischen Raum der Teufel derart abgebildet, wie man ihn heute beschreiben würde.<sup>90</sup>

Die Kirche nutzte Predigten, Mosaike und farbige Glasfenster in Kirchen, Mysterienspiele (als ein Vorläufer des Jahrmarkttheaters und der Commedia dell'Arte) und Skulpturen als Medien, um dem Volk christliche Botschaften zukommen zu lassen. Durch die Darstellungen sollte der Glaube erklärt wie auch gestärkt werden.<sup>91</sup> Mit Teufelsdarstellungen erhoffte man sich ähnliches: Das Volk sollte vor einem bösen Gegenspieler Gottes gewarnt und zu lasterlosem Leben geführt werden, da ansonsten der Teufel die Herrschaft über die Seele nach dem Tod gewinnen würde. Ein Beispiel dieser Darstellung ist etwa Coppo di Marcovaldos Mosaik im Baptisterium San Giovanni in Florenz, entstanden um 1260/1270, welches die gesamte Kuppel bedeckt (Ausschnitt eines

---

<sup>88</sup> Vgl. Russell 1968, S. 63-64.

<sup>89</sup> Vgl. Crispino/Giovannini 1987, S. 91.

<sup>90</sup> Vgl. Link 1997, S. 15-18.

<sup>91</sup> Vgl. *ibid.*, S. 43.

behörnten, menschenfressenden Unterweltwesens, welchem Schlangen aus den Ohren kriechen; siehe Abb. 01).



Abb. 01: Coppo di Marcovaldo, Ausschnitt aus der Höllenszene des Baptisteriums San Giovanni in Florenz; Mosaik, 1260/1270.

Es handelt sich um eine Ansammlung von Teufeln und Dämonen, deren Darstellung auf zeitgenössische Betrachter wohl furchteinflößend wirken musste.<sup>92</sup>

Durch die graphische Darstellung war es auch ein Leichtes, größere Massen zu erreichen, da der durchschnittliche Bürger des Mittelalters eher im Interpretieren von Bildern als im Lesen von Texten, so es sie gab, bewandert war.

Die ikonographische Tradition des Teufels war einerseits lange nicht vorhanden<sup>93</sup> (bedenkt man, dass es seit je her Darstellungen Jesu' gab, der Teufel aber erst ab dem 9. Jhd. unserer Zeitrechnung abgebildet wurde), andererseits ab ihrem Aufkommen keine einheitliche. Die Darstellung Satans wechselte bisweilen sogar im Werk desselben Künstlers, da keine einheitliche Vorstellung vorherrschte. Auch in den Motiven war der Gegenspieler Gottes nur eingeschränkt anzutreffen – sie lassen sich, grob gesagt, auf neun verschiedene Arten von Szenen zusammenfassen. Neben den bereits erwähnten Motiven finden sich unter anderem Darstellungen des Paradieses, der Apokalypse und alltäglicher Situationen, in welchen ein Teufelchen den restlichen Figuren Böses will.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Vgl. Lorenzi, Lorenzo, *Devils in Art. Florence, from the Middle Ages to the Renaissance*, Florenz: Centro Di 1997; (Orig. Alpi Lito), S. 30-32.

<sup>93</sup> Vgl. *ibid.*, S. 53.

<sup>94</sup> Vgl. *ibid.*, S. 85-86.

Auch in Tiergestalt wurde der Teufel, besonders zwischen 1100 und 1300<sup>95</sup>, oft gezeigt und löste somit manches Problem eines Künstlers, wie der Satan darzustellen sei. Schlangen, Drachen, Wölfe, Löwen, Fledermäuse oder monströses Kriechgetier symbolisieren den Teufel. Auch partiell tierische Gestalten (behörnt, fellig, geflügelt) herrschten vor, welche noch am ehesten ohne großen Interpretationsaufwand heute mit dem Teufel in Einklang gebracht werden können.<sup>96</sup>

Der Beginn des 15. Jahrhunderts brachte ein Ende der vorherrschenden christlichen Kontrolle respektive Aufträge in Bezug auf Skulpturen und Malerei. Der Mitte des 15. Jahrhunderts erfundene Buchdruck durch Gutenberg förderte einen Wechsel des Mediums: Holzschnitte, Stiche und auch gedruckte Texte gewannen an Bedeutung.<sup>97</sup>

Bis auf wenige Ausnahmen gleichen bis ins 15./16. Jahrhundert die Abbildungen des



Abb. 02: Lorenzo Lotto, *Der Heilige Michael verjagt den Luzifer*, ca. 1550.

Teufels monströsen Bestien oder dämonischen Wichten.<sup>98</sup> Dies ändert sich mit der Vermenschlichung des Teufels, welche ab der Renaissance einsetzt.<sup>99</sup>

Lorenzo Lottos Gemälde *Der Heilige Michael verjagt den Luzifer* (Abb. 02) von ungefähr 1550 ist ein passendes Beispiel zur Verdeutlichung dieser Vermenschlichung des Äußeren: der fallende Luzifer ähnelt dem ihn verfolgenden und aus dem Himmel verstoßenden Erzengel Michael. Die einstigen Brüder werden nun zu Widersachern.

Ihre Gesichter gleichen einander, beide haben (noch) Engelsflügel am Rücken, die sich im Falle Luzifers spätestens ab Dantes *Göttlicher Komödie* auch in der

<sup>95</sup> Vgl. *ibid.*, S. 125.

<sup>96</sup> Vgl. *ibid.*, S. 26-27.

<sup>97</sup> Vgl. Link 1997, S. 48-49.

<sup>98</sup> Vgl. *ibid.*, S. 46-48.

<sup>99</sup> Vgl. *ibid.*, S. 85 sowie Graf, Arturo, *Satan, Beelzebub, Luzifer. Der Teufel in der Kunst*, New York: Parkstone 2009, S. 46.

graphischen Tradition häufig in Fledermausflügel verwandeln.<sup>100</sup>

Die Vermenschlichung führt nicht nur zu graphischen Veränderungen, sondern lässt zusätzlich Raum für weitreichendere Interpretationen, welche auch die Theologie betreffen, da die Verbindung Teufel – Mensch nun stärker betont wird.

Die optische Anthropomorphisierung ist fast ausschließlich in Bildern mit religiösem Kontext zu finden, in welchen die Rolle des Teufels nicht mehr weiter definiert werden muss, da er in seiner Funktion als Gegenspieler deutlich erkennbar ist.



Abb. 03: Ausschnitt aus: Anonym, Missionsbild:  
*Zustand der Sünde*, 19. Jahrhundert.

<sup>100</sup> Vgl. Dante, Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Frankfurt am Main: Fischer <sup>3</sup>2010; (Orig. *La Commedia*, Foligno 1472), S. 142:

„Ein mächtig Flügelpaar ragt’ unter jedem  
Hervor, wie’s so gewalt’gem Vogel ziemte;  
Nie sah ich auf dem Meer dergleichen Segel.  
Gefiedert nicht, nein, wie von Fledermäusen  
War ihre Weis’, und mit denselben flatternd, (...)“

Weiters zu Fledermausflügeln und zur Theorie der früheren Entwicklung, welche kontrastierend zu jener These steht, dass Dante ausschlaggebend war vgl. Lorenzi 1997, S. 49-50 wie auch S. 125.

Soll die Figur des Teufels außerhalb von religiös motivierten Szenen betont werden, greift man weiterhin auf die durch viele Jahrhunderte tradierte äußere Form des Teufels zurück, die ihn beispielsweise wie auf dem hier abgebildeten Missionsbild (Abb. 03) zu zeigen beliebt: rote Haut, Flügel, Hörner, bocksfüßig und behaart. Durch diese explizit übertriebene Darstellung kann davon ausgegangen werden, dass der Teufel auch in nicht-biblischem Kontext problemlos als solcher identifiziert wird.<sup>101</sup>

Diese Handhabe der Veranschaulichung des Teufels – bis zur Renaissance generell monströs, ab diesem Zeitpunkt besonders in religiösen Darstellungen vermenschlicht, während bei allgemeineren Wiedergaben noch immer gerne auf die klischeehafte Art der Illustration zurückgegriffen wird, wird bis in die Gegenwart beibehalten.

### 3.3. Der Teufel auf Zelluloid

Als Sujet von Filmen hatte der Teufel früh seinen Durchbruch. Bereits George Méliès, einer der Pioniere der filmischen Tradition, beschäftigte sich (zum ersten, aber nicht zum letzten Mal) 1896 in *Le Manoir du Diable* mit dem Teufel und seiner metamorphen Gestalt. Die ersten, kinematographischen Erzählungen, die sich meist auf eine Szenerie beschränken, in



Abb. 04: Georges Méliès' *Le Manoir du Diable* aus dem Jahre 1896.

welcher sich die Handlung ereignet, erreichten selten eine längere Laufzeit als wenige Minuten. Sehr an die Bühnentradition angelehnt wird dem Zuschauer von einem fixen Besichtigungsplatz die Handlung zugetragen. Statische Kamera und auf- wie abtretende Personen erinnern an das Spiel im Theater, während Tricks wie Überblendung, Doppelbelichtung und viele mehr ein noch nie dagewesenes Spektakel auf die Leinwand bannten, wie es auf der Bühne nicht möglich gewesen wäre – etwa, aus dem scheinbaren „Nichts“ und einer Rauchwolke einen Gehilfen materialisieren zu lassen. (siehe Abb. 04)

---

<sup>101</sup> Diese These bestätigt auch Graf 2009, S. 247.

Doch das 19. Jahrhundert, wie auch das erste Jahrzehnt des 20., war damit vollauf zufrieden gestellt. Film als neue technische Revolution, die Darstellung bewegter Bilder, die immer und immer wieder ohne Ermüdungserscheinungen abgerufen werden konnten, verlangten in diesem Stadium nach wenig mehr. Erst mit der Zeit entwickelten sich aus den minimalen Szenen aneinandergereihte Sequenzen, die imstande waren, längere Geschichten zu erzählen.<sup>102</sup>

Etwa ein Jahrzehnt in das 20. Jahrhundert hinein wurde begonnen, sich an literarischen Vorlagen zu orientieren.<sup>103</sup> Ermöglicht wurde dies unter anderem durch das Interesse des Publikums an mehr als nur einfachen Szenerien, durch den Eifer und die Neugier der Regisseure wie auch durch die Verlagerung von Jahrmarkt- und Caféhaus-Vorführungen in tatsächliche Filmtheater.

Viele verschiedene Gestalten nahm der Teufel, respektive das Teuflische, in den Werken des Dänen Carl Theodor Dreyer (1889-1968) an, der sich beispielsweise gänzlich an Literaturvorlagen orientierte. Ob ein Film über Vampire (*Vampyr*, 1932), basierend auf einem Schriftstück *Le Fanus*, ein Film über Hexen und deren Beeinflussung der Menschen und somit Pakt mit dem Teufel (*Vredens dag*, 1943) – das explizit Teuflische wie das ansatzweise menschlich verschuldete Vorgehen machen in Dreyers Oeuvre das Übernatürliche aus.

Die endenden 60er sowie beginnenden 70er Jahre des 20. Jahrhunderts wurden geprägt durch psychische Horrorfilme, die den Teufel inaugurierten – *The Exorzist* (Regie: William Friedkin, 1973) und natürlich Roman Polanskis *Rosemary's Baby* (1968) sind bedeutende Vertreter dieser Phase des Films.

*The Blair Witch Project* (Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999) greift rund 30 Jahre nach diesen Filmen ebenfalls das Thema des psychisch erweckten Horrors auf. Die Handhabe ist hier ähnlich wie in *Rosemary's Baby*: Der Zuseher wird im Ungewissen gelassen, ob bei den gezeigten Geschehnissen tatsächlich Übernatürliches im Spiel ist (wobei es sich nicht explizit um den Teufel in persona handeln muss). Diese Verknüpfung zeigt, dass das Thema des Unbekannten und Unerklärlichen auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts Regisseure und Publikum findet, nicht nur zu seinem kinematographischen thematischen Beginn rund 30 Jahre zuvor.

Besonders Hollywood hat ab dem Ende des 20. Jahrhunderts den Teufel als Protagonisten für sich entdeckt. Auch satirische Ansichtsweisen (*Santa's Slay*, Regie: David Steiman,

---

<sup>102</sup> Vgl. Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler <sup>2</sup>1997, S. 6-13.

<sup>103</sup> Vgl. *ibid.*, S. 44.

1995; in welchem der Satan selbst dazu verdammt ist, gegen seinen Willen 1000 Jahre als Santa Gutes zu tun) dürfen nicht fehlen.

Es ist also zu verfolgen, dass der Teufel als Figur von Beginn der Filmgeschichte an eine wichtige Rolle gespielt hat und gerne als Antagonist verwendet wird. Durch seine über die Jahrhunderte geprägte Rezeption als böser Gegenspieler wird somit eine Gestalt verwendet, die alleine durch ihr Naturell bereits dazu geschaffen ist, Böses zu vollbringen.

### 3.4. Teuflisches im Alltag

Die von der katholischen Kirche als Todsünden angesehenen Vergehen der Menschen sind heute nicht vergessen und werden bisweilen auch zu Werbezwecken eingesetzt. Die Todsünden können, wenn verbrochen, als bester Weg in die Hölle betrachtet werden, ihre Nähe zum Teufel ist mehr als gegeben, da auch die Todsünde Superbia, der Stolz/Hochmut/Eitelkeit, als erste Tochter des Teufels gilt.<sup>104</sup>

Die beworbenen Produkte selbst sind mit nicht allzu großem Phantasieaufwand mit einigen Sünden in Einklang zu bringen. Ob der Eisfabrikant Magnum 2003 mit seiner auf einen Sommer begrenzten Eisserie „7 Deadly Sins“ den Todsünden konsumierbare Äquivalente entgegensetzt<sup>105</sup>, der Deo-Fabrikant Axe 2011 mit vom Himmel stürzenden Engeln wirbt, welche durch ein Deo in Versuchung geführt werden, oder eine Erotikboutique in Wien unter dem Namen „Seven Sins“ zu sexuellen Ausschweifungen verführen möchte – auch

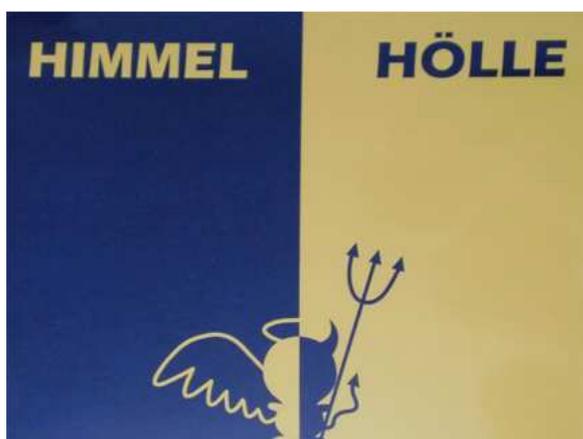


Abb. 05: Freecard VBW: Himmel und Hölle.  
*Sister Act* folgt auf *Tanz der Vampire* im Ronacher.

das moderne Marketing versucht, sein Kapital aus den Todsünden zu schlagen.

Ein aktuelles Beispiel aus dem Jahre 2011 bezieht sich sogar auf ein Werk Polanskis: Mit Spielzeitende (Juli 2011) folgt die Ablöse des Musicals *Tanz der Vampire*<sup>106</sup> durch das Musical *Sister Act*. Als Werbemaßnahme der Vereinigten Bühnen Wien (VBW), zu welchen das bespielte Haus zählt, wurden Freecards verteilt, die

auf den teuflisch-göttlichen Kontrast hinweisen sollen (Abb. 05). Sowohl Teufel als auch

<sup>104</sup> Vgl. Russell 1986, S. 105.

<sup>105</sup> Vgl. o.A. (Packaging Europe), „Pro Carton: Folding Box – an Experience“, 09.07.2009, <http://www.packagingeurope.com/NewsDetails.aspx?nNewsId=31954>, letzter Aufruf: 06.04.2011.

<sup>106</sup> Das Musical *Tanz der Vampire* beruht auf Roman Polanskis Film *The Fearless Vampire Killers (or: Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck)* aus dem Jahr 1967.

Engel sind hier durch eindeutige Symbole gekennzeichnet: der Engel durch Flügel und Heiligenschein, der Teufel durch Hörner, Schwanz und Dreizack.

Nicht nur in Literatur, Malerei oder Film spielte der Teufel also beinahe durchgehend eine Rolle, auch im Alltag wird der Widersacher Gottes als Sujet verwendet. Hierbei wird sowohl mit äußerlichen Attributen als auch mit zugesprochenen Eigenschaften geworben.

#### 4. *Rosemary's Baby*

Der von Roman Polanski 1968 gedrehte Film setzt Ira Levins gleichnamigen Horrormoman, geschrieben 1967, ohne große Änderungen kinematographisch um. Die eine Schwangerschaft anstrebende Rosemary ahnt nicht einmal in ihren schlimmsten Alpträumen, dass sie gemäß ihrer späteren Conclusio dazu auserkoren wurde, das Kind des Teufels auszutragen. Weder Buch noch Film geben exakt Aufschluss darüber, ob es sich bei diesem Handlungsverlauf um eine Einbildung Rosemarys oder um mehr handelt. Gewisse für Rosemary als klar für die Existenz des Teufels sprechende scheinbare Indizien können, wie im weiteren Verlauf noch genauer analysiert werden wird, auch weniger bedeutsam interpretiert werden.

Gemäß der filmischen Darstellung ist der Teufel durch seine aktive Teilhabe bei Rosemarys Empfängnis als präsent zu erachten. Die Hauptfigur Rosemary, die dieses Geschehen erst selbst als Traum wahrnimmt, wird im Laufe ihrer Schwangerschaft, angestachelt durch diverse Ereignisse, die sie nicht klar zuordnen kann, immer unsicherer, ob sie die Grenze zum Wahnsinn überschritten hat oder ob nicht doch eine teuflische Verschwörung im Gange ist. Sie ist sich, ihrem gesunden Menschenverstand treu zu bleiben versuchend, nicht immer sicher, zwischen Wahrnehmung und Phantasie unterscheiden zu können. Dies wird für den Zuschauer beispielsweise deutlich, als Rosemary während eines Traums meint, doch nicht zu träumen.<sup>107</sup>

Es scheint auch rationale Erklärungen für die vielen Ereignisse zu geben, die Rosemary an ihrem Verstand zweifeln lassen: Guy, der Ehemann Rosemarys, könnte seinen Karriereschub sowohl der teuflischen Beschwörung durch die Nachbarn, aber auch seinem Können und dem Lauf der Welt verdanken. Erst durch den Umzug und die Bekanntschaft mit den neuen Nachbarn wird Rosemarys rationale und latente christliche Weltanschauung ins Wanken gebracht. Hierzu reicht sogar indirekte Beeinflussung durch die neue, ungewohnte Umgebung: Das Singen, welches Rosemary durch die Wände hört, baut sie unbewusst in ihre Träume ein und spricht ihm Bedeutung zu. Die Andersartigkeit der Handhabe gewisser Dinge (Kräuterdrinks statt Tabletten) und für sie negative Konsequenzen (die Abmagerung ihrerseits während ihrer Schwangerschaft) schüren bei Rosemary letztendlich negative Gefühle und Zweifel.

Lange Zeit ist Rosemary von der selbstlosen Güte und dem positiven, wenn auch in manchen Aspekten anstrengenden Wesen ihrer Nachbarn überzeugt. Als sich Freunde

---

<sup>107</sup> *Rosemary's Baby*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, Paramount 2007; (*Rosemary's Baby*, USA 1968), 00:45:49-00:45:52: Ausruf Rosemarys: „This is no dream. This is really happening!“

ihrerseits, unter ihnen ihr guter Bekannter Hutch, jedoch erschrocken über ihren Gesundheitszustand äußern, und besonders dieser väterliche Freund Hutch in seiner Besorgnis Nachforschungen anstellt, wird Rosemary mit der Idee konfrontiert, dass tatsächlich etwas nicht mit rechten Dingen zugehen könnte. Vom aus unklaren und unvorhersehbaren Gründen verstorbenen Hutch, der sich aus persönlichem Interesse mit Mystik und okkulten Vorgängen beschäftigte, erhält sie letztendlich den für sie entscheidenden Hinweis, dass ihre Nachbarn ebenfalls okkulte Interessen haben könnten. Diesen Gedanken erst für nichtig abtuend steigert sie sich letztendlich in die Idee hinein und meint, ihre Nachbarn und deren Freunde seien „maniacs who think they have magic power, who think they’re real storybook witches“<sup>108</sup>, welche es auf ihr Kind abgesehen hätten. Diese Zuneigung zur Hexerei zeichne sich etwa in der Verwendung von Haushaltsmitteln wie eigens gebrühten Kräutertränken und dem Vertrauen der Nachbarn an ein mit besonderen Wurzeln gefülltes Amulett aus. In der filmischen Darstellung bangt Rosemary primär um ihr ungeborenes Kind; sie befürchtet, dass das Blut des Selbigen in Ritualen verwendet werden soll. Wozu diese Rituale dienen sollten ist für sie von keinerlei Interesse.

Einwirkung von außen, ein instabiles Selbstbewusstsein sowie Phantasie und Misstrauen spielen eine gleichermaßen große Rolle. Guy, ihr Ehemann, scheint sich immer mehr den Nachbarn zugetan zu fühlen und deren Gedanken und Ideen folgen zu wollen – zumindest gemäß dem Eindruck, welchen Rosemary erhält.

In Rosemarys Vorstellung der Welt ist eigentlich kein Platz für einen Teufel jenseits der christlichen Lehre, wo selbiger als Gegenspieler Gottes existiert. Durch ihre Erlebnisse vor und besonders während ihrer Schwangerschaft, die ihr höchst merkwürdig und beängstigend erscheinen, beginnt sich Rosemarys Weltbild zu wandeln. Obgleich sie nicht daran glaubt, dass Hexen tatsächliche Kräfte besitzen können, schließt sie nicht aus, dass es Menschen gibt, die dennoch glauben, solche sowohl besitzen als auch gebrauchen zu können. Nach der Schlussfolgerung, dass ihre Nachbarn Menschen dieser Art seien, welche möglicherweise noch dazu versuchen ihr Leben und ihre Schwangerschaft zu beeinflussen, wird sie misstrauischer. Sie versucht, alle Aktionen und Ereignisse zu interpretieren und zu deuten – und gerät somit in einen immer tieferen Sumpf der unwahrscheinlichen Verstrickungen, aus dem sie sich nicht alleine retten kann, ohne Stellung zu beziehen. Glaubte sie an Hexerei, Magie, den Teufel? Glauben ihre Nachbarn,

---

<sup>108</sup> Levin, Ira, *Rosemary's Baby*, New York: Signet 1997; (Orig. 1967), S. 226.

glaubt Guy daran? Kann deren Handhabe, ob auf fundierter Basis oder nicht, ihr selbst und ihrem noch ungeborenen Kind schaden?

Es erscheint Rosemary äußerst unwahrscheinlich, dass ein bocksfüßiges, behörntes, teuflisches Wesen die Erde bewohnt (oder in ihr haust) und auch, dass es sich bei Beschwörung materialisieren kann. In ihrer primären Auffassung der Welt gesteht sie es anderen zu sich für Beschwörer halten zu wollen; zu glauben, dass sie Dinge bewirken können, Beschwörungen abhalten. Allerdings ist sie anfangs noch weit davon entfernt<sup>109</sup> auch an die glückende Durchführung dieser Rituale zu glauben.

Das diegetische System des Romans (und infolgedessen des Films) lässt es zu, die Existenz eines Teufels anhand diverser Merkmale anzunehmen. Dennoch wird die Möglichkeit einer doppeldeutigen Betrachtung offen gelassen – weder Rosemary selbst noch der Rezipient des Films können sich sicher sein, ob es sich um phantastische Ereignisse oder um eine (von ihr) bisher nicht imaginierte Realität handelt. Konfrontiert mit einem filmischen Produkt ist der Zuseher konstant in der Lage zu zweifeln; ist das ihm Vorgeführte nun die Realität oder eine Traumsequenz? Handelt es sich um Einbildung der Figuren oder deren Umfeld? Während ein Roman dies im Regelfall klar andeutet, ist der Zuseher eines Filmes hierbei der Gestaltung des Regisseurs ausgeliefert, der zwar mit kleinen Hinweisen andeuten kann, ob es sich um einen Traum oder doch um die Realität handelt – aber nicht muss.

Sowohl im Buch als auch im Film ist die tatsächliche Präsenz des Teufels, klischeehaft dargestellt, auf ein Minimum beschränkt. Dadurch wird die Bindung der Geschehnisse zur Realität gestärkt, die Geschichte gleitet nicht in das Genre des Phantastischen ab, in welchem die Regeln der Welt außer Kraft gesetzt werden und alles geschehen kann. Vielmehr soll durch den Zwiespalt, in welchem Rosemary sich aufgrund ihrer Beobachtungen befindet, die Spannung des Rezipienten auf ein Maximum erhöht werden. Sind Rosemarys Erlebnisse und Vorstellungen real? Wird sie verrückt oder ist alles nur ein böser Traum?

Die Präsenz der Nachbarn hingegen ist umfassend. In der Großstadt New York wird Rosemary durch ihre Nachbarn oft mehr Aufmerksamkeit zuteil als sie insgeheim wünscht. Der Drang nach Liebe und Geborgenheit durch Angehörige einer älteren Generation, die im besten Fall als Ersatz-Großeltern für das hoffentlich bald zu erwartende Kind angesehen werden, erhält einen Dämpfer durch Überpräsenz und zu wenig Freiraum.

---

<sup>109</sup> *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007: Nach der Aussage „There are no witches. Not really.“ (00:24:30-01:24:36) geht Rosemary in der darauffolgenden Sequenz dennoch dem Hinweis ihres Freundes Hutch nach.

#### 4.1. Wie der Vater, so der Sohn – figurale Darstellungen

##### Der Teufel?

Der Teufel als Figur taucht nur für wenige Augenblicke im Film auf. Wie auch der Hirtengott Pan, welcher, wie bereits im Laufe dieser Arbeit erwähnt, in figuraler Hinsicht ein Vorläufer der Teufelsgestalt war, entspricht der Satan in *Rosemarys Baby* einer Gestalt halb Mensch, halb (Un-)Tier.

Eine Sequenz im Film, die zwischen Traum und vermeintlicher Realität zu wechseln scheint, und welche immer mehr reale Züge annimmt, in welche sowohl die Personen als auch die Umgebung des täglichen Lebens miteingebunden werden, kumuliert zu einer Situation, in welcher der Teufel mit Rosemary Geschlechtsverkehr zu haben scheint.<sup>110</sup> In Folge dessen wird Rosemary auch prompt schwanger. Guy, Rosemarys Ehemann, der anfangs kein dringendes Bedürfnis an den Tag legte sofort Kinder zu haben, ist seit einer längeren privaten Unterhaltung mit seinem Nachbarn, Roman Castevet, Feuer und Flamme für Rosemarys Pläne – so sehr, dass er am Morgen nach Rosemarys (träumerischer) Begegnung mit dem Teufel in die peinliche Situation kommt, ihr zu erklären, dass er ohne ihr Einverständnis in der Nacht, in welcher ihr Schlaf an Bewusstlosigkeit grenzte, mit ihr geschlafen habe. Rosemary ist von ihrem Ehemann entsetzt, vergibt ihm aber, als sich das Resultat ihres Schwangerschaftstests positiv herausstellt. Durch diese freudige Wendung vergisst, respektive verdrängt, sie auch den mysteriösen Traum von jener Nacht.

Der von Rosemary erlebte Traum selbst bindet Szenen der vergangenen Tage (den Besuch des Papstes in New York) sowie aktuelle Geschehnisse (die Stimmen der Nachbarn, ihr sie entkleidender Ehemann Guy) mit ein und vermischt sie mit fiktiven Elementen.

Rosemary findet sich im Traum auf einem Boot wieder, hierhin vermischt sich auch ein realer Aspekt: als ihr Ehemann sie entkleidet, fühlt sie sich erst nackt; einen Augenblick später tragen jedoch alle Anwesenden wie Rosemary selbst ebenfalls Badekleidung, wodurch sich ein Wohlgefühl einstellt. Der sich immer liebevoll um Rosemary kümmernde Hutch wird, wie sie bemerkt, zurückgelassen und darf das Boot nicht betreten. Eine für Rosemary Sicherheit gebende Komponente wird somit außen vor gelassen. Da Rosemary die anscheinend mit Sedativa versetzte Nachspeise der Nachbarin nicht zur Gänze aufgegessen hat<sup>111</sup>, mischen sich immer wieder real von ihr erlebte Augenblicke in ihren Traum. Als ihre Beine zum Zwecke des nachfolgenden Rituals niedergebunden werden,

---

<sup>110</sup> Vgl. *ibid.*, 00:40:32-00:46:25.

<sup>111</sup> Vgl. *ibid.*, 00:36:52-00:39:25.

erlebt sie dies in einem Halbwachzustand – eine Figur im Traum erklärt ihr allerdings, dass dies nur zu ihrer eigenen Sicherheit sei, womit sich Rosemary auch zufrieden gibt. Dass ihr eigener Ehemann ihr im Traum erscheint, scheint keine Verwunderung für Rosemary darzustellen. Erst als es im weiteren Verlauf aussieht, als würde sich dessen Anblick wandeln, wirkt die Hauptfigur des Films alarmiert, und nimmt die vermeintliche Realität zu ihrem Entsetzen wieder stärker wahr als zuvor.<sup>112</sup>

Bevor Rosemary im Film das Kind des Teufels empfängt, wird im sich immer mehr verstärkenden Close-Up ein stufenweiser Übergang Guys zum Teufel gezeigt (siehe Abb. 06 und Abb. 07). Für den Zuseher wird nicht explizit deutlich, ob der Geschlechtsverkehr zwischen Rosemary und Guy stattfindet, oder eine dritte Komponente, der Teufel, tatsächlich involviert ist – oder dies nur Rosemarys Wahrnehmung entspricht.



Abb. 06: Rosemary sieht Guy vor sich.



Abb. 07: Guy verwandelt sich in den Teufel.

Als letzte Stufe der Wandlung in ihrem (vermeintlichen) Traum sieht Rosemary statt Guys ihr unbekannte Augen – gelblich, mit katzenartigen schwarzen Pupillen (siehe Abb. 08).

„She opened her eyes and looked into yellow furnace-eyes (...) Protest woke in her eyes and throat.“<sup>113</sup> Die filmische Darstellung entspricht der literarischen Vorlage Levins bis ins Detail. In Rosemarys Augen ist ihr Entsetzen deutlich zu erkennen, sie ist allerdings machtlos und kann sich nicht wehren.

---

<sup>112</sup> Gesamte Traumsequenz: vgl. *ibid.*, 02:40:36-02:44:26.

<sup>113</sup> Levin 1997, S. 116.



Abb. 08: Die Augen des Teufels.

Auch die weitere Gestalt der Rosemary penetrierenden Person ändert sich. Sind erst noch Guys Hände zu sehen (siehe Abb. 09), wandeln diese sich bald in mit Schuppen versehenen Krallen (siehe Abb. 10), welchen auch die Kratzer zuzusprechen sind, die Rosemary am nächsten Morgen an ihrem Oberkörper entdeckt.

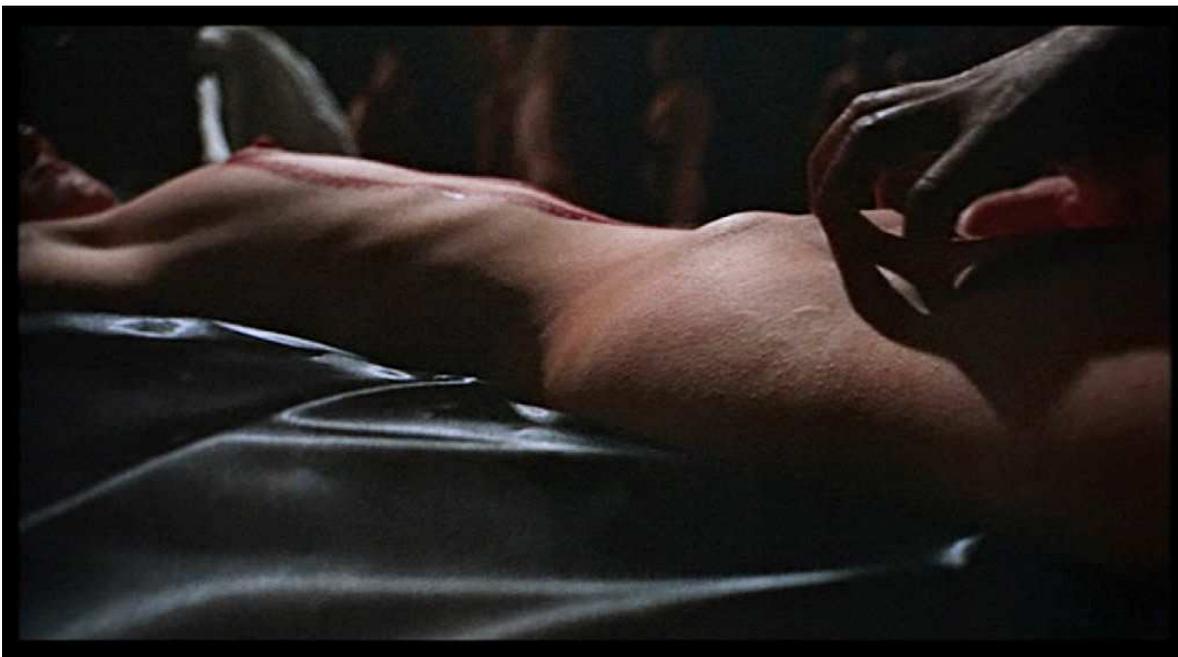


Abb. 09: Guys Hände.



Abb. 10: Guys Hände verwandeln sich in Klauen.

Die schuppigen Hände, respektive Krallen, entsprechen der Vorstellung des Teufels hinsichtlich seiner Verwandtschaft zu Reptilien. Die Nähe zu Schlangen und Drachen, typischem diabolischem Urgetier, wird hierbei hervorgehoben.

Eine durchaus relevante Rolle nimmt in der Traumsequenz, sowie in der Szene des „Morgen danach“ die Nacktheit der Beteiligten ein. Rosemary, Guy sowie die den Beschwörungskreis Bildenden sind „im Traum“ allesamt nackt. Ähnlich wie in der paradiesischen Situation Adam und Evas scheint sich niemand an der Entblößtheit der anderen zu stören. Symbolisch gesehen wird auch Rosemary durch die Penetration durch den Teufel befleckt, die Reinheit muss weichen. Auch der Teufel trägt keine sichtbare Art von Bekleidung, ein Umstand, der sich auch durch den überwiegenden Teil der ikonographischen Abbildungen zieht, die sich auf den Teufel berufen.

Die Ungeziertheit bezüglich der Nacktheit weicht am nächsten Tag der Scheu – Rosemary ist von den ihr zugefügten Striemen nicht angetan, Guy ist bereits bekleidet, als sie erwacht. Wie Adam und Eva schämen sich beide auf ihre Art und Weise davor, sich weiterhin unbekleidet zu präsentieren.

Ton spielt in dieser Szene der äußersten Begegnung Rosemarys mit dem Teufel sowohl

diegetisch wie extradiegetisch<sup>114</sup> eine Rolle. Während die Musik extradiegetisch anschwillt und somit den Betrachter auf die sich anbahnende Gefahr für Rosemary hinweist, erklingt diegetisch eine chorale Beschwörungsformel, welche („Now sing!“<sup>115</sup>) nicht abubrechen hat.

Von den Teufelsbeschwörern ist es per se nicht gewünscht, dass Rosemary des Teufels gewahr wird. Die nicht zur Gänze verzehrte Nachspeise, welche zuvor als Aufmerksamkeit von den Nachbarn entgegen genommen wurde<sup>116</sup>, spielt hierbei eine bedeutende Rolle. „She don’t see. As long as she ate the mouse she can’t see nor hear. She’s like dead now.“<sup>117</sup>, meint Nachbarin Minnie zum besorgten Ehemann Rosemarys; Einfluss von außen, in diesem Fall der Nachbarn, wird deutlich erkennbar. Auch diese Aussage wird von Rosemary im Traum wahrgenommen und mit anderen Details verknüpft: Der Papst scheint ihr einen Besuch abzustatten, da sie doch von einer Maus gebissen worden sei. Rosemary beschwichtigt ihn nur, und wird somit von der von Minnie getätigten Aussage nicht in Panik versetzt.

Guys Rolle wird hier ebenfalls doppeldeutig ausgespielt; einerseits möchte er, dass seiner Frau nichts passiert, andererseits ist er als Teilnehmer, Profitierender und auch Mitagierender in die Beschwörung selbst mit eingebunden. Logische Interpretation der Geschehnisse macht es etwa wahrscheinlich, dass durch das Einwirken der Nachbarn (durch Beschwörungen und Anrufe) ein Konkurrent Guys erblindet, weswegen Guy die angestrebte Theaterrolle erhält.

Dieser Interpretation stimmt auch Rosemary zu, als sie von Hutch nach seinem Tod ein Buch über Hexen erhält, welches dieser ihr zukommen lassen wollte. Im Buch werden ähnliche Vorfälle beschrieben. Rosemary bezieht diese erläuterte Handhabe dann letztendlich auch auf den Tod Hutchs, was sie, da er ein ihr wichtiger Freund war, umso mehr entsetzt. Guy, von dem Rosemary selbst nie Böses annahm und welchen sie in Bezug auf die anstrengenden und etwas merkwürdigen älteren Nachbarn auf ihrer Seite währte, wird ihr nun ebenfalls verdächtig. Sie vermutet ihn im Bunde mit den Verschwörern und

---

<sup>114</sup> Eine knappe Begriffsdefinition zur Vermeidung von Unklarheiten: „Innerdiegetisch“ bezeichnet alle Vorgänge, die für die Figuren der Diegese auch wahrnehmbar sind; „extradiegetisch“ bezeichnen in diesem Zusammenhang externe Effekte. Beispielsweise wird in der Diegese vernehmbares Geigenspiel als innerdiegetisch, der Soundtrack eines Films allerdings als extradiegetisch bezeichnet.

<sup>115</sup> *Rosemary’s Baby*, DVD-Video, 2007, 00:44:33-00:44:34.

<sup>116</sup> Vgl. *ibid.*, 00:36:52-00:39:25.

<sup>117</sup> *Ibid.*, 00:44:30-00:44:33; als „mouse“ bezeichnet Nachbarin Minnie hier fälschlicherweise das von ihr als Nachspeise servierte „chocolate mousse“.

fürchtet um ihr Kind. Am Ende des Films gesteht ihr Ehemann ihr indirekt, dass er nicht unschuldig ist – dass ihm jedoch versprochen wurde, dass Rosemary selbst nichts geschehe und dass einer kinderreichen Zukunft dennoch nichts im Wege stehe. Sie möge sich doch einfach vorstellen, das Kind wäre bei der Geburt verstorben und wieder frischen Mut fassen.<sup>118</sup>

Leben und Tod spielen gegen Ende der Geschichte um Rosemary und ihr Kind eine tragende Rolle: Rosemary wird erst erzählt, das Kind sei, durch falsche Lage, bei der Geburt ums Leben gekommen. Sie wird getröstet, dass sie und Guy es später abermals versuchen könnten, immerhin seien sie beide noch jung.<sup>119</sup> Die Lüge um den Tod des Babys, welche Rosemary mit wachsenden Kräften immer skeptischer betrachtet, fliegt auf, als sie Babygeschrei aus einer der umliegenden Wohnungen hört.<sup>120</sup> Weitere Indizien, welche für die Mutter für das Weiterleben ihres Kindes sprechen, sind die abgepumpte Muttermilch, die jeden Tag von ihr verlangt wird und welche nicht verschmutzt werden soll und darf<sup>121</sup>, und die merkwürdige Akustik, gemäß welcher das Babygeschrei aus der Wohnung der verreisten Nachbarn Castevet kommen müsste. Als sich ihr Ehemann eines Abends wieder in selbiger Wohnung aufhält, folgt Rosemary ihren Mutterinstinkten und macht sich ebenfalls dorthin auf. Das vermeintlich tote Kind liegt dort lebendig in einer Wiege<sup>122</sup> und verlangt nach Aufmerksamkeit und seiner Mutter – genau wie es die Mutter nach dem Kind verlangt.

### **Die Figur des satanischen Sprösslings**

Der geplante Herrscher der Welt, in Windeln gewickelt (eine Parallele zu den überlieferten Ursprüngen des Christentums, in welchen Jesus nach seiner Geburt in Windeln gewickelt in einer Krippe lag) und noch nicht in der aktiven Lage, die Herrschaft und Nachfolge seines Vaters, des Teufels, anzutreten, soll auch ein Name zuteil werden: Adrian. Adrian wird in seiner Gestalt für den Rezipienten des Films sowie des Buches lediglich über die Aussagen seiner Mutter hin beschrieben. „What have you done to his eyes?“<sup>123</sup>, ist Rosemarys entsetzter Ausruf (siehe Abb. 11).

---

<sup>118</sup> Vgl. *ibid*, 01:55:04-01:55:29.

<sup>119</sup> *Ibid*.

<sup>120</sup> Vgl. *ibid*, 01:57:40-01:58:27.

<sup>121</sup> Vgl. *ibid*, 01:59:00-01:59:10 sowie 01:59:40-01:59:49.

<sup>122</sup> Vgl. *ibid*, ab 02:03:20.

<sup>123</sup> *Ibid*, 02:04:43-02:04:47.



Abb. 11: Fassungslose Rosemary.

Technisch gesehen setzt Polanski hier nur minimale Effekte ein. Rosemary tritt in das Wohnzimmer der Nachbarn ein, in welchem sie diese – obgleich offiziell verreist – in munterer Gesellschaft mit ihren Freunden versammelt findet – am Fenster steht, nicht unbeachtet, jedoch auch nicht durchgehend im Zentrum der Aufmerksamkeit, eine mit schwarzem Stoff bespannte Wiege.<sup>124</sup> Diese Wiege scheint im ersten Moment nur dekoratives Attribut im Raum zu sein: Zwar ruht in ihr das von den Nachbarn und deren Freunden viel gepriesene und erhoffte Kind, jedoch scheint man sich (ohne dem Kind tatsächlich die ungeteilte Aufmerksamkeit zu Teil werden zu lassen) gut wie im Rahmen einer abendlichen Cocktailparty zu amüsieren.

Dieses Paradoxon der (Nicht-)Beachtung lässt sich damit erklären, dass das Kind zwar der Sohn des Teufels ist, diese Tatsache jedoch nicht bedeutet, dass sich die Welt im Moment seiner Geburt schlagartig ändert – genauso wenig, wie laut traditioneller Geschichtsschreibung sich die Welt mit Jesu' Geburt ohne Umschweife zum Guten hin wandelte. Vielmehr ist durch die jeweilige Geburt ein wichtiger Schritt Richtung langsamer Umwälzung hin getan, erst im Laufe der Zeit werden sich Veränderungen durch die direkte Einwirkung (des hier) Bösen ergeben.

---

<sup>124</sup> Vgl. *ibid.*, ab 02:03:20.

Gleichzeitig findet auch Rosemary erst langsam Beachtung von den Anwesenden, obwohl sie mit einem Messer in der erhobenen Hand in den Raum tritt.<sup>125</sup> Auch die erste direkte Anrede an sie gleicht mehr einem guten Ratschlag („Rosemary, go back to bed. You know you’re not supposed to be up.“<sup>126</sup>), als dass geglaubt wird, von ihr könne Gefahr ausgehen. Die extradiegetische Musik ist zu diesem Zeitpunkt bereits vollständig verebbt, auch innerhalb der Diegese herrscht gespanntes Schweigen. Durch diese inszenierte „Ruhe vor dem Sturm“ erzeugt Polanski Spannung, da der Zuseher darauf angewiesen ist, Reaktionen abzuwarten.

Rosemary steht in dieser Szene im Vordergrund, ihre Erkenntnis und ihr darauffolgendes Entsetzen, wenn sie ihr Kind zum ersten Mal erblickt, erwecken die Neugierde des Zusehers. Rosemarys Baby selbst wird dem Zuseher vorenthalten. Er ist gezwungen sich auf die Reaktionen der anderen Figuren zu verlassen um sich selbst ein Bild des Babys zusammenzureimen und Rosemarys Entsetzen ergründen zu können. Obwohl der Zuseher (auch durch den Titel des Films) weiß, dass der Figur des Babys eine wichtige Rolle zu Teil wird, bleibt ihm ein Anblick verwehrt.

Es erscheint notwendig, dass das Kind nur in der Phantasie des Zusehers eine Gestalt erhält. Hierbei wird auf die früheste Handhabung mit dem Teufel zurückgegriffen: Die Gestalt des Bösen, welche weder Namen noch Form hatte, war dem Rezipienten eine weit fürchterlichere Erscheinung als eine definierte Figur.



Abb. 12: Rosemary und Teufelsein- beziehungsweise -überblendung.

<sup>125</sup> Vgl. *ibid*; zum ersten Mal wird Rosemary von einer Person bei 02:03:27 erblickt, eine tatsächliche Reaktion in Form eines Schreis folgt 02:03:47, der gute Ratschlag knapp darauf. Dazwischen wird sie nur süffisant belächelt oder entsetzt im Auge behalten.

<sup>126</sup> *Ibid*, 02:03:51-02:03:55.

Um dem Rezipienten des Films die Möglichkeit einer teuflischen Offenbarung in Erinnerung zu rufen, wie auch um Rosemarys mögliche Gedankengänge zu illustrieren, zeigt Polanski in dieser Szene durch Überblendungseffekt sowohl die bestürzte Rosemary, wie auch die von ihr während des Traumes wahrgenommenen unnatürlichen Augen (siehe Abb. 12).

## 4.2. Teuflische Klischees

### Farbenspiele

Die ominösen, von Rosemary so entsetzt als erstes bemängelten Augen werden im Film, dem Buch getreu nachfolgend, in gelblicher Farbe dargestellt; „all golden-yellow, with vertical black-slit pupils.“<sup>127</sup> Gelb ist über Umwege zur Farbe des Teufels geworden, wenn auch diese Beziehung den meisten Menschen in ihrer Vorstellung des Teufels nicht sofort in den Sinn kommen würde, da hier die Farbe Rot eine vorherrschende Stellung einnimmt. Rot als Farbe bezieht sich auf die Vorstellung der Hölle, die in den meisten Phantasien von rötlichem Feuerschein ausgeleuchtet wird. Gelb allerdings, wenn auch farbliche Komponente von Feuer, ist primär durch die Farbgebung von Schwefel zum teuflischen Farbton geworden.

Diesen Umstand betont die Literaturvorlage im Gegensatz zum Film deutlicher, als Rosemary selbst im Traum mit dem Teufel Schwefelgeruch zu bemerken scheint.<sup>128</sup>

Auch Hexen, als mit dem Teufel im Bunde betrachtet, wird der Geruch von Schwefel zugeschrieben – so ist die gute Hexe des Nordens in *The Wizard of Oz* (1939) angewidert, als beim Verschwinden der bösen Hexe des Westens in roten Rauchwolken auch Odeur auftritt. „Ooh! What a smell of sulfur.“<sup>129</sup> Die rote Rauchwolke stimmt wiederum mit der gebräuchlichen Vorstellung der Hölle überein. Anhand dieser Beispiele wird deutlich gemacht, dass es sich um keine einmalige Verwendung der Farbe beziehungsweise des Geruchs mit übernatürlichen, negativ konnotierten Wesen handelt.

Gott, meist strahlend weiß gekleidet und ohnehin die Personifikation der Reinheit, wird zur Betonung des Kontrastes häufig ein schmutziger, dunkler, bisweilen stinkender Teufel als Kontrahent gegenüber gestellt. Zwar ist Gelb auch typischerweise die Farbe der strahlenden Sonne, doch auch diese kann unheilbringend wirken; wie auch Rot in Bezug

---

<sup>127</sup> Levin 1997, S. 296.

<sup>128</sup> Vgl. *ibid.*, S. 116.

<sup>129</sup> *Der Zauberer von Oz. 2-Disc Special Edition*, Regie: Victor Fleming, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment 2005, 00:29:48-00:29:50.

als Farbe der Liebe ist Gelb doppeldeutig konnotiert und kein absolutes Indiz für den Teufel, sondern vielmehr eine Zuweisung, die sich durch viele Umstände ergeben hat.

### **Zahlenmystik**

„To 1966. The Year One!“<sup>130</sup> Mit Jubel wird von den Nachbarn und deren geladenen Gästen – unter ihnen Rosemary und Guy, der Rest eine Gesellschaft in gehobenerem Alter – auf den Jahreswechsel zu 1966 angestoßen, dem „Year One“. Wenn man auch von der Möglichkeit ausgeht, dass Rosemary unter ihrer eigenen Phantasie und Furcht leidet und möglicherweise Verhaltensweisen und Aussagen sowie Geschehnisse hinsichtlich ihr nahestehender oder bekannter Personen überinterpretiert, so wirft doch der Toast auf das „erste Jahr“ potenzielle Fragen gemäß seiner Intention auf. Eine unschuldige Erklärung könnte sein, dass man Rosemarys Baby zuprostet, da das kommende Jahr Teil seines ersten Lebensjahres zu werden gedenkt – ohne den Teufel im Hinterkopf zu haben. Von der ihr zuprostenden Gesellschaft ist allerdings eher anzunehmen, dass sie das erste Jahr des für sie mit dem Sprössling Satans neu anbrechenden Zeitalters begrüßen, welches noch dazu fast idealerweise durch seine Ziffern an die als teuflisch bezeichnete Zahl 666 erinnert. Diese Annahme bestätigt sich im Film, als gegen Ende abermals dem „Year One“ zugeproestet wird.<sup>131</sup>

Der Hintergrund dieser Ziffernfolge ergibt sich, so erzählt die Legende, vom sagenumwobenen weisen König Salomo, der die Teufel zu zählen versuchte. Mit einem Trick fing er somit 6666 Teufel ein, die Satan dienten.<sup>132</sup> In der Offenbarung des Johannes, einem prophetischen Buch<sup>133</sup>, erwähnt dieser ebenfalls die Zahl 666, welche die „Zahl des Tieres“ sei. „Wer Verstand hat, berechne den Zahlenwert des Tieres. Denn es ist die Zahl eines Menschnamens; seine Zahl ist sechshundertsechundsechzig.“<sup>134</sup> Bei dem erwähnten Tier handelt es sich um eine böse Kreatur, welche sich aus den Fluten erhebt und Unheil über die Menschheit bringt und Gotteslästerung betreibt<sup>135</sup>, wobei diese Gestalt nicht als direkte Repräsentation des Teufels zu sehen ist.

---

<sup>130</sup> *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 01:11:03-01:11:06.

<sup>131</sup> *Ibid*, 02:06:02-02:06:08.

<sup>132</sup> Vgl. Crispino/Giovannini, S. 10.

<sup>133</sup> Vgl. Off 1,1: „Offenbarung Jesu Christi, die Gott ihm gegeben hat, damit er seinen Knechten zeigt, was bald *geschehen muss*; und er hat es durch seinen Engel, den er sandte, seinem Knecht Johannes gezeigt.“

<sup>134</sup> Off 13,18.

<sup>135</sup> Vgl. Off 13.

## Anagramme und Synonyme

Der Teufel, der sich auch in der Bibel nicht immer offen präsentiert, sondern verschleiert, drückt sich auch später nicht immer rein aufmerksamkeitsheischend wie in Faust aus, wo der Teufel es nicht ablehnt, „Sohn der Hölle“<sup>136</sup> genannt zu werden. Des Teufels Anhänger sind, so erkannt, selten frei von Verfolgung, und so erscheint es aus mehrerlei Gründen plausibel, dass Roman Castevet seinen eigentlichen Namen, Steven Marcato, modifiziert hat. Dem möglichen Hintergrund der arglistigen Täuschung steht, wie auch innerdiegetisch von einer Figur benannt wird, die entgegengesetzte Möglichkeit der Distanzierung von der Vergangenheit gegenüber. Um nicht mit den Machenschaften respektive dem unter Umständen verwirrten Geist seines Vaters in Verbindung gebracht zu werden, legt der Sohn seinen Namen ab, um in Frieden sein Leben leben zu können – und sei es im selben Haus, in welchem seinen Vater einst ein wütender Mob erwartete.<sup>137</sup> Dieser Argumentation folgt besonders im Buch Rosemarys Ehemann, der seinen eigenen Namen aus künstlerischer Eitelkeit ebenfalls abgelegt hat, allerdings vollständig und ohne Anagrammbildung<sup>138</sup>, im Film gibt Guy eine ähnliche Erklärung ab.

Warum anstatt vollständiger Ablegung des Namens von Roman Castevet ein Anagramm und somit eine Verschlüsselung des ursprünglichen Namens gewählt wurde, wird in der Geschichte nicht weiter verfolgt. Anzunehmen ist, dass, obgleich Roman sich – gemäß der Erklärung Guys – wohl von den ideologischen Wurzeln seines Vaters distanzieren will, doch eine gewisse Verbundenheit zur eigenen Vergangenheit bewahrt werden möchte. Die Verschlüsselung des eigenen Namens und Ursprungs wird verwendet, um sich frei von der Vergangenheit und möglicherweise aufkommenden Verdächtigungen und Vorwürfen bewegen zu können.

Dass Anagramme auch humorvolle Ausgänge haben können, beweist Ira Levin bei einer Variante, die Rosemary aus dem Namen Steven Marcatos zu legen versucht: „Elf shot lame witch“<sup>139</sup> – inhaltlich ansatzweise in die richtige Richtung gehend, führt diese Version Rosemary doch nicht direkt ans Ziel; vielmehr ist sie vom Kontext des Buches, in welchem es ebenfalls um Hexen („witches“) geht, beeinflusst.

---

<sup>136</sup> Goethe 2004, S. 40.

<sup>137</sup> Vgl. *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 00:07:323-00:07:36.

<sup>138</sup> Vgl. Levin 1997, S.46.

<sup>139</sup> Vgl. *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 01:24:45-01:26:54; „Elf shot lame witch“ bei 01:25:39.

### Sonstige Klischees

Neben Farben, Zahlen und Buchstaben werden auch Symbole verwendet, deren Bedeutung verdreht wird: ein umgekehrtes Kruzifix über Adrians Wiege soll, wie auch die Tatsache, dass jene mit schwarzem Stoff bespannt ist, auf Diabolisches hinweisen. Die milde und stets in hellen, fröhlichen Farben gekleidete Rosemary könnte keinen größeren Kontrast zu ihrem von schwarzem Stoff umgebenen Kind darstellen (siehe Abb. 13).



Abb. 13: Zwei Welten treffen aufeinander.

Nicht im Film wurde aufgegriffen, dass dem jungen Ehepaar in der Literaturvorlage von ihren Nachbarn Castevet während eines Stromausfalls schwarze Kerzen geliehen werden, die nur dem misstrauischen Freund der Familie, Hutch, merkwürdig erscheinen.<sup>140</sup>

In den Traum Rosemarys, welcher ihre Begegnung mit dem Teufel umspielt, werden sowohl Figuren eingebunden, welche ihre Vergangenheit bedienen als auch solche, mit welchen sie in den Tagen zuvor konfrontiert war. Einerseits findet sich hier der Papst, welcher auf Besuch in New York weilt, andererseits finden sich alptraumhafte Elemente, die eine Nonne aus einer Klosterschule zeigen. Die Nonne wurde bereits zuvor in einem anderen Traum Rosemarys dargestellt. Auch wenn Rosemary selbst keine praktizierende Katholikin mehr ist, so ist doch ihre Vergangenheit durch ihre Erziehung und ein

---

<sup>140</sup> Vgl. Levin 1997, S. 163.

Aufwachsen im Kreise einer gläubigen Familie geprägt.<sup>141</sup> Ein Gespräch mit den Castevets bei ihrem ersten gemeinsamen Abendessen wirft ebenfalls die Frage der Religion auf.

### 4.3. Konfrontation mit dem Bösen

Wie bereits erwähnt nimmt der Teufel seit je her die Rolle des Gegners ein. „Ich bin der Geist der stets verneint!“<sup>142</sup> sind berühmt gewordene Worte Goethes, und sie bezeichnen auch inhaltlich die Verneinung des eigentlich positiv wirkenden göttlichen Willens. Der Engel, der sich bereits im Alten Testament Bileam in den Weg stellte, verhindert nun Rosemarys Lebensglück in Form einer gut behüteten, von Sorgen nicht berührten Familie. Sei nun das Wirken des Teufels für Rosemary Einbildung oder nicht: die glückliche Familie ist ihr versagt, da sie entweder von satanischen Einflüssen in Mitleidenschaft gezogen worden ist, oder durch ihre Einbildung selbige für wahr erachtet.

Vor dem Kontakt mit Teufeln oder Hexen wird Rosemarys Welt nur von Kleinigkeiten getrübt, die sich auf das richtige Apartment, auf das den Gemahl befriedigende Abendessen oder die Wahl der richtigen Farben für das Kinderzimmer beziehen. Ihre Ängste und Sorgen beziehen sich im Laufe der Geschichte nur auf das Rosemary einschließende soziale Gefüge – auf ihre Familie, Freunde und Nachbarn.

Es ist nicht zu behaupten, dass in Rosemarys Welt, wie sie vor den für sie mysteriösen Geschehnissen Bestand hatte, das Böse nicht existiert – es existiert nur in anderer Form und wird nicht als das absolute Böse, als welches der Teufel sowie die Beschäftigung mit ihm angesehen werden kann, betrachtet.

Zwar studiert Rosemary das ihr von ihrem verstorbenen Freund Hutch überlassene Butch „All of them Witches“ mit Ernst, jedoch auch mit Skepsis: „There are no witches. Not really.“<sup>143</sup> Da sie diese letzte Gabe ihres Freundes jedoch nicht komplett missachten möchte, beschäftigt sie sich dennoch mit dem Inhalt des Buches und dem Hinweis, der ihr mit dem Buch übergeben wurde: Der Name sei ein Anagramm. Um welchen Namen es sich handelt wird erst später deutlich.

Ihre Furcht vor potenziellen Hexen oder zumindest Anhängern, die sich Beschwörungen hingeben, bezieht sich primär nicht auf sich selbst, sondern auf ihr noch ungeborenes Kind; diesbezüglich kommt sie allerdings nicht auf den Gedanken, dass jemand das Kind des

---

<sup>141</sup> Vgl. zur Religion, welche sich im Falle Rosemarys nicht einfach abstreifen lässt auch Keyser, Les J., *Hollywood and the Catholic Church. The Image of Roman Catholicism in American Movies*, Chicago: Loyola University Press 1984, S. 226-228; im Film äußert sich Rosemary zu ihrer Religion bei 00:25:10-00:25:38.

<sup>142</sup> Goethe 2004, S. 39.

<sup>143</sup> Vgl. *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 01:24:30-01:24:34.

Teufels empfangen könnte, sondern bezieht sich auf die Möglichkeit von Ritualen durch Wahnsinnige, in welchen Babyblut und –fleisch zur Verwendung kommen könnten.<sup>144</sup>

Obleich sie erst sehr davon überzeugt ist, dass es sich bei den Nachbarn und ihren Freunden um Wahnsinnige handeln muss, die zwar keine Macht per se besitzen, aber sich diese einbilden<sup>145</sup>, wird sie durch für sie unerklärliche Vorgänge langsam misstrauisch, ob die von ihr Angeklagten nicht doch mehr Macht besäßen, als sie ahnt.

Immer mehr wird Rosemary in ihrem Denken und Agieren von der fixen Idee des Teufels beeinflusst. Diese Einbildung wird weiters geschürt durch Vorfälle und auf einmal auffällig erscheinende Handlungsweisen und Merkmale. Der aus der Nebenwohnung bisweilen zu hörende Gesang, welcher nicht unbedingt mit Liedern der lokalen Volkstanztradition vereinbar zu sein scheint<sup>146</sup>, wie auch die durchstochenen Ohren des Nachbarn<sup>147</sup> mutieren von persönlichen Hobbies und ästhetischen Vorlieben zu Teufelsbeschwörungen und satanischen Ritualen. Abgehängte Bilder in der Nachbarwohnung<sup>148</sup>, rational auch anderweitig erklärbar, führen in Rosemarys Vorstellung zu einer Verschleierung der Realität gegenüber ihr und Guy, die keinen Verdacht schöpfen sollen. Selbst die einst als gute Geste und ungefährlich angesehenen Kräutergetränke, die von der, in Rosemarys Vorstellung, in das Hexenwesen involvierten Nachbarin Minnie serviert werden, avancieren nun zu mysteriösen Sedativa, welche gefährliche Wirkung haben. Und auch der Selbstmord des in der Nachbarwohnung bis kurz nach Rosemarys und Guys Einzug lebenden Mädchens Terry, welches durch die Nachbarn von der Straße geholt wurde<sup>149</sup>, erhält im Zuge der sich Rosemary offenbarenden Merkmale einen noch bittereren Beigeschmack als ohnehin. Mögliche Zusammenhänge zwischen ihrer Schwangerschaft und den Ritualen der Nachbarn, sowie die Angstvorstellungen, dass mit ihrem Kind Schlimmes geplant sei, lassen teilweise im Halbschlaf überhörte Konversationen der Nachbarn in anderem Licht erscheinen: „All she has to be is young, healthy, and not a virgin. She doesn't have to be a no-good drug-addict whore out of the gutter. Anybody.”<sup>150</sup> Terry war die Drogenabhängige, der geholfen wurde, und Rosemary gilt nun als möglicher nächster Kandidat: young, healthy and not a virgin.

---

<sup>144</sup> Vgl. *ibid*, 01:29:02-01:29:20.

<sup>145</sup> Vgl. Levin 1997, S. 226-229.

<sup>146</sup> Vgl. *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 00:14:57-00:15:15.

<sup>147</sup> Vgl. *ibid*, 01:02:50-01:02:53.

<sup>148</sup> Vgl. *ibid*, 00:28:55-00:29:07.

<sup>149</sup> Vgl. *ibid*, 00:12:08-00:14:29 sowie 00:15:22-00:18:07.

<sup>150</sup> Levin 1997, S. 60.

„I nearly reached the point of believing“: that is the formula which sums up the spirit of the fantastic. Either total faith or total incredulity would lead us beyond the fantastic: it is hesitation which sustains its life.<sup>151</sup>

Rosemary zögert gegen Ende des Films noch immer, an den Teufel zu glauben, und spricht von einer Verschwörung. Sie ist sich selbst bewusst, dass sie ob ihrer Aussagen und Behauptungen als geistig verwirrt angesehen werden könnte, und möchte Gedanken zu dieser Anschuldigung – obgleich sie sich bisweilen selbst nicht sicher ist – alleine zugunsten ihres noch ungeborenen Kindes nicht aufkommen lassen. Eine Verschwörung, ob nun spiritueller oder menschlicher Art, scheint glaubwürdiger. „There’s a plot. I know that sounds crazy (...) There are plots against people, aren’t there?“<sup>152</sup> Rosemary ist sich sicher, dass sie Opfer einer Verschwörung ist. Ob die Verursacher dieses Komplotts mit dem Teufel im Bunde stehen, ist für sie zu diesem Zeitpunkt nicht unbedingt von größter Relevanz; einerseits fühlte sie sich einem solchen ohnehin machtlos gegenüber, andererseits zweifelt sie auch noch daran. Die Idee eines Teufels erscheint, wenn zu diesem Zeitpunkt auch um einiges wahrscheinlicher und greifbarer, als vor dem Umzug – welcher als Beginn der Vorfälle zu sehen ist – aber noch immer zu absurd für menschliche Vorstellungskräfte.

Doch es zögert schlussendlich – und dies ist auch von Regisseur Polanski beabsichtigt – nicht nur die Hauptfigur Rosemary: Auch der Zuseher ist sich am Ende des Films nicht sicher, ob er Rosemarys Vorstellung glauben, oder von einer verzerrten Sichtweise ihrerseits ausgehen soll, die ihm in diesem Film nur einseitig präsentiert wurde. Das Konzept der phantastischen Literatur, den Leser im Dunstkreis der Wahrheit zu belassen und ihm auch Möglichkeit zum Zögern und Zaudern zu geben, ist auch auf die Verfilmung selbiger Literatur anwendbar. Würde der Leser respektive Zuseher sich in einer anderen Informationsebene als Rosemary befinden, würde dieser Umstand das Konstrukt und System des Films verändern. Der Rezipient erfährt nur soviel, wie auch Rosemary in Erfahrung zu bringen im Stande ist.

Die phantastische Literatur stellt drei Bedingungen an seinen Leser, die sich auch beim Ansehen (oder auch, philosophisch betrachtet, Lesen) eines Filmes finden lassen:

First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Todorov, Tzvetan, *The Fantastic. A structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca: Cornell University Press 1975; (Orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil 1970), S. 31.

<sup>152</sup> Vgl. *Rosemary’s Baby*, DVD-Video, 2007, 01:40:48-01:41:07.

<sup>153</sup> Vgl. Todorov 1975, S. 33.

Die dargestellte Welt in *Rosemary's Baby* weist auf den ersten Blick keine Anzeichen auf, dass sie etwas Übernatürliches oder Unrealistisches beherbergt. Geographisch und zeitlich ist das Geschehen ohne weiteres in den Lauf der Welt einordenbar.

Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work – in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character.<sup>154</sup>

Es ist zu betonen, dass der Rezipient von *Rosemary's Baby* in keine allwissende Position gedrängt wird, vielmehr wird er von Autor und Regisseur hinsichtlich der Geschehnisse selbst im Unwissenden gelassen. Dies geschieht auch durch die Charakterisierung von Rosemary: eine junge, naive Frau, die sich für das gemeinsame Familienglück nichts sehnlicher als ein Kind wünscht. Wie bei einer von ihr ausgerichteten und gut besuchten Party deutlich wird scheint sie bei allen sehr beliebt zu sein; ihrem Glück scheint nichts im Wege zu stehen, als sie dann auch tatsächlich schwanger wird. Mit der Integration einer Problemstellung in die Vorgänge wird die Geschichte um Rosemary tiefgreifender; absolutes Glück scheint niemandem beschieden, oder wird zumindest selten in abendfüllende Spielfilme verwandelt. Der Spannung erzeugende Zwischenfall, das Geschehnis, welches Rosemary treffen muss, wird erwartet.

Der Film greift stark auf die Gefühlslage Rosemarys zurück. So wird die von Roman Polanski eingesetzte Musik schriller und schneller, wenn Rosemary sich verfolgt und unwohl fühlt<sup>155</sup>, gleichwohl werden auch nur Träume Rosemarys in die Handlung mit einbezogen. Mögliche Träume anderer Figuren bleiben unbeachtet, Rosemarys Gedankenwelt und Sicht der Dinge steht im Zentrum. An diesem Punkt kann Polanski auch ansetzen, um den Zuseher zu verunsichern: sieht dieser nun die sich im Geschehen tatsächlich ereignende Realität oder handelt es sich um Rosemarys subjektive und persönliche Perspektive? Werden diese Bilder von Rosemarys Einbildung und Ahnungen unverfälscht wiedergegeben oder werden Zeichen (beispielsweise abgehängte Bilder in der Nachbarwohnung, die entweder das wahre Wesen verschleiern sollen oder einfach nur zur

---

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007; Rosemary erfährt von Dr. Sapirsteins Sprechstundenhilfe, dass er bisweilen denselben Geruch um sich hat, wie Rosemary ihn früher durch ihren von den Nachbarn erhaltenen und ihr nun suspekten Glücksbringer ausstrahlte (ab 01:36:52); sie beginnt nun zu begreifen, dass der Doktor ebenfalls mit den Nachbarn im Bunde sein muss, die Musik wird langsam prominenter und lauter (ab 01:37:13); während ihrer Flucht aus der Praxis schwillt die Musik ebenfalls weiter an. Eine ähnliche Handhabung der Musik findet sich, als Rosemary die Telephonzelle verlassen möchte und meint, dass man sie bereits gefunden hat (01:41:35-01:41:57). Mit Klärung des Missverständnisses wird die Musik sofort freundlicher und endet schließlich.

Redekoration abgenommen wurden<sup>156</sup>) und Vorfälle (wie die überraschende Erblindung von Guys Kollegen, dessen Part er später übernehmen soll<sup>157</sup>) überinterpretiert?

Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as „poetic“ interpretation.<sup>158</sup>

Es werden keine als absolute unrealistisch erkennbaren Hinweise gegeben (etwa kommunizierende Tiere, einer Fabel entsprechend) oder als tatsächlich poetisch zu lesende Gedanken. Die Handlung spielt sich durchgehend in einer realen Ebene der des Rezipienten gleichenden Welt ab.

Bis auf das Element des teuflischen Traums und Rosemarys Begegnung mit ihrem Kind gegen Ende des Films finden sich keine direkt übernatürlichen Elemente. Dass die Nachbarn schwarze Kerzen lagern, sich gerne gemeinsam chorisch betätigen oder Kräuter züchten, ist noch kein Hinweis auf satanische Rituale. Und selbst wenn tatsächlich solche Riten ausgeführt werden würden, wäre diese Tatsache noch immer keine Bestätigung für die Existenz von Übernatürlichem, da ein Versuch ohne Ergebnis nicht als geglückt zu werten ist und es sich hierbei auch um (eher) harmlose Spinnerei handeln könnte.

Träume, Illusionen (auf Basis von Tricks oder ohne) und Visionen deuten auf unklare Vorgänge hin, da sich weder der Erlebende (in diesem Fall die Hauptfigur des Romans/Films), noch der Rezipient des Endprodukts über die Vorgänge im Klaren sein können, wenn der Zweitere denselben Zugang zu Informationen wie Erstere besitzt. Der Rezipient könnte hier nur mit Hilfe von von außen eingespielten Informationen (eines allwissenden Erzählers oder einer umschreibenden und erläuternden Rahmenhandlung sowie Kommentaren anderer) in Erkenntnis bringen, inwieweit den Träumen Glauben zu schenken ist.

Nimmt man an, dass Rosemarys Baby ihr nur zu dessen eigener Sicherheit entrissen wurde, da innerdiegetisch an Rosemarys Verstand gezweifelt wurde, besteht die einzige Konfrontation mit dem Bösen per se darin, dass man einer Mutter ihr Kind vorenthalten hat.

---

<sup>156</sup> Vgl. *ibid.*, 00:28:55-00:29:07.

<sup>157</sup> Vgl. *ibid.*, 00:32:14-00:33:35.

<sup>158</sup> Todorov 1975.

#### 4.4. Und die Moral von der Geschicht'? – Konsequenzen

Einer satanisch begeisterten Familie entstammend dürfte die Idee der Teufelsbeschwörung auf Roman Castevet zurückgehen, der seine Frau Minnie von den Vorteilen überzeugt haben dürfte. Diese Vorteile werden auch im Verlaufe der Geschichte anhand verschiedener Vorfälle auf zwei verschiedene Arten deutlich gemacht.

Die Vormieterin des Apartments der Woodhouses verstirbt, nachdem sie unerwarteterweise ins Koma fällt – in der noch unberührten Wohnung sieht Rosemary offen dargebotene schriftliche Dokumente, die Entwicklungen andeuten, dass sich die Vormieterin von den Taten der Nachbarn distanzieren hatte wollen.<sup>159</sup> Auch Hutch, ein guter, älterer Bekannter der Familie Woodhouse, wird erst überraschend komatös, um dann zu versterben – zu sehr hatte er sich, für das Denken der Castevets, in die Angelegenheiten zwischen ihnen und Rosemary eingemischt, was verhängnisvolle Auswirkungen bezüglich ihrer Pläne hätte haben können.

Doch Beschwörungen werden nicht nur angewendet, um unangenehme Personen aus dem Weg zu schaffen, sondern auch, um gezielt Personen Gutes zu tun – wenn dies auch auf Kosten anderer passiert. Guys Karriere erhält Aufschwung, als er den Nachbarn, welche ihn sympathisch und Rosemary als Mutter des teuflischen Sprösslings in Betracht kommend finden, von seinem beruflichen Weg und den Aussichten erzählt. Ein persönliches Gespräch mit Roman Castevet geht den Veränderungen voran. Erst knapp davor war er in einem Casting um eine Theaterrolle leer ausgegangen, was sich mit Einmischen der Castevets ändern sollte – der einst siegreiche Rivale erblindet von einem Tag auf den anderen, seine Rolle wird Guy zuteil.<sup>160</sup> Als Konsequenz fürs Guys Vorteil wird jemand anders mit Leid gestraft.

Hinsichtlich dieser Konsequenzen hatte Guy die Wahl zwischen Gut und Böse; da er selbst in die Beschaffung eines Besitzgegenstandes seines Kontrahenten aktiv involviert war, liegt es nahe, anzunehmen, dass er über die Hintergründe, die dieser Tat motivierend zu Grunde liegen, im Klaren hat sein müssen. Seine aktive Partizipation legt seine konkrete Wahl und Bevorzugung des Bösen über das Gute dar, da ihm bewusst gewesen sein muss, dass, um es ihm ermöglichen, die Rolle zu bekommen, sein Kontrahent auf irgendeine Art und Weise von jener abgedrängt werden hatte müssen. Auch hier kommt die Logik des antiken Schriftstellers Lactantius zum Tragen: Er behauptet, die Schaffung des Bösen

---

<sup>159</sup> Vgl. *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 00:04:09: Ein handgeschriebener Brief auf einem Tisch lässt folgende Worte erkennen: (...) „than merely the intriguing pastime I believed it to be. I can no longer associate myself...“

<sup>160</sup> Vgl. *ibid.*, 00:32:14-00:33:35.

wäre, nebst der dadurch entstehenden Definition des Guten, ein Wunsch Gottes gewesen sei.<sup>161</sup> Durch diesen Wunsch sei auch der Mensch vor die aktive Wahl zwischen Gut und Böse gestellt, eine Art jener Prüfungen, denen auch Jesus durch den ihn versuchen wollenden Teufel in der Wüste begegnete.<sup>162</sup> Dass Guy nicht aus einem trivialen Grund handelt, ist klar; er wünscht sich diese Rolle sehr, sieht in ihr eine Möglichkeit zu weiterem geschäftlichen Aufstieg und erliegt der Verlockung des Geldes. Satan, der schon ehestmöglich im Alten Testament in der Rolle des Versuchers auftritt, hat auch hier wieder eine Gelegenheit, eine wichtige Rolle zu spielen. Die Versuchung ist eine gewaltige, wodurch die Hemmschwelle Guys einfacher überwunden wird. Würde es sich nur um eine Kleinigkeit handeln, die Guy auch ohne die Hilfe der Nachbarn (und des Teufels) erlangen könnte, wäre es eher wahrscheinlich, dass er nicht die Gesundheit seines Kollegen und schlussendlich das Kind seiner Frau aufs Spiel setzte. Guys Entscheidung hier ist vergleichbar mit dem biblischen Sündenfall um Adam und Eva: Eva wurde nicht gezwungen, den Apfel vom Baum zu nehmen, vielmehr wurde ihr dies von der Schlange mit listigen Worten angepriesen.<sup>163</sup> Die Wahl, der Begierde nachzukommen, traf Eva selbst. Neben den ersten Menschen und Guy trifft diese Darstellung auch auf den Teufel selbst zu, wenn man der philosophischen These nachgeht, dass Satan ein durch Sünde gefallener Engel ist, der sich ebenfalls aus freiem Willen für das Böse entschied.<sup>164</sup> Mit freiem Willen gehen auch Verpflichtungen einher: Verantwortung muss für das Handeln und für etwaige Konsequenzen übernommen werden. Auch die Philosophie beschäftigte sich frühzeitig mit dem „Problem“, welches sich durch freien Willen und der Option gut versus böse ergab; René Descartes (1596-1650) beschreibt in seinen *Meditationes de prima philosophia* (1641), dass Zweifel guten Gewissens berechtigt sind, und nur durch den Vorgang des Zweifelns Erkenntnis erlangt werden kann, da man auf diesem Wege etwaige Missverständnisse ausräumt. Von sich selbst als unzweifelhafte Existenz ausgehend, schließt Descartes auf anderes, welches existieren kann. Rasch entfernt er sich von der Idee, seinen Sinnen zu vertrauen – doch er war „dahinter gekommen, daß diese uns bisweilen täuschen“<sup>165</sup>, weswegen er davon Abstand nimmt.<sup>166</sup> Die Idee des freien Willens

---

<sup>161</sup> Vgl. Russel 2000, S. 84-85.

<sup>162</sup> Vgl. Mk 1,12-13.

<sup>163</sup> Vgl. Gen 3,1-6.

<sup>164</sup> Wodurch die ersten von der heutigen Kirche als Todsünden angesehenen Sünden entstanden: erst Stolz, daraus Neid und Lüge; vgl. Russell 2000, S. 105.

<sup>165</sup> Descartes, René, *Untersuchungen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*, Hamburg: Meiner 1994 (Nachdruck der 1. Auflage von 1915); (Orig. *Meditationes de prima philosophia, in qua die existentia et animae immortalis demonstratur*, 1641), S. 12.

<sup>166</sup> Vgl. *ibid* wie auch S. 18-22.

und dadurch auch schlechte Entscheidungen treffen zu können nähert der Philosoph an die Unersättlichkeit des menschlichen Willens an. Da der Mensch nicht alles so genau prüft, wie er sollte, oder gar ungeprüfte Hypothesen aufstellt, denen er folgt, ist es möglich, dass er sich trotz Existenz eines guten Gottes (wie Descartes in seinen Thesen für sich bewiesen hat<sup>167</sup>), „falsch“ entscheidet. Die Existenz eines Gottes erwirkt also nicht schlussfolgernderweise für den Menschen allzeit richtige Entscheidungen, wenn auch der Mensch sich seinem Gott noch so sehr anvertraut. Durch den Wissensdrang und die angeborene Neugierde des Menschen, Kleinkindern ähnlich, werden immer neue Pfade und Wege betreten, deren Erkenntnis das Leben des Menschen im Nachhinein bereichert, aber vorher mögliche Fehlentscheidungen miteinschließt, so auch in *Rosemary's Baby*.

#### **4.5. Direkter und indirekter Kontakt mit dem Teufel**

Durch seine Abwesenheit wirkt der Teufel bedrohlicher als durch konstante Anwesenheit. Rosemary hat nur einmal, während ihrer Empfängnis, direkten Kontakt mit ihm. Auch direkter göttlicher Kontakt ist selten, die Berührten werden nicht selten als Heilige verehrt und angesehen. Parallel zur göttlichen Heilsgeschichte fungiert Rosemary als Maria in der Satansgeschichte; ihr wird zuteil, dass sie ein Kind erwartet. Während erst der Engel in der Heilsgeschichte Maria von ihrem Glück informieren muss, da sie gänzlich unwissend ist, wirkt in *Rosemary's Baby* Ehemann Guy äußerst siegessicher.<sup>168</sup> Als Mittler der frohen Botschaft fungiert Rosemarys Arzt, der im späteren Verlauf den satanischen Geschehnissen – wenn auch nicht direkt aktiv eingebunden – großen Respekt zollt.<sup>169</sup> Durch seinen Bezug zu Lust und unreinen Gedanken wird auch die Schwängerung Rosemarys in Erzählung und Film nicht ausgelassen darzustellen. Während in der parallelen Geschichte zur Empfängnis Jesu in filmischer Umsetzung keine derartige Ausführung zu erwarten wäre, sondern noch am Ehesten, zum Äußersten gehend, ein heller Lichtstrahl, der Maria streift, wird Rosemary, deren Name auch Verwandtschaft zu Maria birgt, tatsächlich dem Geschlechtsverkehr mit dem Teufel „unterzogen“ – von Rosemarys Seite aus ob ihrer Sedierung eine sehr passive Angelegenheit, und keineswegs eine gewollte. Man könnte so weit gehen und diesen Vorgang mit der Besitzergreifung eines Menschen durch einen Dämon vergleichen – die Opfer sind jeweils auserkoren und fungieren nicht freiwillig in dieser Rolle, dem bösen Geist kann nicht durch den reinen

---

<sup>167</sup> Vgl. *ibid*, S. 44-52.

<sup>168</sup> Vgl. *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 00:49:19-00:49:37.

<sup>169</sup> Dies wird gegen Ende der Geschichte deutlich, als die zu ihm vor den scheinbar wahnsinnigen Teufelsanhängern flüchtende Rosemary vom Arzt an diese verraten wird; vgl. *ibid*, 01:47:27-01:48:39.

Willen des Opfers entsagt werden und oftmals ist das Opfer seiner Situation nicht gewahr. Die Austreibung, welche bei Besessenen üblicherweise durch einen Exorzismus durchgeführt wird, ist im Falle Rosemarys die Geburt ihres Kindes.<sup>170</sup> Als Unterschied fungiert, dass durch Rosemarys hartnäckiges Glauben an ihren Zustand und das Verweigern der Lüge um den Tod ihres Babys der Teufel nicht aus ihrer Welt entwindet. Diese Konsequenz ist von Rosemary durch ihre Beharrlichkeit selbst verschuldet.

Die Schwängerung durch den Teufel erinnert an die biblische Geschichte um den Fall der Wächterengel, beschrieben in den apokryphen Schriften des Henoch; Begierde treibt sie dazu, den Himmel zu verlassen und auf der Erde menschliche Frauen zu schwängern. Als Konsequenz werden sie bestraft und in die Hölle verbannt.<sup>171</sup>

Im Falle Rosemarys bleibt, diesmal nach aktiver Beschwörung des Teufels, im Gegensatz zu den von selbst agierenden Wächterengeln, ebenfalls ein Kind zurück, mit ihm das Böse in der Welt.

Der direkte Kontakt mit dem Teufel kann laut volkstümlicher Vorstellung erzwungen werden: Durch Beschwörung kann man den Teufel herbeizurufen versuchen, in gewissen Fällen kann man ihn sogar dazu zwingen. Diese Anrufung, die mit dem Gebet des Christentums vergleichbar ist, kann allerdings im Gegensatz zu diesem nicht von jedem beliebigen Gläubigen ausgeführt werden, sondern obliegt in Bezug auf den Teufel meist einer Gruppe, die ihre Vorstellung (von Macht) bündelt und somit das Böse zu sich rufen kann. Gottes Anwesenheit zu erzwingen unterliegt keiner Möglichkeit.<sup>172</sup> Der Anruf von Gestalten birgt nicht selten schlechten Ausgang: Wie auch der Teufel ob seines freien Willens nicht überzeugend zu lenken, höchstens richtungsmäßig zu weisen ist, so entwickelt auch der Golem des Rabbi Löw in der alten jüdischen Sage ein Eigenleben, was zur Verwüstung der Stadt beiträgt. „Die ich rief, die Geister, werd ich nun nicht los!“<sup>173</sup>, klagte schon Goethes Zauberlehrling und muss mit den Konsequenzen seiner Tat zurechtkommen.

Der gerufene Teufel in Rosemary's Baby scheint weder unterjocht zu werden noch vor freiem Willen zu strotzen. Es ist unklar, inwieweit er auf die Anrufung gewartet hat und

---

<sup>170</sup> Zum Thema Exorzismus war Russell 2000, S. 121-122 ein gedanklicher Anstoß.

<sup>171</sup> Vgl. *ibid.*, S. 38-39; zu den verschiedenen Theorien um den Fall Satans vgl. auch unter anderem *ibid.*, S. 51ff., S. 124ff, S. 140ff, wie auch Link 1997, S. 33-36 zum Sturz aus Wollust.

<sup>172</sup> Vgl. Russell 2000, S. 117.

<sup>173</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *Der Zauberlehrling*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3670/457>, letzter Aufruf: 15.03.2011; (Orig. 1798).

aus freiem Willen erschien, oder ob er gezwungen werden musste. Logischerweise müsste er nur darauf gewartet haben, zu erscheinen, da mit der Zeugung des Antichristen die Weltherrschaft des Bösen – für ihn als Antichrist-Vater sicher mit keiner schlechten Position verbunden – ihren Anfang nahm. Seine Intention ist es, zweifelsohne, den Antichrist in die Welt zu bringen, dahingehend ist es letztendlich irrelevant, ob er dieses Ritual freiwillig oder aufgrund einer Beschwörung ausführt.

### **Sinn und Zweck der Beschwörung**

Gleichwohl, mit welchem Grad an Intensität und mit welchen Hilfsmitteln die Beschwörung des Teufels verfolgt wird, ob nun von Hobby-Satanisten oder den Charakteren in *Rosemary's Baby*, es stellt sich die Frage, was nach erfolgreicher Beschwörung zu passieren hat. Beschwört man den lebenden Teufel herauf, um ihn zu einem Auftrag zu überreden, ihm selbst einen Pakt anzubieten? Somit hätte sich das Bild des aktiven und passiven Partizipanten verändert, da klischeehafterweise der Teufel auf der Suche nach Seelen ist, und diese über, nicht überraschend zu seinen Gunsten angelegte, Pakte zu erreichen sucht. Will man dem Teufel nur seine Verehrung von Angesicht zu Angesicht erweisen? Oder geht es gar nur um ein Zeichen des Teufels, ähnlich den Erwartungen von Séance-Teilnehmern, die auf ein Zeichen der Verstorbenen warten? In *Rosemary's Baby* wird der Teufel dazu beschworen, Rosemary zu begatten und seinen Sohn, den von Verehrern als Antichrist angesehenen, zu zeugen, welcher passenderweise exakt ein halbes Jahr – am 25. Juni<sup>174</sup>, im Film ebenfalls um dieses Datum – nach dem als Geburtstag Christi gefeierten Weihnachtsmorgen, geboren wird. Dreht man das Gute also um die sprichwörtlichen 180°, so ergibt sich in diesem Fall das ultimativ Böse schlechthin. Durch den Antichristen soll sich ein neuer Mittelpunkt der Welt ergeben; dieser soll allerdings definitiv dynamischer sein, als Satan in Dantes *Göttlicher Komödie* – dort ist der Teufel im Mittelpunkt der Welt in Eis eingefroren, unfähig sich zu bewegen oder aktiv zu wirken.<sup>175</sup> Versuchung und Verwirrung soll der Antichrist stiften, bevor er, parallel zum Jüngsten Gericht, als Schlachtführer des Bösen in den Kampf soll und die Herrschaft des Satans besiegeln, bevor das Gute gewinnen und das gegnerische Reich im wahrsten Sinne des Wortes verdammt sein wird.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Vgl. Levin 1997, S. 300.

<sup>175</sup> Vgl. Dante 2010, S. 141-145.

<sup>176</sup> Vgl. Russell 2000, S. 152-153; Russell bezieht sich hier auf diverse Theaterstücke und ihre allgemeinen Aussagen.

#### 4.6. Der Wandel von Sozialbeziehungen

Die Einziehung des Teufels in Rosemarys Vorstellung hat auch zur Folge, dass sich ihr Kontaktverhalten zu Nachbarn und Freunden verändert. Die ohnehin durch ihre Schwangerschaft eine nicht alltägliche Phase durchlaufende Rosemary wird den Castevets immer misstrauischer gegenüber. Nur ungern nimmt sie noch Essens- oder Getränkgaben an, versucht sich auch, aus ihrer Gesellschaft zurückzuziehen.<sup>177</sup> Dass diese soziale Askese nicht auf jene vollständige Art und Weise möglich ist, welche sie sich erhofft, zeigt sich durch die Einbindung ihres Mannes Guy. Guy findet die Nachbarn wohl einerseits sympathisch, doch ist diese Sympathie stark getrieben durch die möglicherweise ihm verschaffbaren Vorteile.<sup>178</sup>

Immer öfter will Guy seine Gönner in ihr Leben miteinbeziehen, besonders in all jene Vorkommnisse, die das ihnen gemeinsame Ziel betreffen. Prognosen und Ergebnisse des Frauenarztbesuches, welche sich als positiv erweisen, möchte er ohne Umschweife den Nachbarn mitteilen.<sup>179</sup> Auch wenn Rosemary erst dagegen ist, gibt sie sich doch mit dem Gedanken zufrieden, dass die Castevets als Elternfiguren für ihren Mann fungieren würden<sup>180</sup> und er deshalb eine starke Zuneigung zu ihnen gefasst hätte.

Die Schwangerschaft Rosemarys will diese zu einem Neubeginn ihrer Ehe machen<sup>181</sup>, da sie sich (wie im Buch spezifischer als im Film ausgeführt wird) von ihrem Ehemann unbeachtet fühlt. Ein Neubeginn tritt mit ihrer Schwangerschaft nicht nur wünschenswerterweise für ihre Beziehung zwischen ihr und Guy ein, sondern, unwissend, auch für die auf den Antichristen hoffenden und wartenden satanischen Anhänger und Gläubigen.

Es ist davon auszugehen, dass Guy von Anfang an in die Geschehnisse involviert ist, da er sonst Einwände gegen die Darbietung seiner nackten Frau vor dem Hexenclan und somit Freigabe zur Penetration durch den Teufel ausgesprochen hätte, und diese Weigerung ihm, weiterführend, die Antipathie seiner Nachbarn zugezogen hätte. Als Rosemary nach einer Party vermeint, durch einen falschen Trunk versehentlich ihr noch ungeborenes Kind getötet zu haben, da der sonst konstante Schmerz auf einmal abgeflaut ist, wird sie nach einer Schrecksekunde eines Besseren belehrt, als sich das Kind in ihr bewegt. Sie will diese freudige Erfahrung mit Guy teilen, der bei der nächsten Bewegung des Fötus

---

<sup>177</sup> Vgl. *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 01:10:33-01:10:36.

<sup>178</sup> Vgl. *ibid*; bei der ersten Kontaktaufnahme noch zögerlich (00:22:25-00:23:24) ist Guy nach dem ersten Abendessen fest entschlossen, am nächsten Abend abermals die Nachbarn zu besuchen (00:28:22-00:28:50).

<sup>179</sup> Vgl. *ibid*, 00:52:25-00:52:50.

<sup>180</sup> Vgl. *ibid*, 01:03:01-01:03:07.

<sup>181</sup> Vgl. *ibid*, 00:51:48-00:52:10.

zurückschreckt.<sup>182</sup> „Don't be scared, it won't bite“<sup>183</sup>, will Rosemary ihren Ehemann nach dieser für ihn ungewohnten Erfahrung beschwichtigen – allerdings weiß er, im Gegensatz zu ihr, wessen Kind sie unter ihrem Herzen trägt.

Weiters versucht Guy, als Rosemary mit der schwarzen Wiege das Grauen vor sich sieht, und versteht, inwiefern ihr Kind nun zu fungieren hat – nicht als Fleisch- oder Blutspende, sondern als Verkörperung des neuen, weltlichen Herrschers der Dunkelheit – seine Ehefrau zu beschwichtigen und ihr weitere Kinder in der Zukunft in Aussicht zu stellen. „They promised me you wouldn't be hurt“<sup>184</sup> ist durch seinen reflexiven Inhalt ebenfalls ein Zeichen für bestehendes Vorwissen und nicht, dass auch er von den Geschehnissen und Offenbarungen überrascht worden wäre.

#### **4.7. Medium Buch**

Auf verschiedene Arten kann etwas über den Teufel in Erfahrung gebracht, respektive mit dem Teufel kommuniziert werden.

Als geläufigste auch angewendete Art des Versuchs der Kommunikation mit dem Teufel bietet sich die Beschwörung an. Diese wird im speziellen Fall von *Rosemary's Baby* über Gesänge (welche durch die Wände zu hören sind) und Beschwörungsworte versucht. Auch Rituale diverser Art werden hierbei zum Einsatz kommen, um dem Teufel seine Ergebenheit wissen zu lassen.

Um über den Teufel oder auch Hexen zu erfahren bietet sich, immer stärker werdend seit Beginn des Buchdrucks und dem Wandel von oraler zu verschriftlichter Kultur, das geschriebene Wort an. Ist heute das Internet Ratgeber Nummer eins in persönlichen Problemen<sup>185</sup>, waren und sind es in vielen Bereichen noch immer Bücher, die als wichtigste und leicht erreichbare Informationsquelle dienen. Abgesehen von der qualitativen Auswahl, die getroffen werden muss, bieten sich quantitativ über beinahe jedes Thema eine nahezu endlos erscheinende Reihe von Titeln an, die Antworten auf alle möglichen Fragen der Menschheit anbieten wollen. Ob diese potenziellen Antworten auch tatsächlich der Lösung des Problems, der Beantwortung der Frage, qualitativ zu dienen

---

<sup>182</sup> Vgl. *ibid*, 01:19:06-01:19:43.

<sup>183</sup> *Ibid*, 01:19:23-01:19:25.

<sup>184</sup> *Ibid*, 02:07:13-02:07:18.

<sup>185</sup> Persönliche Probleme jeglicher Art; so ergab beispielsweise eine Untersuchung aus 2010, dass mehr als die Hälfte aller Amerikaner mit Internetanschluss vor einem Arztbesuch den eigenen Symptomen im Internet nachforscht. Vgl. o.A. (PHYSorg.com), „Consulting 'Dr. Google': Study finds much Internet-based sports medicine information is incorrect or incomplete“, 02. 07. 2010, <http://www.physorg.com/news/197293056.html>, letzter Aufruf: 14.03.2011.

vermögen, oder nur als weiterer Denkanstoß anzusehen sind, bleibt der subjektiven Bewertung überlassen. Dieses Faktum führt auch zu der sich immer weiter entwickelnden Anzahl von Büchern und aufgestellten Thesen, da kein Thema als jemals komplett abgeschlossen und in all seinen Möglichkeiten abgehandelt angesehen werden kann.

In *Rosemary's Baby* dient Rosemary ein von Hutch übermitteltes Buch dazu, Verdacht zu schöpfen. War sie einst noch eine gutgläubige Person in Bezug auf ihre Nachbarn und vermutete hinter deren Aktivitäten, sei es Gesang und das Bereiten von Speisen, nichts Böses, wandelt der Inhalt des Buches wie auch die persönliche Note, die durch die Beschäftigung ihres zu diesem Zeitpunkt bereits mysteriöserweise verstorbenen Freundes Hutch mit dem Buch entstand, sowie die Zufuhr von Information, welche durch Rosemary allerdings erst passend ausgewertet werden müssen, ihre Meinung über die Nachbarn. Ihr einst nicht in den Sinn gekommene Zusammenhänge oder Schlüsse, die sie nicht hatte ziehen können, da ihr Hintergrundwissen fehlte, drängen sich nun umso klarer in den Vordergrund.

#### **4.8. Horrorfilm ohne Horror**

Roman Polanskis Film *Rosemary's Baby* zeichnet sich durch psychisch erweckten Horror aus; es gibt keine aktiven unrealistischen Monster, die als Hauptakteure des Bösen agieren. Zwar wird die Gestalt des Teufels gezeigt, diese Sicht wird allerdings in eine Traumsequenz Rosemarys eingebunden, wodurch die Frage offen bleibt, ob phantastische Traumgestalten das tägliche Leben ad hoc in einen Horrorfilm umzuwandeln im Stande sind.

Kein wirkliches, physisch greifbares Monster durchwandelt die Straßen von New York, „no screaming things happening here, walls tumbling down or crocodiles coming out of the wall“<sup>186</sup>, während sich die Geschichte um Rosemary dort abspielt. Potenziell Verrückte, wie sie auch noch heute in vielen Teilen der Welt anzufinden sind, und welche ihre Möglichkeiten überschätzen, sind in diesem Fall nicht als Monster zu deklarieren, wenn auch ihre geistigen Vorstellungen bisweilen monströse Formen anzunehmen im Stande sind. Wenn auch das Böse im Mittelpunkt steht und von Anfang an auch die heimelige Atmosphäre auf filmische Weise vermittelt, dass hier wohl in nicht allzu weiter Ferne ein Wendepunkt eintreten wird, wirkt der Teufel in *Rosemary's Baby* nicht durch seine

---

<sup>186</sup> o.A., „Retrospective Interviews with Roman Polanski, Robert Evans and Richard Sylbert“, *Rosemary's Baby*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, Special Features, Paramount 2007; (*Rosemary's Baby*, USA 1968), 00:15:57-00:16:03, Produzent Robert Evans über das Genre, in welchem sich *Rosemary's Baby* bewegt.

dauerhafte Präsenz in physischer Gestalt. Dennoch lässt Roman Polanski in seiner filmischen Umsetzung des Romans von Ira Levin sein Publikum im Ungewissen: Zwar könnte alles genau so gewesen sein, wie es aus Rosemarys Sicht gezeigt wird – allerdings könnte es sich aber auch um eine geschickte Montage aus tatsächlich Erlebtem und Eingebildetem handeln, wie von Figuren bisweilen angedeutet wird. Der Zuseher wird im Unklaren gelassen, ob er mit dem Abbild der filmischen Realität konfrontiert wird, oder ob die Bilder von Rosemarys Denken beeinflusst sind und ihre Sicht der Dinge sichtbar gemacht wird. Aus ärztlicher Sicht wird ihr, wie ihr später ihr Ehemann Guy mitteilt, unterstellt, an einer schwangerschaftsbedingten Hysterie zu leiden, was ihnen allen großen Kummer gemacht hätte, da Rosemary durch nichts zur Vernunft zu bringen gewesen wäre.<sup>187</sup>

Diese mit Absicht produzierte Doppeldeutigkeit hinsichtlich mystischer, nicht greifbarer Figuren, welche sich durch den Glauben der Menschheit an sie am Leben halten, verfolgt Roman Polanski nicht nur in *Rosemary's Baby* – auch *The Ninth Gate*, im nächsten Abschnitt dieser Arbeit behandelt, dreht sich um das Teuflische und seine möglicherweise metamorphe Erscheinungsform. Polanski strebt somit nicht danach, dem Publikum Filme zu liefern, deren Inhalt ohne Zweifel übernommen werden kann; vielmehr ist es ihm, wie er Interviews auch selbst bestätigt, ein Bedürfnis, Filme zu produzieren, die durch ihre Doppeldeutigkeit hervorgehoben werden können.<sup>188</sup> Dieser Aspekt kann auch die Spannung des Zusehers erregen, wenn er der Frage nachgeht, welcher inhaltlichen Richtung er glauben soll. Sich auf das Mystische einlassen, an die Einwirkung des Teufels glauben? Oder an rational Erklärbares, etwa eine Verwirrung des Geistes der jeweilig im Film dargestellten Figuren, die mit der Mystik konfrontiert werden? Die nicht gegebene vollständige Klarheit macht einen Film bisweilen auch attraktiver für weitere Vorführungen (was nicht implizieren soll, dass ein guter Horrorfilm, welcher vor Monstern und Blut nur so strotzt, nach einer einzigen Aufführung seinen Reiz verliert).

Polanskis Verfilmung fällt in eine Zeit, in welcher satanische Horrorfilme boomten. Amerika, Ursprungsland dieser Genrefilme, sah sich Ende der 1960er Jahre von Vietnam-Krieg, Watergate-Skandal und weiteren politischen Umwälzungen erschüttert. Okkultismus wurde wieder aufgenommen, Filme wie *The Exorcist* (1973), *The Omen*

---

<sup>187</sup> *Rosemary's Baby*, DVD-Video, 2007, 01:55:54-01:56:10.

<sup>188</sup> Vgl. o.A., „Retrospective Interviews with Roman Polanski, Robert Evans and Richard Sylbert“, DVD-Video, Special Features 2007, 00:14:04-00:14:07, Regisseur Roman Polanski über *Rosemary's Baby*: „I wanted the film to be ambiguous, particularly the ending.“

(1976) oder eben *Rosemary's Baby* behandelten den Horror durch okkulte, nicht rational erklärbare Einwirkungen.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Vgl. Vossen, Ursula (Hg.), *Filmgenres: Horrorfilm*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 226-227.

## 5. *The Ninth Gate*

In Polanskis Film aus dem Jahre 1999 ist das „Buch der neun Pforten ins Reich der Schatten“ jenes Artefakt, welches den Lauf der Handlung bestimmt.

Der bibliophile Bücherjäger Dean Corso wird vom amerikanischen Geschäftsmann Boris Balkan angeheuert, die drei noch vorhandenen Exemplare des Buches, welches eigentlich einer Verbrennung im Jahre 1666 zum Opfer hätte fallen sollen, auf ihre Echtheit hin zu untersuchen, und das tatsächliche Original zu erwerben – koste es, was es wolle.

Durch die Annahme des Auftrags wird Corso in eine teuflische Geschichte verwickelt, bei der es nicht mit gänzlich rechten Dingen zuzugehen scheint. Immer wieder passieren merkwürdige Unfälle und Corso wird in seiner Arbeit häufig zu behindern versucht. Während anfangs noch das Geschäft im Vordergrund steht, entwickelt er später persönliches Interesse bezüglich des Buchinhaltes.

Ihm zur Seite steht, obgleich von Corso anfangs nicht gewünscht, ein mysteriöses Mädchen, hinter welchem mehr als nur eine namenlose Identität zu stecken scheint. Diese Figur, welche noch diskutiert werden wird, ist als teuflische Komponente des Filmes anzusehen und ist, im Gegensatz zum Teufel in Polanskis früherer Produktion *Rosemary's Baby*, den Großteil des Filmes hindurch sehr präsent.

Einhergehend mit einer angedeuteten teuflischen Figur gibt es auch die Komponente des Pakts, welche ebenfalls noch genauer erläutert wird.

Oftmals versuchte der Teufel im Verlauf seiner Geschichte sein Wirken im Verborgenen zu belassen und die Versuchten ohne ihr Wissen auf seine Seite zu ziehen sowie ihre Seelen zu erhaschen. In *The Ninth Gate* wird offen angestrebt den Weg zum Teufel einzuschlagen, wobei die Figur des Mädchens in einer Helferposition mitwirkt.

### 5.1. Teuflische Vereinbarungen

Boris Balkan: „I want you to get it for me. At all costs. Never mind how.“<sup>190</sup>

Das „unmoralische Angebot“ Balkans gegenüber Corso, das Original des Buches betreffend, kann auch als Pakt bezeichnet werden. Ein Pakt ist die beiden Partner aktiv involvierende, moderne Art der Versuchung des Teufels – es ist ein Geben und Nehmen, welches prinzipiell ausgewogen fungieren sollte. Der Geschäftsmann erhält sein Buch, der Bücherjäger wird im Gegenzug reichlich entlohnt, aber über die Beweggründe des

---

<sup>190</sup> *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video, 2007, 00:16:37-00:16:40.

Geschäftsmannes, wie sich später herausstellen wird, im Unklaren gelassen. Das Buch und sein materieller Wert, begründet durch seine Einzigartigkeit – denn es scheint, zwei der drei Exemplare seien gefälscht – steht im Vordergrund, nicht der Inhalt.

Eine nicht für beide Seiten klar definierte Paktsituation ergibt sich, als die ebenfalls am Buchoriginal interessierte reiche Witwe Liana Telfer den Bücherjäger aufsucht und in dieser Situation ihren Körper zu ihrem Zweck einzusetzen versucht. Einseitig ist die Situation dadurch, dass sie Corso nicht davon in Kenntnis gesetzt hat, dass sie nach der sexuellen Begegnung im Gegenzug von ihm die Herausgabe des Buches erwartet.

Die Sexualität als Schlüssel zum Pakt wird auch in *Rosemary's Baby* angesprochen, da mit ihrer Schwängerung durch den Teufel eine Art Vertrag zwischen den Beschwörenden und dem Teufel eingegangen wird. Rosemary selbst spielt hier eine passive Hauptrolle und hat kein Mitspracherecht.

Andeutungen in der Handlung und ein Wissensvorsprung des Filmrezipienten gegenüber Dean Corso machen in *The Ninth Gate* deutlich, dass Boris Balkan das Original nicht nur akquirieren möchte um seine Bibliothek aufzustocken, sondern um es auch gemäß seinem Inhalt zu verwenden: Anhand des originalen Buches will er den Teufel beschwören und durch die neun Pforten schreiten, den Weg zu Satan gehen.

Während die in der Literatur typische Pakt-Situation den Teufel in den meisten Fällen aktiv involviert, wird er hier nur zum Objekt der Begierde und ist nicht aktiver Teilhaber. Durch die Intention Balkans, den Teufel ins Spiel zu bringen, kann die Paktsituation aber als „teuflisch“ betrachtet werden.

Ein Pakt ist normalerweise der Höhepunkt einer Geschichte, wenn der Teufel mit im Bunde ist. Nicht mit „Griffel, Meißel, Feder“<sup>191</sup> ist Goethes Faust verpflichtet, den Pakt mit dem Teufel offiziell zu machen – ein „Tröpfchen Blut“<sup>192</sup> tut genüge und ist doch bindender als ein auf oder mit vergänglichem Material getätigtes Versprechen. Das gegenseitige Gelöbnis, einander unter vorher festgelegten Bedingungen zu Nutzen zu sein, bildet den Klimax einer Teufelsgeschichte, da hier entweder das Verderben oder die Schläue der Beteiligten offenbar wird.

Corso und Faust verbindet die Sehnsucht nach Wissen, beide sind Einzelgänger; bei Corso überwiegt weiters der finanzielle Faktor gegenüber dem Wunsch nach moralischer Leichtigkeit. Während Faust gegen Ende hin seine Entscheidung zu bereuen beginnt, wird Corso immer mehr in den Sog der Faszination von Macht und Gier gezogen. Der eine hat

---

<sup>191</sup> Goethe 2004, S. 49.

<sup>192</sup> Ibid.

freiwillig seine Seele dem Teufel im Pakt angeboten, der Pakt des Zweiten besteht aus einem Auftrag; dieser könnte im Verlauf der Geschichte noch abgelenkt werden und Corso aus dem Pakt aussteigen. Die Neugierde des Bücherjägers ist jedoch geweckt worden, wodurch er nun selbst versucht, hinter das Geheimnis des Buches kommen. Zwar hat er den Auftrag freiwillig angenommen, doch, wie des Öfteren, wenn der Teufel im Spiel ist, offenbaren sich die große Bedeutung des Paktes und seine Auswirkungen erst später – in diesem Fall mit der persönlichen Involvierung Corsos und seinem Streben nach dem Buch und der Wahrheit dahinter.

Als ein Zeichen, dass das Buch mehr zu sein scheint, als Balkan den Bücherjäger glauben lassen möchte, offenbart sich die Ähnlichkeit der Corso begegnenden handlungsimmanenten Personen mit den Abbildungen im „Buch der neun Pforten ins Reich der Schatten“. Diese für die Handlung des Filmes wichtigen Illustrationen sind Holzstiche, die in den Original-Büchern, die 1666 gänzlich hätten verbrannt werden sollen, zu finden sind. Jedes der drei überlebenden Exemplare ist mit neun Holzschnitten geschmückt, deren Originale, in der richtigen Reihenfolge und am richtigen Ort, letztendlich die neun Pforten zum Teufel öffnen sollen.

Im Laufe der Handlung bemerkt Corso Unterschiede zwischen den Holzschnitten der einzelnen Bücher, wodurch sie die Aufmerksamkeit des erfahrenen Bücherjägers auf sich lenken. Die Fälschung von Holzschnitten ist aufwändig, und aus Erfahrung scheint es für ihn nicht plausibel, dass es verschiedene Versionen des Buches gegeben hat.<sup>193</sup> Während des genauen Studiums der Abbildungen ist Corso gezwungen, durch die Welt zu den jeweilig anderen Exemplaren des Buches zu reisen, um sie vergleichen zu können. Auf diesem Weg wird er sowohl mit Personen als auch mit Situationen konfrontiert, die, auch für den Rezipienten des Filmes deutlich, Corsos Geschichte immer mehr mit dem Inhalt der Bücher und der Abbildungen verschwimmen lassen.

Diese mysteriösen Ähnlichkeiten sollen auf das verwobene, undurchsichtige Netz hinweisen, in welchem Corso sich mit Annahme des Auftrags Balkans verfängt. Personen, die er aufsucht, sind schon indirekt vorher mit ihm verbunden. Diese Figuren prägen und verändern den Lauf von Corsos Geschichte.

---

<sup>193</sup> Corsos Erfahrung zeigt sich beispielsweise beim ersten Überprüfen des Buches Balkans; vgl. dazu *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video, 2007, 00:16:12-00:16:21.

So kann etwa das Brüderpaar Ceniza, welches aufgrund ihres Gewerbes als Buchrestauratoren bereits mit einem der Bücher in Berührung gekommen ist, mit einer Abbildung in den Holzschnitten in Verbindung gebracht werden. (Vgl. Abb. 14 und 15)



Abb. 14: Die Ceniza-Brüder.



Abb. 15: Den Ceniza-Brüdern ähnliche Abbildung.

Sie sind einem einen Pfeil schießenden Engel optisch ähnlich. Wie sich später offenbart, haben sie einen der Holzschnitte gefälscht, um somit zu verhindern, dass jemand jemals den Teufel anrufen und die Pforten ins Reich der Schatten öffnen kann. Durch diese Tat kommt ihnen die Funktion eines schützenden Engels zu.<sup>194</sup>

Eine weitere Ähnlichkeit ergibt sich bei einem Holzschnitt und der weiblichen Hauptfigur des Filmes – dem Mädchen (siehe Abb. 16 und 17). Das namenlose Mädchen begegnet Corso immer wieder auf seiner Reise; fälschlicherweise nimmt er erst an, sie sei von Auftraggeber Balkan geschickt und solle ihn überwachen. Obgleich Corso unsicher hinsichtlich ihrer tatsächlichen Aufgabe ist, protestiert er letztendlich nicht mehr gegen ihre Gesellschaft und ist in einigen Situationen sogar sehr dankbar darüber.

In den Holzschnitten wiederum erscheint eine nackte, junge Dame, die auf einem mehrköpfigen Biest aus einem Buch zu lesen scheint (siehe Abb. 17). Dieser Holzschnitt gilt als letzter „Schlüssel“, um die neun Pforten zu öffnen. Das Mädchen scheint nicht daran interessiert zu sein, die Bücher und die Holzschnitte selbst in ihren Besitz zu bringen, sie steht jedoch Corso bei dessen Vorgehen mit Rat und Tat zur Seite.

---

<sup>194</sup> Die Engel-Hypothese verfolgt auch Kroll, Thomas, „Böse Typen in vielerlei Gestalt. Teuflische Figuren im Film“, in: *Handbuch Theologie und populärer Film. Band 1*, Hg. Bohrmann, Thomas/Werner Veith/Stephan Zöller, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2007, S. 162.



Abb. 16: Das Mädchen.



Abb. 17: Der letzte Holzschnitt zeigt das Mädchen.

## 5.2. Mysteriöse Gefährten

Wie in im bereits genannten Roman *Der Mönch* (1796) von Matthew Gregory Lewis tritt der Teufel nicht immer in Person in Erscheinung, sondern bedient sich auch seiner Gehilfen, Gesandten und Untergebenen.

Im Falle von *The Ninth Gate* tritt die Figur des Mädchens in das Leben der Hauptfigur Dean Corso, der auf der „Jagd“ nach den letzten drei verbliebenen Originalen des den Film bestimmenden Buches ist.

Das Mädchen ist unzweifelhaft nicht als Teufel selbst, sondern als Helfer Satans zu erfassen.<sup>195</sup> Diese Ansicht wird im Film durch einen Minidialog bestätigt.

Corso: „You said you were a student.“  
Mädchen: „Did I? So I am. In a way.“<sup>196</sup>

Auch wenn Corso der Erste ist, der ihr die Bezeichnung Student zuweist<sup>197</sup> und diese von ihr mit einem sachten Lächeln übernommen wird, so bestätigt sie durch ihre im späteren Handlungsverlauf getätigte Verstärkung der Originalaussage umso mehr die Vermutung, dass sie keinesfalls der alleinige Herr der Hölle ist. Ihre Situation als „Lernende“ setzt sie einer dem Teufel untergebenen Figur gleich.

Als unscheinbare, austauschbare und unauffällige Person wird das Mädchen im Film gezeigt, wie es auch im dem Film zugrunde liegenden Buch von Arturo Pérez-Reverte (*El*

<sup>195</sup> Vgl. Mitchell, Charles P., *The Devil on Screen. Feature Films Worldwide, 1913 through 2000*, Jefferson: McFarland & Company 2002, S. 208-209; Mitchell nimmt hier allerdings explizit an, dass das Mädchen der Teufel ist und beruft sich auch auf einige Stellen des Originalromanes *El Club Dumas*. Abseits des Buches ist diese Annahme allerdings trügerisch; in Polanskis Version ist das Mädchen nicht als der Teufel in Person zu bewerten.

<sup>196</sup> *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video, 2007, 00:52:21-00:52:27.

<sup>197</sup> Vgl. *ibid.*, 00:41:42-00:41:46.

*club Dumas*, 1993) beschrieben wird: „in ihrem blauen Kapuzenmantel [...], ihre Augen [...] waren klar, beinahe durchsichtig“<sup>198</sup> Auch in ikonographischen Darstellungen ist der Teufel (oder seine Gesandten) selten eine elegante Person, wenn auch in neomodischeren Filmen gerne mit dem Klischee des modernen, welterfahrenen Anzugträgers gespielt wird. Mit der konstanten Darstellung der Gestalt des Mädchens wird im Film zweimal gebrochen. Es ist keine direkte Verwandlung von einer Gestalt in die nächste zu sehen und es wird nicht pointiert angesprochen, dass es sich bei den Corso erscheinenden Gestalten auch tatsächlich um das Mädchen inkognito handelt, doch lässt sich dies durch die jeweiligen Umstände schlussfolgern. In der ersten diesbezüglichen Szene, vor der Passkontrolle in einem spanischen Flughafen, ist anstelle der jungen Dame ein kleines Mädchen hinter Corso zu sehen, welches er selbst, irritiert und auf der Suche nach seiner Begleiterin, betrachtet (siehe Abb. 18).<sup>199</sup>



Abb. 18: Verjüngung zur einfacheren Handhabung der Situation.

In einer weiteren Situation, nachdem Corso gerade noch rechtzeitig aus einem brennenden Apartment fliehen kann und er vor dem Haus das Eintreffen der Feuerwehr beobachtet<sup>200</sup>, wird er eines Hundes gewahr. Hunde sind in einer Stadt meist keine Seltenheit, wodurch relative Unauffälligkeit gegeben ist. Das Tier lässt sich von Corso in seiner Präsenz nicht stören, scheint ihn im Gegensatz zu beobachten, wodurch eine Schlussfolgerung mit der Übereinstimmung der Figuren des Mädchen und des Hundes in dieser Szene nahe liegt. (siehe Abb. 19).

<sup>198</sup> Pérez-Reverte, Arturo, *Der Club Dumas*, Berlin: List 2010; (Orig. *El club Dumas*, 1993), S. 119.

<sup>199</sup> Vgl. *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video 2007, 00:59:22-00:59:27.

<sup>200</sup> Vgl. *ibid.*, 01:25:45-01:25:55.



Abb. 19: Animalische Metamorphose.

In dieser Situation war der Gestaltwechsel nicht unbedingt vonnöten, da das Mädchen in keiner für sich bedrohlichen Situation anzutreffen war.

Die Gestalt des Hundes wird in der Literatur gerne mit dem Teufel in Verbindung gebracht<sup>201</sup>, wodurch die Metamorphose in dieser Szene an Bedeutung gewinnt.

Der genaue Hintergrund des Mädchens bleibt im Unklaren, dem Rezipienten jedoch erscheint sie als eigenständig agierende Figur, die keinen ersichtlichen Zwängen oder Befehlen unterworfen ist und auf relativ eigenen Willen hin agiert. Die Intention des Mädchens wird ebenfalls nur vage angedeutet: Sie taucht immer wieder in Corsos Umgebung auf, es scheint fast, als würde sie ihm nur helfen, um in seiner Gegenwart positiv bemerkt zu werden.

Im innerdiegetischen Kontext ist die unauffällige Gestalt des Mädchens von Vorteil, um nicht in das Rampenlicht der Corso feindlich Gesinnten gerückt zu werden, so sie relativ ungestört ihrem Vorhaben folgen möchte, ihm zu helfen. Durch die legeren, bisweilen nachlässigen Kleidung – Jeans, Kapuzenmantel, zwei verschiedenfarbige Strümpfe – gesellt sie sich auf die Ebene des Bücherjägers, welcher ebenfalls eher praktisch denn edel gekleidet auftritt.

Das Mädchen ist zweifellos in der einstigen Rolle des Teufels als Verführer anzusiedeln. Durch ihre ihm unablässig und ungefragt angebotene Hilfe und Hilfeleistungen macht sie

---

<sup>201</sup> Man denke nur an Faust und seinen schwarzen Pudeln oder an Kerberos, den Höllenhund aus der griechischen Mythologie.

sich unentbehrlich. Wenn auch Corso der eleganten Figur von Liana Telfer nicht abgeneigt ist und sich auch von ihr verführen lässt, so ist ihm das gesellschaftliche Niveau des Mädchens näher.

Mit Ironie kodiert ist der Titel eines Buches, mit welchem in der Hand das Mädchen von Corso angetroffen wird, *How to Win Friends & Influence People* (Abb. 20). Durch ihre ihm angepasste Kleidung und ihre zur Schau gestellte Vorliebe für Bücher beeinflusst sie Corso bereits indirekt, ohne dass dieser davon Notiz nimmt.

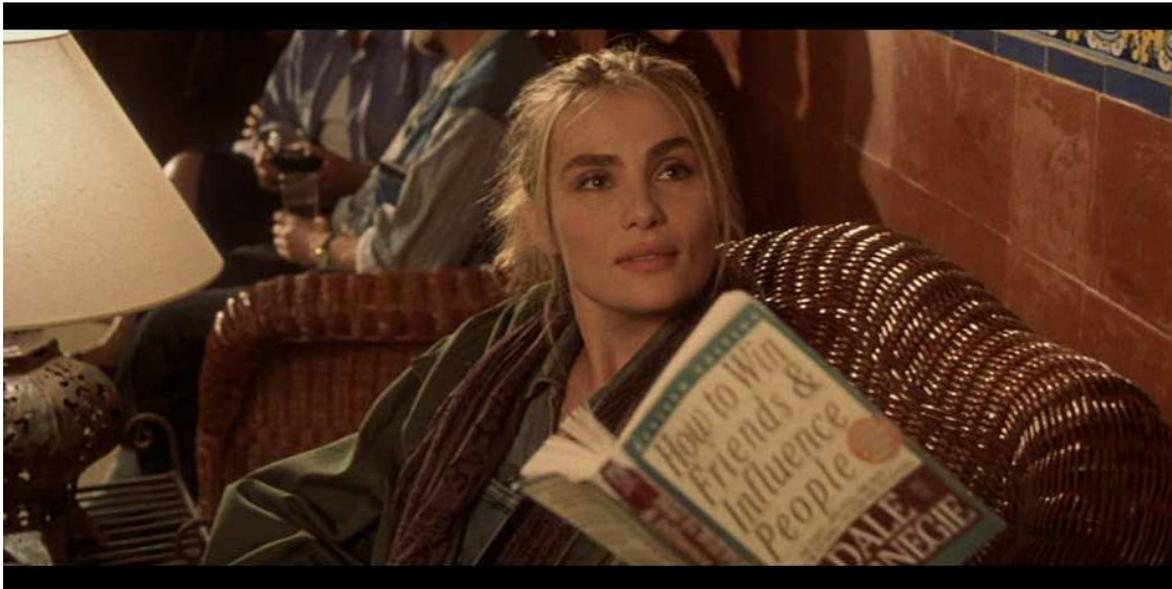


Abb. 20: Das Mädchen liest ein aussagekräftiges Buch.

Mit dem Buch in der Hand passt sie sich an Corsos Gewohnheiten und Vorlieben an („she is the devil he deserves“<sup>202</sup>), was dieser per se irritierend findet; ebenso den Titel ihres Buches.<sup>203</sup>

Im Film scheint das Mädchen übernatürliche Kräfte zu haben, die ausnahmslos eingesetzt werden, um Corso zur Seite zu stehen. Doch auch im kleineren Rahmen erblickt Corso an ihr Ungewöhnliches – so scheint sich ihre Augenfarbe von Grün zu Schwarz hin zu ändern, als beide in einer Situation abseits des Trubels Ruhe zu finden versuchen.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Mitchell 2002, S. 209.

<sup>203</sup> Vgl. Flügel 1974, S. 21-23 zur äußerlichen Anpassung des Teufels an sein Opfer; Flügel nimmt hier einen Roman Julien Greens zur Hand, um dies selbst zu demonstrieren: „Weil der Teufel – als mythisches Phänomen verstanden – eine Unperson ist, ohne Identität und Gesicht, kann er sich nur dadurch zur Geltung bringen, daß er sich chamäleonartig dem jeweiligen Partner anpasst.“ Auch ein Roman Georges Bernanos nimmt hierauf Bezug: die teuflische und doch menschliche Erscheinung nennt sich hier „Quine“ = „oui-non“, „ja-nein“ und gibt ein Beispiel über die wankelmütige und sich nicht festzulegen imstande seiende Gestalt des Teufels ab. (vgl. *ibid*, S. 32-33).

<sup>204</sup> Vgl. *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video, 2007, ab 01:12:11.

Es scheint dem Mädchen Übernatürliches möglich zu sein, besonders wenn Corso sich in Gefahr begibt.

Als Beispiel einer solchen Situation sei die Szene genannt, in welcher Corso im Rahmen der Nachforschungen am Buch von einem Helfer Liana Telfers verfolgt und angegriffen wird.<sup>205</sup> Dem in Kampfesdingen unbeholfenen Corso kommt schon nach wenigen Schlägen und Tritten von Telfers Helfer das Mädchen in Windeseile zu Hilfe. Vor ihrem Einschreiten war sie nicht zu sehen und auch Corsos Verhalten hatte nicht darauf hingewiesen, dass er sie erwartete. Wie aus dem Nichts scheint sich Corsos nicht freiwillig gewählte Begleiterin plötzlich am richtigen Ort zu befinden und schwebt die Treppe hinab (siehe Abb. 21).



Abb. 21: Was im Standbild auch als Sprung interpretiert werden könnte, ist im Film ein Herabgleiten weit über dem Handlauf.

Mit dieser Darstellung soll das übernatürliche Wesen und Werken des Mädchens deutlich gemacht werden. Die Einstellung der übernatürlichen Art dauert nur wenige Sekunden (für die halbe Treppe braucht die junge Dame etwa 1,5 Sekunden) und kann vom unaufmerksamen Zuseher auch für Geländerrutschen gehalten werden.

Noch ein weiteres Mal zeigt das Mädchen ungeahnte Mobilität (Abb. 22): Als Boris Balkan gegen Ende des Films Liana Telfer zu ermorden sucht, will Corso einschreiten. Das Mädchen hindert ihn daran.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Vgl. *ibid*, 01:09:04-01:10:31.

<sup>206</sup> *Ibid*, 01:46:43-01:46:46: „He just murdered someone in public. You’re off the hook.“



Abb. 22: Auch diese Szene ist kein Sprung des Mädchens, sondern eine „Flugsequenz“.

Durch diese subtile Darstellung von übernatürlichen Kräften soll vom Zuseher erkannt werden, dass hinter der Figur des Mädchens mehr als nur eine zufällige Begegnung steckt. Phänomene und auch unnatürliche Situationen wie die erwähnten müssen sparsam eingesetzt werden, da das Publikum dadurch aufgefordert wird, sich selbst zu entscheiden, ob das Gesehene übernatürliche Wurzeln hat oder nur einer optischen Täuschung gleich kommt. Hierdurch wird Unschlüssigkeit erzeugt, wobei durch die doppelte Interpretierbarkeit der Film zusätzlich an Reiz gewinnt. Werden zu häufig unrealistische Handlungen gezeigt, denen deutlich mehr zugrunde liegen muss, als sie zu sein vorgeben, wird das Publikum einerseits vor bereits gefällte Entscheidungen hinsichtlich der Deutung des Filmes gestellt, andererseits das Gefühl der Sensation, welches von Szenen dieser Art hervorgerufen wird, geschmälert.<sup>207</sup>

### 5.3. Corso – ein Opfer?

Die Figur des Dean Corso ist eher egozentrisch angelegt wie auch auf die Freuden des Lebens bedacht, denn auf gesellschaftliches Leben und Schmeichelei.

Durch seine harte Verhandlungsweise mit seinen Geschäftspartnern, ob rein kommerzieller Natur oder doch auf Basis freundschaftlicher Beziehungen, wie auch durch sein bisweilen skrupelloses Vorgehen oder die hart angelegte Notwehr wird diese Gestaltung der Figur

---

<sup>207</sup> So meinte auch Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960), S. 128, dass sich der „Zauber“ solcher Szenen „um so rascher abnutzt“, je häufiger man auf Hilfsmittel zurückgreift.

deutlich. Corso erscheint durch seine Persönlichkeit als logisches, wenn auch leichtes Opfer des Teufels – auch wenn der Teufel gerne die besonders Tugendhaften von ihrem Pfad abzubringen versucht, so ist „leichte Beute“ dennoch gern gesehen.<sup>208</sup>

Bezüglich Dean Corso braucht es keiner besonderen Überredungstaktiken hinsichtlich Skrupellosigkeit, notwendiger Gewaltbereitschaft, Betrug oder letzten Endes Totschlags.<sup>209</sup> Scheinbar wandelt Corso also nicht erst seit Kurzem auf dem schmalen Grat zwischen Recht und Unrecht, wobei Ausschläge in die negative Seite bereits vor der geschäftlichen Affäre mit dem Buch der neun Pforten zu verzeichnen waren, wie auch der folgende Dialog zu bezeugen weiß.

Boris Balkan: „I want you to get it for me. At all costs. Never mind how.”  
Dean Corso: „’Never mind how’ sounds illegal.“  
Boris Balkan: „Wouldn’t be the first time you’ve done something illegal.”  
Dean Corso: „Not *that* illegal.“<sup>210</sup>

Corso wird von seinem Auftraggeber dazu angestiftet, sich aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel zu betätigen, um ihm seine Wünsche zu erfüllen – die Bezahlung folgt auf den Fuß.

Der Bücherjäger bietet sich dadurch als für den Teufel einfaches Opfer an. Corsos eigene Begierde nach Wissen, in begrenztem Sinne Macht, guten Geschäften und schönen Frauen spielen dem Teufel dabei in die Hände.

#### **5.4. Existenz sowie Präsenz des Übernatürlichen**

In *The Ninth Gate* ist das übernatürliche Wesen präserter als im Vergleich zu *Rosemary’s Baby*. Es liegt in der Grundessenz des Teufels, nach Belieben zu kommen oder zu gehen, oder in rational unerklärbarer Geschwindigkeit an unterschiedlichen Orten aufzutauchen, wie es einem Normalsterblichen unmöglich wäre. Die persönliche Beeinflussung von Individuen durch den Teufel geschieht ebenso nicht notwendigerweise auf konstanter Basis, sondern auch punktuell: von der Heiligen Teresa von Avila wird schriftlich überliefert, dass der Teufel sie mehrmals, teils in sichtbarer, teils unsichtbarer Form heimgesucht hat. Als ein erfolgreiches Mittel der Vertreibung der Teufels hat sich in ihrem

---

<sup>208</sup> Es kann jedoch auch sein, dass dem Teufel ein Mensch gar zu dumm ist: vgl. Flügel 1974, S. 17; Flügel gibt hier ein literarisches Beispiel Paul Valéry’s, in welchem der Teufel meint: „Dieser da (...) war nicht intelligent genug, als daß ich ein Recht auf ihn gehabt hätte; er besaß nicht genug Geist.“

<sup>209</sup> Corso tötet den Gehilfen Telfers, der ihn bereits zuvor angegriffen hat, nachdem ihm und dem Mädchen die Flucht aus dem Gewahrsam ebenjenes Mannes geglückt ist. Vgl. *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video, 2007, 01:42:49-01:43:12.

<sup>210</sup> Ibid, 00:16:37-00:16:47.

Fall das Bekreuzigen oder der Einsatz von Weihwasser erwiesen.<sup>211</sup> Dem Menschen stehen also Hilfsmittel zur Verfügung, wenn er sich von übernatürlichen oder gar teuflischen Gestalten heimgesucht fühlt.

Selbstmord und auch Totschlag sind mit dem Teufel in *The Ninth Gate* verbunden, auch wenn nicht der Teufel oder seine Gesandten die Ausführenden sind. Es sind immer Menschen, die sich dazu getrieben fühlen, unmoralische Taten zu begehen. Andrew Telfer, einstiger Besitzer einer Kopie des titelgebenden Buches, begeht nach Verkauf des Buches Selbstmord. Dies geschieht im Zuge dessen, dass er von den Hintergründen des Buches erfahren hat, welches seine Frau zu satanischen Beschwörungszwecken benutzt. Verkauf wie Selbstmord waren somit Reaktionen auf das erlangte Wissen.

Die Abwesenheit des Buches wiederum bewirkt das Streben der Witwe Telfer, dieses Buch zurückzuerhalten. Unterstützt von sinnesgleich Agierenden wird ein Corso bekannter Buchhändler, der das Buch für ihn verwahrt, von Telfer und ihren Gehilfen ermordet (Abb. 23), und als Zeichen, worauf man es abgesehen hat, in einer ähnlichen Pose aufgehängt, wie sie auf einem der Holzschnitte zu sehen ist (Abb. 24)



Abb. 23: Der ermordete Buchhändler ...



Abb. 24: ... wurde nach Vorbild des Holzschnittes aufgehängt.

Die Holzschnitte selbst beeinflussen somit auch das Leben der Figuren im Film, beziehungsweise werden dazu eingesetzt, um selbst ein Zeichen zu setzen. Ist das Übernatürliche auch nicht direkt präsent, so beeinflusst es dennoch das Leben der Figuren.

### **Die neun Pforten ins Reich der Schatten**

Die titelgebenden neun Pforten sind keinesfalls neun Aufgaben, welche nacheinander zu leisten sind, und welche nach Beendigung der letzten mit einer Belohnung winken.

---

<sup>211</sup> Vgl. Russell 1986, S. 52-53.

Vielmehr wird deutlich, dass mit Besitz und Gebrauch der neun Originaldrucke der Holzschnitte des Teufels (gekennzeichnet mit dem Kürzel LCF, welches Luzifers Mitarbeit andeutet), und erst wenn diese in richtiger Reihenfolge angeordnet sind (und somit durch ihre Textunterschriften eine Art verschlüsselten Code preisgeben) zum richtigen Zeitpunkt und am richtigen Ort der Weg in die Unterwelt freigegeben wird.

Die neun Pforten, die ins Reich der Schatten führen sollen, ähneln den neun Höllenkreisen, durch die Dante Alighieri in seiner *Göttlichen Komödie* die Unterwelt beschreibt. Auch der Himmel wird in neun Bereiche aufgeteilt, die sich die Engel aufteilen. Die Kreise der Unterwelt werden definiert durch die Schwere der Vergehen, welche die Sünder auf sich geladen haben und nun abbüssen müssen. Die ersten Kreise beanspruchen Sünden wie Heuchelei, Zauberei und Diebstahl für sich<sup>212</sup>, während der innerste Kreis bereits jenen „in Ewigkeit verzehret“<sup>213</sup>, der sich frevelhafteren Vergehens schuldig macht. Die Topographie der Hölle wurde bereits seit je her diskutiert und heiß umfochten. Während man sich relativ einig war, dass es sich um einen tatsächlichen Ort im Mittelpunkt der Erde handeln müsse (und nur wenige einen spirituellen Ort ansprachen), gab es verschiedene Einteilungen desselbigen. Mit tatsächlicher Existenz der Hölle, so war man sich einig, müsse es auch einen Zugang zur selbigen geben. Vulkane und auch bisweilen Seen wurden als in Frage kommende Pforten betrachtet.<sup>214</sup>

Die als Filmende titulierte sehr visuelle Darstellung des Durchschreitens der Pforte in das Schattenreich lässt manchen Zuschauer ratlos zurück.<sup>215</sup>

Was den menschlichen Protagonisten Corso dazu bewegt, den letzten Holzschnitt nicht nur besitzen zu wollen, sondern auch aktiv anzuwenden, wird im Film nicht direkt geklärt. Das Böse, welches Dean Corso damit nicht nur akzeptiert, sondern ihm auch noch aktiv zu begegnen wünscht, wird ihm wohl auch durch die ästhetisch ansprechende Darstellung des mysteriösen Mädchens durch Emmanuelle Seigner schmackhaft gemacht.

Das Durchschreiten der letzten Pforte gelingt Corso im Film, was als ein Schreiten in gleißendes Licht dargestellt wird.

---

<sup>212</sup> Vgl. Dante 2010, S. 49.

<sup>213</sup> Ibid, S. 50.

<sup>214</sup> Vgl. Grübel, Isabel, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*, München: Tuduv 1991, S. 54-60.

<sup>215</sup> Die Ratlosigkeit ist in vielen Filmkritiken auch online ohne weiteres nachlesbar, beispielsweise bei Null, Christopher, *The Ninth Gate*, <http://www.filmcritic.com/reviews/2000/the-ninth-gate/>, 08. 03. 2000, letzter Aufruf: 18.04.2011: „The ending is particularly annoying, essentially leaving the interpretation up to the audience (and thus making it unable for loudmouth critics to spoil).“

Der Abgang Corsos ins gleißende Licht, wie er in Roman Polanskis Verfilmung dargestellt wird, ist ein „unerwartet ruhiger (...) voller Erhabenheit“<sup>216</sup>, der gemäß Corsos Erwartung „ins Reich der Schatten“<sup>217</sup> führt; während Corsos Weg Richtung Burg öffnen sich auch die Tore jener wie von selbst. (Abb. 25).



Abb. 25: Corso durchschreitet die neunte Pforte.

Das gebündelte Licht stellt die letzten Strahlen der Sonne dar, die auf ihrem Niedergang die Welt der Nacht übergibt. Der Übergang vom dominanten Licht, welches den Fokus auf die Burg und Corso lenkt, auf ein Ende ohne Erklärungen lässt den Zuseher im Ungewissen, er ist nun Spekulationen unterworfen: Gelingt Corso der Weg in die Unterwelt? Wenn ja: Wieso wurde genau ihm diese Möglichkeit zuteil? Welchen Sinn sieht er darin – Befriedigung der Neugierde, die Erwartung von Macht? Dadurch, dass Polanski kein eindeutiges Ende zeigt – denn es könnte sich auch genau so gut keine spirituelle Pforte geöffnet haben und das ganze Geschehen ohne weitere Folgen sein – wird die Phantasie des Zusehers angeregt. Durch den „harten“ Schluss ohne allgemeingültige Lösung, einer Weißblende ähnlich, wird der Zuseher auch abrupt aus der Filmhandlung in die Realität zurückbefördert. Der Film bleibt weiter auf mehreren Ebenen interpretierbar und ihm muss nicht unbedingt eine tatsächliche teuflische Komponente zugewiesen werden – aber es ist durchaus im Bereich des Möglichen.

---

<sup>216</sup> Kroll 2007, S. 158.

<sup>217</sup> Ibid.

Nicht nur die Holzschnitte, auch die restlichen Teile der Bücher wurden mit Liebe zum Detail verarbeitet und gestaltet. Die Titelseite des „Buches der Neun Pforten“ (siehe Abb. 26) zeigt neben dem Titel, dem Namen des Autors, der Jahreszahl und einem Verweis, dass es „cum superiorum privilegio veniaque“, „mit Privileg und Genehmigung der Obrigkeiten“<sup>218</sup> gedruckt worden war, eine graphische Darstellung eines Baums, um welchen sich eine Schlange windet, die sich in den eigenen Schwanz beißt. Im selben Moment schlägt ein Blitz in den Baum ein, weswegen ein Ast abbricht. Selbst das Titelbild ist in zwei verschiedenen Varianten zu finden, wobei dieses in keiner Version bei der Beschwörung des Teufels eine Rolle spielt.

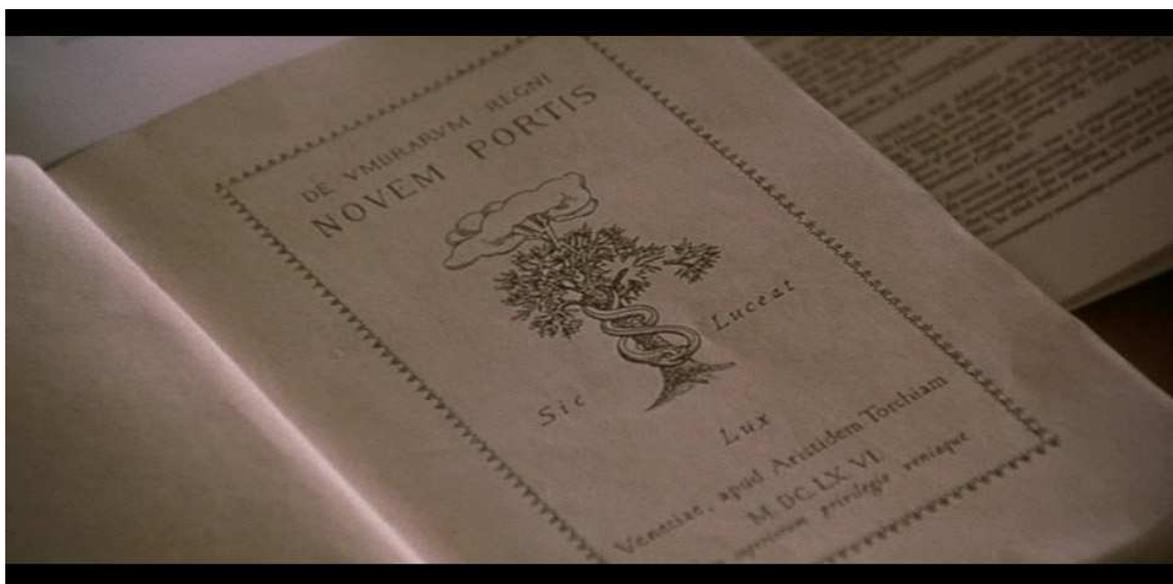


Abb. 26: „Sic Luceat Lux“.

Es liegt nahe, hier Verbindungen zur Schöpfungsgeschichte um Adam und Eva zu ziehen – eine Schlange war der Geschichte nach für die Abkehr vom Guten verantwortlich, ein Baum war es, um welchen sich die Gelüste (wie hier die Schlange) wanden. Der einstige Baum der Erkenntnis wird durch den vom Blitz getroffenen abfallenden Ast zur Gefahr für den Menschen. Die Inschrift (und Zitat aus Mt 5,16) „Sic Luceat Lux“ – So möge das Licht erstrahlen – ist im Rahmen der Geschichte als Anspielung auf die Umstände zu betrachten, unter welchen sich die neunte Pforte öffnet. Die Pervertierung eines Zitates, welches dem Neuen Testament entnommen ist, hin zur Verwendung, um den Teufel zu beschwören, fügt sich ohne Probleme in die Geschichte ein.

<sup>218</sup> Pérez-Reverte 2010, S. 101; dies gibt Corso im Buch Grund zur Verwirrung, da ein Buch über den Teufel wohl von kirchlichen Obrigkeiten keinesfalls geduldet worden wäre.

## 5.5. Zelebrierte Lust und Begierde sowie die Unabwendbarkeit von Klischees

Das Böse präsentiert sich sexuell begehrenswert, verfolgt dabei aber eigene (und andere) Ziele (als jene der reinen Hingabe). Ob durch die Verlockung etwas Bestimmtes bewirkt werden, oder der Gegenüber sich bloß im Sinne der Todsünden den Ausschweifungen hingeben soll, ist von Fall zu Fall verschieden. Im Rahmen des Filmes *The Ninth Gate* wird Sexualität von einer Figur unter anderem dazu eingesetzt, um Corso zur Herausgabe des alles bestimmenden Buches zu überreden. Die Weigerung des Bücherjägers macht ihm zum Opfer von Gewaltanwendung.<sup>219</sup>

Corso wiederum fühlt sich, getrieben durch seine Neugierde (Triebfeder des freien Willens), zu dem ihm unbekanntem Mädchen, welches sich seiner und der Ereignisse besser gewahr zu sein scheint, als er sich erklären kann, hingezogen.

Dem Teufel Charakteristisches wird oftmals als klischeehaft bezeichnet, da sich über den Lauf der Jahrhunderte gewisse Vorstellungen eingebürgert haben. Eine Reihe dieser Klischees wird von Polanski in den Filmen in Bezug auf den Teufel oder übernatürliche Darstellungen bedient. Der Regisseur spielt aber auch mit den Klischees, denn einige Darstellungen wären nicht in ihrer Expliziertheit notwendig gewesen, um den angestrebten Inhalt zu vermitteln. Weder der in Krallen verwandelten gezeigten Hände in *Rosemary's Baby* (siehe Abb. 10, S. 39) noch der in *The Ninth Gate* gefeierten „schwarzen Messe“<sup>220</sup> – um aus jedem der behandelten Filme ein markantes Beispiel hervorzuheben – hätte es bedurft, um zu betonen, dass der Zuseher wie auch die Hauptfiguren der Filme mit Unerklärlichem, Übernatürlichem oder Mysteriösem konfrontiert werden.

Die im Film gefeierte „schwarze Messe“, wie die von der Diabologie zugeneigten Gruppen gefeierten Veranstaltungen in Anlehnung an die katholische Heilige Messe bezeichnet werden, pervertiert letztere umso mehr, als die Teilnehmer, schwarze Kerzen tragend, in schwarze Kutten gehüllt sind, welche Priestergewändern ähnlich sind.<sup>221</sup> Das Lesen aus einem der satanischen Gruppe gefälligen Buch erinnert seinerseits wiederum an eine Lesung aus der Bibel.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Vgl. *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video, 2007, Verführung ab 00:28:40, Gewaltanwendung von 00:29:53-00:30:13.

<sup>220</sup> Vgl. *ibid.*, ab 01:43:13.

<sup>221</sup> Priester als direkte Anhänger und Unterwürfige Gottes stehen somit als Figur in umso stärkerem Kontrast zu Teufelsgläubigen. Überhaupt wird der Terminus „Messe“ mit einem rituellen Vorgang in Verbindung gebracht, der an sich dem Göttlichen vorbehalten ist – was die Anpassung des Namens für die göttlichen „Gegner“ umso attraktiver macht.

<sup>222</sup> Vgl. Flügel 1974, S. 19 als Bestätigung zur These, dass sakramentale Tätigkeiten eine Pervertierung erfahren.

Eine Messe, wie wohl auf Gott oder den Teufel fixierend, ist nicht automatisch darauf ausgerichtet, den Gefeierten auch im Sinne einer Beschwörung anzurufen und aktiv in den Raum zu projizieren. Vielmehr wird einer solchen Feier ein Verehrungsanspruch zuteil, und durch das kollektive Erlebnis soll der eigene Glaube gestärkt hervorgehen.

Durch diesen Versuch einer Annäherung an das Ereignis einer satanischen Messe werden auch Klischees deutlich, die sich durch die Jahrhunderte erhalten haben und auch heute noch zur Identifikation mit dem Bösen dienen.

Die Darstellung von (teuflischen) Krallen, die in Rosemarys Traum in *Rosemary's Baby* zu sehen sind, wäre nicht unbedingt notwendig gewesen, um die Anwesenheit des Teufels zu betonen. Durch den weiteren Handlungsverlauf wird ohnehin deutlich gemacht, dass die Möglichkeit von übernatürlicher Beeinflussung in Betracht gezogen wird.

Auch farbliche Klischees sind dem Teufel zuzuordnen.<sup>223</sup> Schwarz als Farbe der Dunkelheit steht Weiß als Farbe der Reinheit Gottes gegenüber, spiegelt andererseits auch in geflügelten Worten Negatives wider („black despair“ als Ausdruck größter Verzweiflung). Weiters wird besonders im europäischen Bereich Schwarz als Farbe der Trauer erfahren. Rosemary wird in der Nacht geschwängert, und auch die „schwarze Messe“ in *The Ninth Gate* wird im Schutz der Dunkelheit, illuminiert von Kerzen, abgehalten.

Das namenlose Mädchen wählt wiederum ein rotes Auto, als es darum geht, die Gegenüber zu verfolgen.<sup>224</sup> Rot als Farbe des Autos wird hierbei wieder als Farbe des Bösen und Teuflischen Bedeutung zugemessen.



Abb. 27: Corso wird mit dem Blut des Mädchens bezeichnet.

<sup>223</sup> Vgl. dazu auch Kapitel 4.2. Teuflische Klischees, Unterkapitel Farbenspiele, in dieser Arbeit S. 45-45.

<sup>224</sup> Vgl. *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video, 2007, 01:32:36 ff.

Auch in Form von Blut findet sich die Farbe Rot in *The Ninth Gate*. Zu Corsos Faszination zeichnet das Mädchen mit Blut ein Mal auf Corsos Stirn (Abb. 27). Dieser ist hin- und hergerissen zwischen Entsetzen und Faszination, sowie weiters so irritiert, dass er diese Initiierung mit sich geschehen lässt und sich erst später im Reflex seines Mals entledigt.

Auch in *Rosemary's Baby* wird Rot mit dem Teufel in Verbindung gebracht: Während der Beschwörungs-/Traum-Sequenz wird Rosemarys Körper von den Beschwörern mit einer roten, dickflüssigen Substanz bemalt, deren Ursprung allerdings unbekannt ist. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich auch hier um Blut handelt (vgl. diesbezüglich auch Abb. 09 und 10).

Im Bereich der Zahlenmystik erscheint die Ziffernfolge 666 als Lift- sowie Türcode im Film *The Ninth Gate*. Durch diesen Code kann der von der Diabologie faszinierte Boris Balkan in seine Privatgemächer gelangen.<sup>225</sup>

Torchia schrieb sein Werk im Jahre 1666 und wurde im darauffolgenden Jahr verbrannt. Die Ziffernfolgen erinnern erneut an die Geschichte Salomos, der die Teufel zählen wollte.<sup>226</sup>

Auf dem Deckel des Buches ist ein umgekehrtes Pentagramm abgebildet, welches als sehr klischeehaftes Zeichen des Teuflischen zu interpretieren ist. Das mit seinem volkstümlicheren Namen als Drudenfuß bezeichnete Symbol – einst auch als *signum sanitatis*, Zeichen der Gesundheit, bekannt – sollte seit je her böse Geister abwehren. Mit der Umkehrung des Zeichens, dessen Spitze nun nach unten deutet, geht auch eine Änderung der Konnotation einher; was früher Gutes bewirken sollte, sollte nun im Stande sein, den bösen Mächten zur Seite zu stehen.<sup>227</sup>

Es beklagte sich schon Mephistopheles bei Faust

„Dass ich hinausspaziere  
Verbietet mir ein kleines Hindernis,  
Der Drudenfuß auf Eurer Schwelle –“<sup>228</sup>

Bei der satanischen Messe gegen Ende des Films *The Ninth Gate* dienen Anhänger in Form des umgekehrten Pentagramms als Zugehörigkeitszeichen. Dieses Symbol des Teufels bereitet der das Original des Buches erstrebenden Liana Telfer ein tödliches Ende (siehe Abb. 28).

---

<sup>225</sup> Vgl. *ibid*, 00:11:48-00:11:53 sowie 00:12:84-00:12:59.

<sup>226</sup> Vgl. Crispino/Giovannini 1987, S. 10 sowie der Abschnitt Zahlenmystik in dieser Arbeit, S. 45.

<sup>227</sup> Vgl. Biedermann, Hans/Otto Stöber, *Der Drudenfuß. Auf den Spuren eines geheimnisvollen Zeichens*, Wien: Jugend und Volk 1990, S. 9-13.

<sup>228</sup> Goethe 2004, S. 40.



Abb. 28: Liana Telfer stirbt durch ihren pentagrammförmigen Anhänger.



Abb. 29: Boris Balkan liegt und verbrennt in Form eines Pentagramms.

Boris Balkan, der vorhergehend noch Liana Telfer mit ihrem Anhänger ermordet<sup>229</sup>, bildet nach seinem missglückten Beschwörungsversuch ein brennendes, menschliches Pentagramm. Arme und Beine von sich gestreckt verhaucht er in Form des fünfzackigen Sternes sein Leben (siehe Abb. 29).

Flammen und Feuer können ebenso als klischeehafte Darstellung in Bezug auf den Teufel gesehen werden. Laut kulturgeschichtlicher Entwicklung haust der Teufel in christlicher Vorstellung in der Hölle, welche ein Ort des ewig lodernden Flammenmeeres ist, in welchem Seelen gepeinigt werden können.

Diese Verbindung von Teufel und Flammen wird durch den Feuertod von drei Figuren aus dem Film *The Ninth Gate*, die allesamt in die Geschichte des handlungsbestimmenden Buches involviert waren, stark betont.

Im selbigen Film geht neben Boris Balkan noch eine weitere Person in Flammen auf – Baroness Kessler, die ebenfalls im Besitz einer Kopie des „Buches der Neun Pforten“ war, wird ermordet, ihr Büro in Brand gesteckt. Ihr Rollstuhl fährt im weiteren Verlauf direkt in das Flammenmeer (siehe Abb. 30).

Als dritte Figur aus *The Ninth Gate* starb die Figur des Aristide Torchia, Verfassers des „Buches der Neun Pforten“, bereits vor der Handlung des Filmes durch sein Werk und seine Kooperation mit dem Teufel auf dem Scheiterhaufen.<sup>230</sup>

Doch nicht nur die menschlichen Hauptprotagonisten des Films erleiden den Tod durch das Feuer: Auch die drei letzten Exemplare des Buches aus dem Jahre 1666, um welches sich

---

<sup>229</sup> Vgl. *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, DVD-Video, 2007, 01:45:55-01:46:16.

<sup>230</sup> In Bezug auf das englische Vokabular findet sich passend zu Torchias Nachnamen das Wort torch, zu Deutsch Fackel. In keiner anderen Sprache lässt sich allerdings hierbei eine etymologische Gemeinsamkeit feststellen, weswegen das dem Englischen mächtige Publikum alleine über die Namensgebung amüsiert sein darf.

der Film dreht, verenden jeweils in den Flammen. Die Bücher selbst sind innerdiegetisch wenn auch wertvoll, so nutzlos zur Beschwörung des Teufels. Der Text ist nicht von Relevanz für den, der die Holzschnitte richtig zu deuten und anzuwenden weiß, er ist höchstens noch schmückendes Beiwerk.



Abb. 30: Baroness Kessler auf ihrem Weg in das Flammenmeer.

Durch das Feuer wird die Vergänglichkeit des Menschen wie auch der Materie betont. Kein Buch ist für die Ewigkeit bestimmt, wenn Flammen seinen Weg kreuzen – und auch der Mensch hat nur geringe Chancen zu entkommen, wenn er sich auf die Seite des Teufels gezogen fühlt.

Der Teufel steht für das Chaos; er selbst brachte es durch seinen Fall in die göttliche Ordnung und bringt es mit seinem Auftreten in die Welt. Auch in Corsos Umgebung schafft er Chaos; Todesfälle, die kein Muss gewesen wären, Zerstörung und Verwüstung, Diebstähle und Aufregungen gehen mit der Beschäftigung mit dem Teufel einher.

Feuer bringt Zerstörung und auch Chaos mit sich und auch deswegen wird das Flammenmeer dem Teufel zugeschrieben.

Wie schon *Rosemary's Baby* steckt auch *The Ninth Gate* durch das Spiel mit Zahlen oder die Bedeutung, die Farben oder Gegenständen zugeordnet wird, voller heute noch nachvollziehbarer Anspielungen auf den Teufel.

Polanski setzt diese bewusst ein, um die Existenz und Gegenwart des Teufels als Möglichkeit ins Spiel und in den Film zu bringen. Dennoch bleiben diese Anspielungen nur Andeutungen, eine finite Erklärung wird dem Zuseher nicht geliefert. Durch die

entstehende Unschlüssigkeit des Zusehers, was er nun für sich selbst glauben soll, sind sowohl *Rosemary's Baby* als auch *The Ninth Gate* verbunden.



## 6. Der Teufel ist nicht umzubringen – das Wort zum Schluss

Besonders ab den 1960ern war ein Aufleben einer neuen Geisteshaltung zu erkennen, welche sich unter anderem, nach dem Sinn der Welt suchend, experimentierend und mit „the need to fill the void left by the absence of traditional religion“<sup>231</sup> dem Satanischen zuwandte.<sup>232</sup> Während den Experimentierenden zwar Blasphemie zu unterstellen sein könnte, diese Gruppen aber nicht per se als gefährlich einzustufen waren, entwickelte sich auch eine eher radikale Richtung. Diese gipfelte im Roman Polanski persönlich betreffenden Massaker an seiner Frau Sharon Tate, ausgerufen durch den Satanisten Charles Manson und durchgeführt von ihm Untergebenen, und kann als direkter Berührungspunkt zwischen Polanski und den innerdiegetischen Vorgängen in den behandelten Filmen gesehen werden. Eine absichtliche Beschäftigung Polanskis diesbezüglich kann jedoch nicht nachgewiesen werden, da einerseits *Rosemary's Baby* vor diesem Vorfall gedreht, andererseits *The Ninth Gate* erst 30 Jahre später zu einem filmischen Werk Polanskis wurde. Es ist anzunehmen, dass der Regisseur sich diesem Film aus persönlichem Interesse am Stoff und nicht aus Aufarbeitungsgründen der Vergangenheit gegenüber gewidmet hat, wodurch dieser Verbindung hier keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt werden wird.

In den folgenden Jahrzehnten folgte ein Abflauen des Interesses an der Diabologie.<sup>233</sup>

*Rosemary's Baby* aus dem Jahre 1968 hat die Ambivalenz, der sich ein Mensch unterworfen fühlt, der eigentlich nicht an den Teufel glaubt und doch mit der Möglichkeit der Existenz desselbigen konfrontiert wird, zum Thema. *The Ninth Gate* aus dem Jahre 1999 beschäftigt sich ebenso mit dem Teufel, unterstreicht aber durch das Spiel mit Konventionen, dass hier nicht mehr „altmodischer Teufelsglaube“ mit Kräutern, Wurzeln und der Beschwörung des Antichristen im Vordergrund steht. Vielmehr wird von Polanski versucht, ironisch darzustellen, wie die Geschichte sowie die Verfolgungsjagd eines vorgeblich okkulten Buches auf einmal selbst übernatürliche Züge zu gewinnen scheint.

War man in bis zu mittelalterlichen Zeiten noch in Furcht vor dem Teufel, entfernte man sich ab dem Ende desselbigen von diesem Glauben; dies war besonders getrieben durch das Wirken vieler Philosophen, die durch Rationalismus auch Gott zu hinterfragen

---

<sup>231</sup> Russell 1986, S. 253.

<sup>232</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>233</sup> Vgl. allerdings zu dennoch erhalten gebliebenen musikalischen Tendenzen, die in Verbindung mit dem Teuflichen stehen, *ibid.*, S. 256-257.

versuchten.<sup>234</sup> Vielmehr wurde die greifbare Gestalt des Teufels, welche unter anderem entwickelt wurde, um das Böse einzugrenzen und eben fassbar zu machen, heute aufgelöst. Dieser Auflösung stellt Polanski Greifbares gegenüber: in *Rosemary's Baby* die Erscheinung des Teufels in Rosemarys Traum/der Beschwörung und das Mädchen als mögliche teuflische Figur in *The Ninth Gate*.

„Der Teufel“ oder „das Böse“ existieren heute eher in einem symbolhaften Schattenleben weiter denn in Gestalt von den Alltag dominierenden Figuren.<sup>235</sup> Auch *Rosemary's Baby* drückt dies aus, indem der Teufel keinesfalls eine quantitative Hauptrolle einnimmt – ganz im Gegenteil ist er vielmehr unterpräsent und nur durch Symbole und Aktionen gekennzeichnet. Die Zweideutigkeit vieler Situationen lässt dies nachvollziehen.

Der Stellenwert von Gut und Böse im Rahmen der religiösen Verhältnisse im 21. Jahrhundert hat sich zwar nicht verschoben, doch die Protagonisten haben an Wichtigkeit eingebüßt. Gut und Böse existieren weiterhin. Der Teufel „is clearly meaningful in a Christian world view, and just as clearly meaningless in a materialist one.“<sup>236</sup>

Bereits in der Schöpfungsgeschichte wird deutlich, dass der Teufel den Menschen zu nichts zwingen kann, sondern sich vielmehr daran ergötzt, wenn der Sterbliche sich aus (scheinbar) freiem Willen (nämlich durch die Überredungskünste des satanischen Mitspielers) dem Bösen zuwendet und eine ihn vielleicht später reuende Entscheidung trifft. Die Angst vor dem Teufel, nicht aber sein direkter aktiver Einfluss ist gewachsen, und es bleibt die Frage nach der tatsächlichen Sinnhaftigkeit der Gestalt „Teufel“ unbeantwortet im Raum.

In diesem Zusammenhang darf auf das einleitende Zitat zurückgegriffen werden: „(M)oral evil is a matter of free choice rather than of cause and effect, and science cannot investigate truly freewill decisions, which by definition have no causes.“<sup>237</sup> Der freie Wille, mit welchem sich im Film *Rosemary's Baby* gemäß Rosemarys Sicht Guy dazu entscheidet, in das satanische Geschäft seiner Nachbarn einzusteigen, um sich selbst Vorteile zu verschaffen, ist insofern gegeben, da der Zuschauer nicht über mögliche Drohungen im Zweifelsfalle informiert wird.

---

<sup>234</sup> Philosophen, die Gott hinterfragten, beschäftigten sich auch mit der Idee des Teufels; und ihnen folgten die Leser und Hörer ihrer Theorien nach, wodurch sich Gottes- wie auch Teufelsbild wandelten, wie auch Russell 1986, S. 264 auf den Punkt bringt: „Whether the Devil exists depends upon one's definition of the Devil and the conceptual framework within which one is operating.“

<sup>235</sup> Dies bestätigt auch *ibid*, S. 260, indem Russell anführt: „The Catholic Encyclopedia of 1967 shows a marked shift from the edition of 1907 in the direction of treating the Devil as a symbol of psychological forces rather than as an external reality (...).“

<sup>236</sup> *Ibid*, S. 297.

<sup>237</sup> *Ibid*, S. 21.

Und doch lebt die Phantastik in Buch und Film immer weiter, da sie jene Bereiche behandelt, die das tägliche Leben durch die sehr weit vorangeschrittene Wissenschaft ausspart. Der Teufel und auch Gespenster, die im heutigen Zeitalter an Glaubwürdigkeit eingebüßt haben, wurden in ihrem Genre des Übernatürlichen sowohl im Print- als auch im Filmbereich durch das angrenzende Genre des Detektivischen ersetzt.<sup>238</sup> Dean Corso wird in *The Ninth Gate* zum Bücherdetektiv, der verloren gegangenen oder seltenen Büchern nachjagt, doch findet sich auch hier ein Hang zum Übernatürlichen – in diesem speziellen Fall bedingt dadurch, dass sich der Teufel als Protagonist des aktuellen „Falles“ Corsos entpuppt. *Rosemary's Baby* hingegen hat nur wenig Bezug zu investigativen Detektivgeschichten; wenn auch Rosemary selbst der Recherche bezüglich Hexen nachgeht, ist dies doch mehr als zwangsläufiges Resultat der Beschäftigung mit dem scheinbar Übernatürlichen, welches ihr begegnet, zu werten. Meist bieten sich zwei Lösungen an: „one probable and supernatural, the other improbable and rational.“<sup>239</sup> So bietet es sich bei Polanskis Darstellung von Rosemary an, dass mit Zweideutigkeiten gespielt wird, und der Rezipient zu zögern beginnt, was nun zu glauben ist. *The Ninth Gate* spielt ebenso mit Selbstreferenzen und der ironischen Verwendung von Klischees. Für beide Filme ergeben sich zwei „Lösungsansätze“: Der Teufel ist mit im Spiel und man darf den Film so lesen, wie er sich präsentiert – oder allen Geschehnissen liegen erklärbare Umstände zugrunde, so unwahrscheinlich sich eine derartige Häufung von Zufällen auch anbietet.

Um sich nicht selbst die Spannung der „Auflösung“ wegzunehmen (so es eine Auflösung gibt), bietet es sich weder bei phantastischen noch bei detektivischen Geschichten an, die von Autor oder Regisseur vorgeschlagene Reihenfolge der Rezeption zu ignorieren. Der entscheidende Unterschied bei diesen Genres basiert allerdings genau auf diesem kritischen Punkt: Während eine phantastische Geschichte mit jeder weiteren Rezeption neue Gesichtspunkte und Details offenbart und, auch wenn das Ende des Geschehens bereits bekannt ist<sup>240</sup>, nicht an Spannung verliert, so verhält es sich bei Detektivgeschichten häufig so, dass eine erneute Rezeption überflüssig und langweilig wirkt.<sup>241</sup> Der Fokus wird bei *Rosemary's Baby* und *The Ninth Gate* nach dem Schluss und bei erneutem Konsum verlagert, Handlungsabläufe, Andeutungen und Charakterzüge werden in anderem Licht gesehen als zuvor. Generell ist zu sagen, dass die Rezeption ab dem Zeitpunkt, da man

---

<sup>238</sup> Vgl. dazu Todorov 1975, S. 49.

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> Nicht unbedingt in Form einer Lösung.

<sup>241</sup> Vgl. Todorov 1975, S. 89.

beider möglicher Lösungsmöglichkeiten der Filme gewahrt wird, einem Wandel unterliegt.<sup>242</sup> Ab diesem Moment wird möglicherweise leicht Erklärbares kritisch beleuchtet, ob es nicht auch „unmögliche“ Hintergründe haben könnte, sowie auf den ersten Blick übernatürlich Wirkendes dahingehend analysiert, ob nicht etwa eine optische Täuschung oder ein zuvor nicht bedachter Aspekt mit ihm Spiel ist.

„This is one of the constants of the literature of the fantastic: the existence of beings more powerful than men.“<sup>243</sup> Durch die Fortführung der Integration von Aspekten und Wesen, die über dem menschlichen rationalen Verständnis stehen respektive dieses kontradiktieren, wird es möglich, die Menschheit mit immer neuen Geschichten zu unterhalten und zum Denken anzuregen.

Dadurch, dass sich häufig mehr als eine mögliche Lösung bezüglich dem Ende einer Geschichte findet, wird dem Phantastischen die Möglichkeit eingeräumt, sich Platz zu schaffen und zu existieren. Dies ist auch als Grund anzusehen, wieso der Teufel über den Lauf der Geschichte von Literatur und Film hinweg nicht aufgehört hat, zu existieren.

---

<sup>242</sup> Vgl. *ibid.*, S. 89-90.

<sup>243</sup> *Ibid.*, S. 109.

## 7. Literaturverzeichnis

Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2005.

Baron, Frank, *Doctor Faustus. From History to Legend*, München: Wilhelm Fink 1978.

Barth, Hans Martin, „Der Stellenwert des Teufels im christlichen Glauben“, *Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen*, Hg. Hans Martin Barth/Heinz Flügel/Richard Riess München: Claudius 1974, S. 109-170.

Barth, Hans Martin, „Vorwort“, *Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen*, Hg. Hans Martin Barth/Heinz Flügel/Richard Riess München: Claudius 1974, S. 10-12.

Biedermann, Hans/Otto Stöber, *Der Drudenfuß. Auf den Spuren eines geheimnisvollen Zeichens*, Wien: Jugend und Volk 1990.

Crispino, Anna Maria/Fabio Giovannini (Hg.), *Das Buch vom Teufel. Geschichte – Kult – Erscheinungsformen*, Frankfurt am Main: Eichborn 1987; (Orig. *Il libro del diavolo*, Bari: Edizione Dedalo S.p.A. 1986).

Dante, Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Frankfurt am Main: Fischer <sup>3</sup>2010; (Orig. *La Commedia*, Foligno 1472).

Descartes, René, *Untersuchungen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*, Hamburg: Meiner 1994 (Nachdruck der 1. Auflage von 1915); (Orig. *Meditationes de prima philosophia, in qua die existentia et animae immortalis demonstratur*, 1641).

Flügel, Heinz, „Begegnungen mit dem Bösen in der neueren Literatur“, *Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen*, Hg. Hans Martin Barth/Heinz Flügel/Richard Riess, München: Claudius 1974, S. 13-46.

Gemoll, Wilhelm, *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*, München:

Oldenbourg, <sup>9</sup>1991.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart: Reclam 2004.

Graf, Arturo, *Satan, Beelzebub, Luzifer. Der Teufel in der Kunst*, New York: Parkstone 2009.

Grübel, Isabel, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*, München: Tuduv 1991.

Keyser, Les J., *Hollywood and the Catholic Church. The Image of Roman Catholicism in American Movies*, Chicago: Loyola University Press 1984.

Kloppenborg, John S., *Q. The Earliest Gospel: An Introduction to the Original Stories and Sayings of Jesus*, Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press 2008.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960).

Kroll, Thomas, „Böse Typen in vielerlei Gestalt. Teuflische Figuren im Film“, in: *Handbuch Theologie und populärer Film. Band 1*, Hg. Bohrmann, Thomas/Werner Veith/Stephan Zöller, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2007, S. 157-172.

Levin, Ira, *Rosemary's Baby*, New York: Signet 1997; (Orig. 1967).

Lewis, Matthew Gregory, *Der Mönch*, Düsseldorf: Karl Rauch 1962; (Orig. 1796).

Link, Luther, *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*, München: Fink 1997; (Orig. *The Devil: A Mask without a Face*, London: Reaktion Books 1995.)

Lorenzi, Lorenzo, *Devils in Art. Florence, from the Middle Ages to the Renaissance*, Florenz: Centro Di 1997; (Orig. Alpi Lito).

Milton, John, *Paradise Lost and Paradise Regained*, Stilwell: Digireads 2005; (Orig. 1667).

Mitchell, Charles P., *The Devil on Screen. Feature Films Worldwide, 1913 through 2000*, Jefferson: McFarland & Company 2002.

Nielsen, Kirsten, *Satan. The Prodigal Son? A Family Problem in the Bible*, Sheffield: Sheffield Academic Press 1998; (Orig. *Satan – den fortabte søn*, Frederiksberg C: ANIS 1991).

Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler <sup>2</sup>1997.

Pagels, Elaine, *The Origin of Satan*, New York: Vintage Books, 1995.

Pérez-Reverte, Arturo, *Der Club Dumas*, Berlin: List <sup>4</sup>2010; (Orig. *El club Dumas*, 1993).

Rose, Herbert Jennings, *A Handbook of Greek Mythology*, London: Methuen <sup>6</sup>1958.

Roskov, Gustav, *Geschichte des Teufels*, Band 2, Leipzig: o.A. 1869.

Russell, Jeffrey Burton, *Die Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt*, Wien: Böhlau 2000; (Orig. *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*, Ithaca: Cornell University Press 1988).

Russell, Jeffrey Burton, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Ithaca: Cornell University Press 1986.

Russell, Jeffrey Burton, *The Devil. Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Ithaca: Cornell University Press 1977.

Schramm, Michael, *Der unterhaltsame Gott. Theologie populärer Filme*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2008.

Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft 1939.

Shelley, Mary, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, Berkshire: Penguin Books 1994.

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic. A structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca: Cornell University Press 1975; (Orig. *Introduction á la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil 1970).

Vossen, Ursula (Hg.), *Filmgenres: Horrorfilm*, Stuttgart: Reclam 2004.

Wray, T. J./Gregory Mobley, *The Birth of Satan. Tracing the Devil's Biblical Roots*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2005.

## Literatur Online

BibleGateway, <http://www.biblegateway.com/>, letzter Aufruf: 20.07.2011.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Der Zauberlehrling*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3670/457>, letzter Aufruf: 15.03.2011; (Orig. 1798).

Katholische Bibelanstalt, *Die Bibel – Einheitsübersetzung*, Stuttgart 1980, <http://www.bibelwerk.de/home/einheitsuebersetzung>.

Null, Christopher, *The Ninth Gate*, <http://www.filmcritic.com/reviews/2000/the-ninth-gate/>, 08. 03. 2000, letzter Aufruf: 18.04.2011.

o.A. (PHYSorg.com), „Consulting ‘Dr. Google’: Study finds much Internet-based sports medicine information is incorrect or incomplete”, 02. 07. 2010, <http://www.physorg.com/news197293056.html>, letzter Aufruf: 14.03.2011.

o.A. (Packaging Europe), „Pro Carton: Folding Box – an Experience”, 09.07.2009, <http://www.packagingeurope.com/NewsDetails.aspx?nNewsId=31954>, letzter Aufruf: 06.04.2011.

Papst Paul VI., *Liberaci dal male*, Ansprache vom 15. 11. 1972, [http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/audiences/1972/documents/hf\\_p-vi\\_aud\\_19721115\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/audiences/1972/documents/hf_p-vi_aud_19721115_it.html), letzter Aufruf: 20.06.2011.

ReligionFacts, „The Big Religion Comparison Chart: Compare World Religions“ (letztes Update: 24.06.2011), [http://www.religionfacts.com/big\\_religion\\_chart.htm](http://www.religionfacts.com/big_religion_chart.htm), letzter Aufruf: 20.07.2011.



## 8. Filmverzeichnis

*Der Zauberer von Oz. 2-Disc Special Edition*, Regie: Victor Fleming, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment 2005.

*Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, Kinowelt 2007; (Orig. *The Ninth Gate*, Spanien/Frankreich/USA 1999).

*Rosemary's Baby*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, Paramount 2007; (*Rosemary's Baby*, USA 1968).

o.A., „Retrospective Interviews with Roman Polanski, Robert Evans and Richard Sylbert“, *Rosemary's Baby*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, Special Features, Paramount 2007; (*Rosemary's Baby*, USA 1968).



## 9. Abbildungsverzeichnis

Bei den Abbildungen, besonders, wenn es sich um Screenshots handelt, sind bisweilen nur (ohne nähere Angabe) Ausschnitte des Bildes zu sehen, um den Fokus auf gewisse Stellen zu lenken. Wenn der Kontrast für den Druck zu schwach war wurde dieser zur Betonung des Einzelbildes sowie zur Erleichterung des Betrachtenden digital nachbearbeitet.

Abb. 01: Coppo di Marcovaldo, Ausschnitt aus der Höllenszene des Baptisteriums San Giovanni in Florenz; Mosaik, 1260/1270, entnommen aus Lorenzi, Lorenzo, *Devils in Art. Florence, from the Middle Ages to the Renaissance*, Florenz: Centro Di 1997; (Orig. Alpi Lito), S. 31.

Abb. 02: Lorenzo Lotto, *Der Heilige Michael verjagt den Luzifer*, ca. 1550, <http://www.artliste.com/lorenzo-lotto/archange-saint-michel-chassant-lucifer-388.html>, letzter Aufruf: 19. 04. 2011.

Abb. 03: Ausschnitt aus: Anonym, Missionsbild: *Zustand der Sünde*, 19. Jahrhundert; entnommen Graf, Arturo, *Satan, Beelzebub, Luzifer. Der Teufel in der Kunst*, New York: Parkstone 2009, S. 53-54.

Abb. 04: *Le Manoir du Diable*, Regie: Georges Méliès, 1896, zugänglich gemacht via <http://www.youtube.com/watch?v=7ApA4juipUk>, Screenshot: 00:00:23.

Abb. 05: Freecard der Vereinigten Bühnen Wien (VBW); Abbildung durch Photographie.

Abb. 06: *Rosemary's Baby*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, Paramount 2007; (*Rosemary's Baby*, USA 1968), 00:45:17.

Abb. 07: Ibid, 00:45:19.

Abb. 08: Ibid, 00:45:48.

Abb. 09: Ibid, 00:45:24.

Abb. 10: Ibid, 00:45:29.

Abb. 11: Ibid, 02:04:36.

Abb. 12: Ibid, 02:05:57.

Abb. 13: Ibid, 02:04:26.

Abb. 14: *Die neun Pforten. 2 Disc Special Edition*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, Kinowelt 2007; (Orig. *The Ninth Gate*, Spanien/Frankreich/USA 1999), 00:39:12.

Abb. 15: Ibid, 00:40:40.

Abb. 16: Ibid, 01:12:36.

Abb. 17: Ibid, 02:03:07.

Abb. 18: Ibid, 00:59:26.  
Abb. 19: Ibid, 01:25:52.  
Abb. 20: Ibid, 00:52:14.  
Abb. 21: Ibid, 01:09:49.  
Abb. 22: Ibid, 01:46:01.  
Abb. 23: Ibid, 00:31:49.  
Abb. 24: Ibid, 00:35:47.  
Abb. 25: Ibid, 02:03:30.  
Abb. 26: Ibid, 00:21:57.  
Abb. 27: Ibid, 01:12:45.  
Abb. 28: Ibid, 01:46:11.  
Abb. 29: Ibid, 01:57:56.  
Abb. 30: Ibid, 01:25:04.

## 10. Abstract

Diese im Bereich der Filmwissenschaft anzusiedelnde Arbeit hat zum Ziel, die Anwendung des Konzepts und der Figur des Teufels in zwei Filmen Roman Polanskis, *Rosemary's Baby* (1968) und *The Ninth Gate* (1999), zu zeigen.

Nach einer kulturwissenschaftlichen Annäherung an sowohl die Hintergründe des Teufels-Konzepts als auch den künstlerischen Werdegang, den die Figur Satan bereits vor der Erfindung der Kinematographie durchlief, ist zu beobachten, dass Polanski mit der Darstellung des Bösen spielt. In keinem der beiden Filme bezieht Polanski offen Stellung, ob der Teufel überhaupt im Bunde ist oder die dargestellten Szenen anderweitig zu interpretieren sind. Der Zuseher wird gezwungen, seine eigene Meinung und Auffassung mit einzubeziehen, um zu einer inhaltlich kohärenten Lösung zu kommen.

The aim of this diploma thesis is to show that the Devil, or any other supernatural being in his stead, is still a topic dealt with in movies. The reception of the supernatural itself is ambiguous: on the one hand the viewer loves to be tricked and astonished, on the other hand he does not instantly believe what he sees on screen, but instead tries to find a more reasonable explanation for it.

The concept of the Devil has developed over many centuries. The idea of God's opponent, who once was one of his servants and developed a free will, has been immortalized in various stories, paintings and movies.

This paper concentrates on how and why the concepts of supernatural beings have been portrayed in two movies directed by Roman Polanski, *Rosemary's Baby* (1968) and *The Ninth Gate* (1999).

The indecisiveness the recipient finds himself confronted with does not occur by accident; on the contrary, Polanski knows what he is doing and why he uses puns on numbers, colours, words and certain optical arrangements, which have been, over the course of time, connected with the concept of the Devil.



## **11. Curriculum Vitae**

### **Petra Lederhilger**

Geburtsdaten: 05. April 1988, Wels

### **Schulbildung**

1994 – 1998: Volksschule Kremsmünster

1998 – 2006: Stiftsgymnasium der Benediktiner, Kremsmünster

### **Hochschulausbildung**

von 10/2006 bis voraussichtlich 03/2012:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

von 10/2007 bis 07/2008:

Bakkalaureatsstudium Informatik, Universität Wien

von 10/2007 bis voraussichtlich 03/2013:

Diplomstudium Skandinavistik, Universität Wien

Auslandsaufenthalt an der Universität Umeå, Schweden im Wintersemester  
2011/12