

Etablierung und Inszenierung der Figur des Teufels im Film

LUKAS J. KOLBERGER



MASTERARBEIT

eingereicht am
Fachhochschul-Masterstudiengang

Digital Arts

in Hagenberg

im September 2016

© Copyright 2016 Lukas J. Kolberger

Diese Arbeit wird unter den Bedingungen der *Creative Commons Lizenz Namensnennung–NichtKommerziell–KeineBearbeitung Österreich* (CC BY-NC-ND) veröffentlicht – siehe <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/at/>.

Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hagenberg, am 16. September 2016

Lukas J. Kolberger

Inhaltsverzeichnis

Erklärung	iii
Kurzfassung	vi
Abstract	vii
1 Einleitung	1
1.1 Zielsetzung	1
1.2 Strukturierung der Arbeit	1
2 Abriss der Rolle des Teufels in Religion und Kultur	3
2.1 Der Teufel in den Weltkulturen	3
2.2 Der Teufel in der christlich-hebräischen Religion	6
2.2.1 Verortung einer bösen Kraft	6
2.2.2 Erste biblische Erwähnungen	7
2.2.3 Vom Satan zu <i>Satan</i>	7
2.2.4 Der Teufel als <i>mal'ak</i>	8
2.3 Mythologische Parallelen: Prometheus	9
3 Diabolische Ikonografie durch die Jahrhunderte	10
4 Fundamentale Darstellungsweisen des Teufels im Film	16
4.1 Klassisch-folkloristische Darstellung	17
4.1.1 Mythologische Parallelen: Die Erscheinung	18
4.1.2 Weitere nicht-humane Erscheinungsformen	19
4.2 Humanoide Darstellung	20
4.2.1 Funktion des eleganten Verführers	21
4.2.2 Funktion des genährten Schäckers	22
5 Grundlagen der Artefakt-Analyse	23
5.1 Relevanz für eine Analyse	23
5.2 Figuren als Artefakte	24
6 Analyse - <i>Legend</i>	26

6.1	Inhaltsangabe	26
6.2	Analyse	27
6.2.1	Filmische Darstellungsmittel	27
6.2.2	Informationen	32
6.2.3	Charakterisierung	34
6.2.4	Artefakt-Eigenschaften	35
6.2.5	Allgemeine Konzeption	38
7	Analyse - <i>The Devil's Advocate</i>	39
7.1	Inhaltsangabe	39
7.2	Analyse	41
7.2.1	Filmische Darstellungsmittel	41
7.2.2	Informationen	44
7.2.3	Charakterisierung	48
7.2.4	Artefakt-Eigenschaften	50
7.2.5	Allgemeine Konzeption	53
8	Analyse - <i>The Witches of Eastwick</i>	54
8.1	Inhaltsangabe	54
8.2	Analyse	56
8.2.1	Filmische Darstellungsmittel	56
8.2.2	Informationen	60
8.2.3	Charakterisierung	63
8.2.4	Artefakt-Eigenschaften	65
8.2.5	Allgemeine Konzeption	66
9	Zusammenfassung der Erkenntnisse	68
10	Schlussbemerkung	71
	Quellenverzeichnis	73
	Literatur	73
	Filme und audiovisuelle Medien	74
	Online-Quellen	74

Kurzfassung

Diese Arbeit thematisiert Möglichkeiten zur Darstellung der Teufelsfigur im filmischen Kontext. Um verschiedene Methoden der Inszenierung nachvollziehen zu können, wird die Rolle Luzifers im theologischen und kulturhistorischen Zusammenhang näher betrachtet. Dazu zählen seine unterschiedlichen Interpretationen in den großen Weltreligionen, sowie die genauere Auseinandersetzung mit seiner Entwicklung im christlichen Glauben, welche den Ursprung grundlegender Eigenschaften des Archetypen darstellt. Einen weiteren theoretischen Unterbau bildet die dem Wechsel der Zeit unterliegende Ikonografie des Diabolischen durch die Jahrhunderte, um auch Licht auf die Quelle visueller Elemente seiner Erscheinung zu werfen. Des Teufels filmgeschichtliches Wirken wird in fundamentale Funktionen seiner Existenz niedergebrochen, um eine vernünftige Ausgangsbasis für analytische Erhebungen der Figur zu schaffen. Sich auf ein näher erläutertes und geeignetes Analyseverfahren stützende und sehr ausführliche Untersuchungen repräsentativer Filmbeispiele resultieren letztendlich in der Gegenüberstellung von Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen verschiedenen Herangehensweisen der Darstellung.

Abstract

Topic of this thesis is the depiction of the devil as a movie character. To understand different methods of staging, it takes a look at Lucifer's part in theological and historico-cultural contexts. This includes his various interpretations in the major world religions and examination of his development in Christian faith, which displays the archetype's basic properties. Another theoretical substructure is the changing diabolic iconography through the decades to shed light on the source of his different visual appearances' elements. The devil's roles in films are separated in fundamental functions of its existence to create a reasonable starting base for analytic studies of the character. These studies of representative movie examples, that base on a described analysis method, result in comparison of similarities and differences in various approaches of the devil's depiction.

Kapitel 1

Einleitung

Die Figur des Teufels repräsentiert in filmhistorischer Hinsicht eines der markantesten Rollenbilder. Es existieren bereits viele Werke, in denen sich Regisseure an ihr versucht haben. Über die Jahre entwickelten und erweiterten sich unterschiedliche Methodiken der Darstellung Luzifers. Selbstverständlich kommen diese aber nicht von irgendwo. Jede gängige Darstellungsweise lässt sich auf einen religiösen, kulturellen oder historischen Hintergrund, aus dem mehr oder weniger stark geschöpft wurde, zurückverfolgen. Motivation dieser Arbeit ist es, dem einfachen Kinobesucher zu ermöglichen, die Wurzeln dieser signifikanten Filmfigur kennenzulernen und ihre jeweilige Verarbeitung im vorliegenden Werk verstehen und richtig deuten zu können.

1.1 Zielsetzung

Bei den besagten Hintergründen handelt es sich einerseits um charakterliche Ursprünge, die vorwiegend dem Teufelskult in aller Welt und biblischen Erzählungen entspringen, andererseits um die Quelle rein visueller Eigenschaften der Figur, welche in der Mythologie, in den Kunstwerken jahrhundertelanger Kulturepochen und in der Literatur zu verorten ist. Gegenstand der Arbeit ist es zum Einen, ein themenspezifisches Grundwissen, welches notwendig für eine Untersuchung der Teufelsfigur sein wird, zu schaffen. Zum Anderen sollen in der Analyse dreier unterschiedlicher Filmteufel auffällige, aber auch subtile Referenzen auf theologische und kultur-historische Gegebenheiten erkennbar und für eine Gegenüberstellung individueller Methodiken in der Inszenierung und Etablierung der Figur heranziehbar gemacht werden.

1.2 Strukturierung der Arbeit

Unterteilt wird die Arbeit dabei in sechs große Themengebiete. Zu Anfang werden kulturelle und religiöse Etablierungen der luziferischen Figur erör-

tert, um die Herkunft charakterlicher Grundeigenschaften verständlich zu machen. Im Anschluss wird ein Abriss wichtiger Entwicklungsschritte in der künstlerischen Darstellung Satans gegeben. Daraufhin erfolgt die Einteilung der Figur in fundamentale filmische Funktionen, die die Zuordnung eines repräsentativen Filmbeispiels ermöglichen. Vierter Punkt der Arbeit thematisiert ein geeignetes Verfahren zur Untersuchung von Filmfiguren. Den größten Abschnitt bilden drei ausführliche Analysen individueller Kinoteufel, die jeweils als repräsentativ für die erörterten Funktionen angesehen werden können. Dabei kristallisieren sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung dieses kulturübergreifenden Archetypen heraus, die schlussendlich Zusammenfassung und Gegenüberstellung finden.

Kapitel 2

Abriss der Rolle des Teufels in Religion und Kultur

Im ersten Teil der Arbeit wird ein Blick auf die variierenden Interpretationen des Teufels in unterschiedlichen Teilen der Weltbevölkerung geworfen, es werden biblische Schlüsselstellen seiner Etablierung im christlich-hebräischen Glauben untersucht und Parallelen zur griechischen Mythologie gezogen. Von den zahlreichen Geschichten und Gegebenheiten, in deren Kontext die Figur eingebettet ist, definieren und veranschaulichen diese die elementaren Charakterzüge Luzifers. Sie bilden somit die eine Hälfte eines teuflischen Grundmodells, welches sich aus zugeschriebenen Persönlichkeitsmerkmalen und der Vorstellung vom äußeren Erscheinungsbild des Leibhaftigen zusammensetzt.

2.1 Der Teufel in den Weltkulturen

In seinem Buch *Die Geschichte des Teufels - von den Anfängen der Zivilisation bis zur Neuzeit* thematisiert Paul Carus zum Teil die Verehrung des Diabolischen in den großen Religionen und Altkulturen der Erde [3]. Dort existieren göttergleiche Figuren, denen symbolisch der Tod oder generell das Übel in der Welt anlastet. Carus sieht in der Anbetung dieser dämonischen Gottheiten das erste Stadium der Entwicklung religiösen Glaubens, welcher der menschlichen Ehrfurcht entspringt (vgl. [3, S. 10]). Die Teufelsverehrung, in deren Zusammenhang oft auch Tier- oder Menschenopfer getätigt wurden, diente zur Beschwichtigung übergeordneter Kräfte, da gewisse Vorgänge für den Menschen nicht begreifbar waren und er sie außerhalb seines Kontrollvermögens verortete. Carus führt als simples Beispiel die Anbetung des Donners an, da man den Blitz und seine einhergehenden Gefahren fürchtet (vgl. [3, S. 10]). Weiters verweist er auf den Anthropologen Theodor Waitz, der alte Stämme in Florida erwähnt, die einem bösen Geist names *Toia*, der sie mit schrecklichen Visionen plagte, huldigten. Auch zitiert er Captain

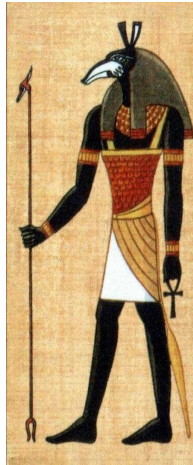


Abbildung 2.1: Eine der zahlreichen Verbildlichungen Sets, dem ägyptischen Gott der Wüste [16].

John Smith, seines Zeichens Held der Kolonialisierung Virginias 1607. Dieser berichtet von Ureinwohnern Virginias, die ihr Äußeres an die dort verehrte Interpretation des Teufels, genannt *Oke*, assimilierten und männliche Kinder opferten. Würden sie diese Traditionen nicht mehr pflegen, so fürchteten sie ein Versiegen ihrer Nahrungsquellen (vgl. [3, S. 11–12]).

Jeffrey Burton Russell stellt in seiner *Biographie des Teufels* die These auf, es hätte im alten Ägypten keine Gottheit gegeben, die mit dem Prinzip des Bösen gleichgesetzt wurde. Allerdings war es hier *Set* (oder *Seth*), bei dem das Element des Destruktiven am stärksten ausgeprägt war (vgl. [10, S. 21]). Seine Symbolik verortet Carus in der Sonne, deren Hitze tödlich und für das Vertrocknen von Vegetation und Getier verantwortlich war. Er ist der Gott der Wüste, der Trockenheit, des Fieberdurstes und der unfruchtbaren See. Ihm gegenüber steht *Osiris*, das ägyptische Ambivalent zu Gott, der für die Feuchtigkeit, den Nil, die fruchtbaren Kräfte und das Leben steht (vgl. [3, S. 17]). Markant in den Darstellungen Sets sind seine aufrechten, spitzen Ohren und die einem Rüssel gleichende Schnauze (siehe Abbildung 2.1).

Im buddhistischen Kontext erwähnt Paul Carus *Mara*, der die Versuchung, die Sünde und den Tod repräsentiert. Er wird auch mit *Namuche*, einem Dämon der indischen Mythologie und Gegner *Indras*, gleichgestellt. Ähnlich dem ägyptischen Set bringt er Dürre über das Land, wohingegen der Gewittergott *Indra* ihn zur Freigabe des Regens zwingt (vgl. [3, S. 75]). Zudem wird Maras Verbindung zu Buddha, dem er auf seinem Pfad der Erleuchtung durch Versuchung und Gewalt (erfolglos) im Weg steht, erläutert (vgl. [3, S. 77]). Verbildlichungen Maras in der buddhistischen Kunst zeigen häufig entweder seine wunderschönen Töchter, symbolisch für den Akt der Verführung, oder ein scheußliches Ungeheuer als Sinnbild seiner schreckli-



Abbildung 2.2: Eine künstlerische Interpretation Maras als Ungeheuer, gegensätzlich zu Darstellungen seiner schönen Töchter [17].

chen Armee (siehe Abbildung 2.2).

Barbara Gerlach sieht in ihrer Diplomarbeit *Teufelsdarstellungen in Literatur und Film* in der islamischen Teufelsvorstellung Ähnlichkeiten zu der im Christen- bzw. Judentum. Genannt wird er *Iblis* und auch er wurde wegen Hochmuts aus dem Paradies vertrieben (vgl. [8, S. 19]). Weiters beschreibt sie die, dieser Eigenschaft zugrunde liegende, ablehnende Haltung gegenüber den Menschen, da er selbst aus dem Feuer und sie nur aus Lehm geschaffen wurden. Er will nicht wie die anderen Engel vor ihnen auf die Knie fallen. Auch wird seine Zugehörigkeit zur Gruppierung der *Djinn* thematisiert. Diese aus Feuer und Luft geschaffenen Wesen werden für die Versuchung und das Stürzen der Menschen in Verderbnis verantwortlich gemacht (vgl. [8, S. 20]). Darstellungen Iblis und seiner Djinn existieren im Grunde keine, da derartige Verbildlichungen im Koran strengstens verboten sind.

In dem Wüstendämon *Asasel* verortet Paul Carus den Vorgänger Satans als Repräsentation des ultimativ Bösen im israelischen Glauben. Dafür sprechen Bräuche, der Gottheit einen Bock zu opfern (vgl. [3, S. 49]). Zudem beschreibt er das Ritual, welches allerdings einem monotheistischen Wandel in der Gesellschaft, der Asasels Präsenz mehr und mehr in Vergessenheit geraten ließ, zum Opfer fiel. Es wurden nun gleich zwei Böcke ausgewählt. Der eine sollte dem wahren Herrn, also *Jahwe*, geopfert werden. Der andere sollte mit den Sünden der Menschen beladen und zu Asasel in die Wüste geschickt werden.

„Lediglich Jahwes Bock wird als Sündopfer dargebracht, der Sündenbock jedoch trägt den Fluch der Sünde des Volkes hinaus in

die Wüste. Somit hatte sich die Verehrung Asasels zur bloßen Anerkennung seiner Existenz gewandelt.“ [3, S. 49]

Durch diesen Ausschnitt an Vorstellungen vom Teufel in den verschiedensten Kulturen und Religionen kristallisieren sich bereits grundlegende Charaktermerkmale des Archetypen heraus. Besonders erwähnenswert ist dabei die Gegnerschaft einer bösen Instanz zu Gott und den Menschen. Wird sie nicht durch Opfergaben besänftigt, so bringt sie Leid über das Volk. Sie symbolisiert die Zerstörung als Kontrast zur Fruchtbarkeit. Sie steht für die Versuchung des Menschen und die Beeinträchtigung seines Tuns. Sie ist von Hochmut gezeichnet und wird durch das göttliche System in den Hintergrund gedrängt. Alles Eigenschaften einer Figur, die auch im christlich-hebräischen Glauben Etablierung erfahren, welche im folgenden Abschnitt genauer untersucht wird.

2.2 Der Teufel in der christlich-hebräischen Religion

2.2.1 Verortung einer bösen Kraft

Ausschlaggebend für die im Zuge des alten Testaments an Bedeutung gewinnende Rolle des Teufels war laut Jeffrey Burton Russell der Wandel des hebräischen Gottesbegriffs. Weg vom Glauben an einen ambivalenten Gott, der nicht nur für das Gute in der Welt verantwortlich ist, sondern gleichwohl für das Böse, hin zu einem Gott, der ausschließlich positiv Einfluss auf das Volk nimmt (vgl. [10, S. 35]). Die Entwicklung begründet er in einer neuen ethischen Betrachtungsweise, der eine gegenseitige und gemeinschaftliche Verantwortung für das Böse in jedem Menschen zugrunde lag. Das bedeutete für die Menschen, selbst Verantwortung für das Schlechte in der Welt zu tragen. Eine übergeordnete Kraft war ab diesem Zeitpunkt nicht mehr dafür zu belangen und eine gewisse Entfremdung von Gott fand statt. Da das Ausmaß an Bösem jedoch erschreckend hoch war und die Menschen dafür unmöglich selbst verantwortlich sein konnten, gibt Russell auch Auskunft über einen weiteren, religiös existenziellen Glaubensansatz. Es musste eine von Gott unabhängige Kraft, die sich ihm widersetzt und das Schlechte herbeiführt, existieren (vgl. [10, S. 36]). Allerdings gab es auch bei dieser Lösung ein Problem, zurückzuführen auf den im Volk vorherrschenden Monotheismus. Beansprucht man diese religiöse Auffassung für sich, so kann nur an eine einzige allmächtige Instanz über den Menschen geglaubt werden. Die Existenz eines zweiten, für das Übel in der Welt verantwortlichen Wesens, welches Gott auch noch gleichgestellt ist, musste also angezweifelt werden. Handelte es sich allerdings um ein Wesen, welches Gott untertan ist, so erübrigte sich die Diskussion. Russell schreibt letztendlich von einem

daraus resultierenden Spannungsfeld zwischen Monotheismus und implizitem Dualismus, der den Glauben an zwei Kräfte im Kosmos legitimiert (vgl. [10, S. 36]).

Bereits durch diesen religiösen Prozess lässt sich eine Dienerschaft des Teufels gegenüber Gott erahnen. Besonders relevant ist diese Erkenntnis bei der berühmten Frage, ob Satan nun den Gegner Gottes oder einen in seinem Interesse agierenden Handlanger darstellt.

2.2.2 Erste biblische Erwähnungen

Barbara Gerlach sieht den Zeitpunkt der tatsächlich ersten teuflischen Erscheinung in der Bibel umstritten (vgl. [8, S. 11]). Die Schlange, die Eva im Paradies zum Kosten des Apfels und somit zur Sünde verführt, wird häufig mit Satan gleichgesetzt. Allerdings gibt sie zu bedenken, dass die Schlange ein Geschöpf Gottes darstellt, wie alles im Paradies. Zudem wurde sie für ihre Tat mit dem ewigen Kriechen auf dem Bauch und dem Fressen von Staub bestraft. Die Frage, die sich stellt, ist jene, ob Gott der Schlange als diabolischen Repräsentanten und somit allem Bösen Zutritt ins Paradies gewährt hat. Gerlach resümiert mit folgenden Worten:

„Die Schlange galt zu Beginn der Entstehung des Alten Testaments noch nicht als Sinnbild des Teufels, erst in der späteren Entwicklung des Glaubens wurde sie dem Teufel bzw. Satan gleichgesetzt. Es kann hier also nur von einer Vorform des Teufels die Rede sein.“ [8, S. 12]

2.2.3 Vom Satan zu *Satan*

Uwe Wolff schreibt in seinem lexikalischen Werk der teuflischen Begrifflichkeiten *Alles über die gefallenen Engel - Aus dem Wörterbuch des Teufels* dem hebräischen Wort *Satan*, welches dem griechischen *Diablos* entspringt, die Bedeutung *Ankläger* zu (vgl. [12, S. 207]). Jeffrey Burton Russell weist darauf hin, dass das Wort in den Schriften des Alten Testaments zunächst sehr spärlich und in einem differenzierten Zusammenhang auftaucht, allerdings als Nomen und nicht als eigentlicher Name (vgl. [10, S. 38]). Der Satan tritt darin lediglich als Ankläger und Mitglied der sogenannten *bene haelohim*, der Gottessöhne (ein himmlischer Rat geringerer Götter), in Erscheinung. Bestätigung für diese These findet Russell hier beispielsweise in einem Text Sacharjas, in dem der Satan vom Engel des Herrn in die Schranken gewiesen wird, als er in seiner Aufgabe, der Anklage und Bestrafung von Sündern, zu weit geht. Russell sieht darin eine Verbindung zu dem Fall der Wächterengel (vgl. [10, S. 39]). Zehn Engel sollen dabei auf die Erde hinabgestiegen sein, um menschliche Frauen zu verführen. Allerdings wurden sie von den Erzengeln ihres Vergehens bestraft und in die finsternen Tiefen der Unterwelt

geworfen. Neun der zehn Wächterengel sollen aber ihrem Herrn treu geblieben sein. Nur einer beehrte vor Stolz auf und sah sich selbst auf einem Thron höher als alles andere.

Begierde und Rebellion: zwei Attribute, die dem Teufel zugeschrieben werden und (beispielsweise) hier ihren Ursprung finden.

2.2.4 Der Teufel als *mal'ak*

Russell beschreibt auch des Teufels biblische Rolle als sogenannter *mal'ak*, oder Gesandter Gottes. Grundsätzlich versteht man unter *mal'ak* die Seite Gottes, die sich den Menschen zuwendet. Ein *mal'ak* wandelt im Gegensatz zu den *bene haelohim* auf der Erde, weswegen er für das menschliche Volk auch greifbarer als eine unsichtbare, höhere Macht ist. Ein anderer *mal'ak* wäre beispielsweise der brennende Dornbusch (vgl. [10, S. 40]). Eine Fusion des *mal'ak* und der *bene haelohim* sieht Russell im Buch Hiob (vgl. [10, S. 40–41]). Dort manipuliert der Satan Gottes Willen, indem er sich zunächst von ihm auf die Erde schicken lässt. Und zwar mit dem vom Satan initiierten Auftrag, Hiobs Hab und Gut zu vernichten, um so die Gottesfürchtigkeit des Knechts zu testen. Als dieser aber seinem Herrn treu bleibt, bringt der Satan Gott dazu, ihn nochmal auf die Erde zu senden und diesmal Hiobs Leben zu gefährden, um zu sehen, ob er Gott nicht dann ins Angesicht flucht. Der Satan in der Rolle des *mal'ak* versetzt daraufhin Hiobs Körper mit einem böartigen Geschwür, sodass sich dieser das Leben nimmt.

Der zunächst noch identitätslose Ankläger aus Gottes Reihen entwickelt im Buch Hiob eine eigene, böartige Persönlichkeit. Er etabliert sich hier erstmals als Verführer, da er Gott bewusst manipuliert und so indirekt seine Interessen durchsetzt. Eine Geschichte aus dem Buch der Könige, die seine Versucherrolle weiter untermauert, wird in Abschnitt 4.2.1 behandelt. In ihrer Diplomarbeit *Der Teufel als Verführer - zum Guten?* kann Christina Stampf der Hiobsgeschichte einen weiteren interessanten Aspekt abgewinnen:

„Der faszinierende Streitpunkt der Hiobsgeschichte ist jener, dass Gott zulässt, dass Hiob Leid geschieht, er lässt Satan offensichtlich gewähren und gibt ihm Vollmacht über diesen Menschen und als Sinnbild über die gesamte Menschheit.“ [11, S. 13]

Wird der Fall Hiob aus dieser Perspektive betrachtet, so wäre dies ein weiterer Beleg für die Dienerschaft des Teufels zu Gott. Weitere Erwähnungen des *mal'ak* als zerstörerische Kraft verortet Russell beispielsweise im Buch Samuel (vgl. [10, S. 41]). Darin bewegt er Saul dazu, einen Speer in Davids Richtung zu schleudern. An anderer Stelle lässt er eine Pest über das Volk Israels kommen (vgl. [10, S. 42]). Diese biblischen Berichte verdeutlichen das stetig wachsende Eigenleben des *mal'ak*, das sich klar gegen die

Menschheit richtet. Ein erstes Anzeichen für die Gegnerschaft Satans zum menschlichen Volk.

2.3 Mythologische Parallelen: Prometheus

Die Figur des Prometheus entstammt der griechischen Mythologie. Mit dem Teufel, wie wir ihn kennen, hat sie rein visuell nichts gemein, viel mehr gleichen sich die beiden in ihrem Verhalten. Satan ist der Widersacher Gottes, auch Prometheus stellt sich gegen die Götter. In Hannelore Gärtners *Kleines Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* findet sich die Geschichte hinter der Figur (vgl. [7, S. 321–322]). Prometheus wurde von den Göttern auf die Erde gesandt, um den Mensch zu erschaffen. Er agiert dann aber zu verschiedenen Gelegenheiten entgegen deren Willen und setzt sich für seine Schöpflinge ein. Beispielsweise manipuliert er eine Opfergabe an seine göttlichen Auftraggeber. Als alle Sterblichen daraufhin jeglicher Möglichkeit, Feuer zu entzünden, beraubt werden, bringt Prometheus es mithilfe Helios Sonnenwagens zurück auf die Erde. Letztendlich wird er zu einer jahrhundertelangen Strafe verdonnert, im Zuge derer er ohne Speis und Trank an einen Felsen gefesselt und seine Leber tagtäglich vom Adler Ethon gefressen wird.

Seine Person kann also, ähnlich der des Teufels, als Rebell gegen das System Gottes verstanden werden. Barbara Gerlach sieht Parallelen in der Bestrafung ihrer Taten (vgl. [8, S. 23]). Der Teufel mit der Verbannung in die Hölle und Prometheus mit der Ankettung an den Felsen. Es ergeben sich aber dennoch Unterschiede. Der Teufel ist ebenso Gegenspieler der Menschen, Prometheus stand allerdings stets auf deren Seite. Auch ist Letzterer ein Sohn der Götter, Satan lediglich ein göttliches Geschöpf.

Kapitel 3

Diabolische Ikonografie durch die Jahrhunderte

Das Antlitz Luzifers in Kunst und Literatur war niemals ein einheitliches. Aus den jeweiligen Verbildlichungen und Beschreibungen beziehen die Menschen seit Anbeginn ihre Vorstellung von der äußerlichen Erscheinung des Fürsten der Finsternis. Abhängig von kulturellen und zeitlichen Parametern, veränderte sie sich über die Jahrhunderte stetig. Im Folgenden wird ein Überblick der markantesten epochalen Wandlungen in der Teufelsdarstellung gegeben. Das teuflische Grundmodell wird somit um die Komponente des äußeren Erscheinungsbildes erweitert.

Paola Giovetti zählt in ihrem Buch *Der gefallene Engel - Über den Teufel und das Böse in der Welt* die Darstellung als Schlange nach Vorbild der biblischen Schöpfungsgeschichte zu den ersten Verbildlichungen des Teufels in der christlichen Kunst (vgl. [9, S. 69]). Diese finden sich auf Wandmalereien in Katakomben oder auf Särgen. Auch Jahrhunderte später greifen Künstler wie Michelangelo und Raffael (*Adam und Eva*, 1508, siehe Abbildung 3.1) auf jene Ikonografie Luzifers zurück. Die Schlange ist aber nicht das einzige Wesen der Tierwelt, welchem sich bei der Darstellung des Leibhaftigen bedient wird. Giovetti führt die Offenbarung des Johannes, in der ihm auch Attribute des Löwen und des Drachen zugeschrieben werden, an (vgl. [9, S. 69]). Weitere animalische Präsenzen des Teufels werden in Abschnitt 4.1.2 besprochen.

Aus der Zeit des Mittelalters und Teilen der Renaissance stammen vorrangig Teufelsdarstellungen als grausiges Ungeheuer, welches mit Vorliebe Sünder verspeist. Giovetti sieht den Zweck darin im Schüren von Angst in der gläubigen Bevölkerung. Man kann dabei von einer Erziehungsmaßnahme zu einem Leben ohne Sünde sprechen, eingeleitet durch einflussreiche Bürger, die als Auftraggeber der gemalten Werke fungierten (vgl. [9, S. 77]). Auch in Abschnitt 4.1 ist die Belehrungsfunktion solcher Werke nochmal Thema. Als das älteste bekannte Beispiel, welches wohl genau im Zuge dieses Bestre-

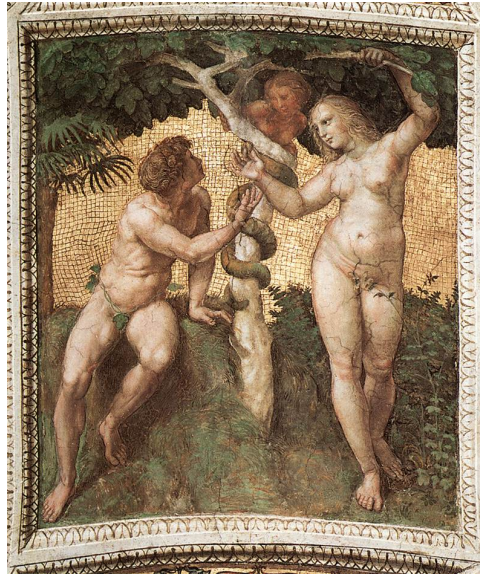


Abbildung 3.1: Raffaello Sanzios *Adam und Eva* (1508) [18].

bens erstellt wurde, führt Giovetti ein Mosaik mit dem Motiv des Jüngsten Gerichts in der Kirche *Santa Maria Assunta* auf der venezianischen Insel Torcello an (vgl. [9, S. 77]). Das Mosaik ist so platziert, dass die Besucher des Gotteshauses beim Hinausgehen ein letztes Mal ihrer drohenden Strafe beim Begehen von Sünden belehrt werden. Allerdings ist erwähnenswert, dass es sich dabei um eine der außergewöhnlichsten Darstellungen des Teufels überhaupt handelt. Seine Repräsentation als weißbärtiger, alter Mann stellt einen Kontrast zu den üblichen Verbildlichungen als Ungeheuer dar. Das Furchterregende an dieser Veranschaulichung der Hölle bildet die Zurschaustellung des Leids, welchem die Menschen darauf ausgesetzt sind. Für jede der sieben Todsünden ist ein eigenes schreckliches Bestrafungsszenario vorgesehen (siehe Abbildung 3.2). Anna Maria Crispino in ihrem Werk *Das Buch vom Teufel - Geschichte, Kult, Erscheinungsformen* zufolge, zogen zu dieser Zeit Künstler ihre Inspiration ebenfalls aus den furchterregenden Beschreibungen in Dantes *Göttlicher Komödie* [1] (vgl. [4, S. 130]). Crispino beschreibt auch einen negativen Umschwung in der Wahrnehmung der Kunstwerke, und zwar von Seiten der Kirche. Sie zitiert den Heiligen Bernhard, der sich darüber beklagt, was denn die ganzen Bestien, die Fratzen und die monströsen Untiere in einer Kirche zu suchen haben (vgl. [4, S. 134]). Es scheint, als herrsche dort Satan - und nicht Christus - als Souverän. Zudem erwähnt sie die im Laufe der Zeit immer lächerlicher werdenden Abbildungen des Teufels (vgl. [4, S. 135]). Die nackte Darstellung als Herabwürdigung, Drachenköpfe anstelle von Ohren und Ausscheidung von Verdammten über den After.



Abbildung 3.2: *Das Jüngste Gericht* eines unbekanntes Künstlers (12. Jahrhundert) [19].

In der Hochrenaissance werden Darstellungen des Jüngsten Gerichts rarer, dafür umso intensiver. Giovetti führt hier als Beispiel Luca Signorellis Werk *Die Hölle* in der Brizio-Kapelle im Dom von Orvieto Anfang des 16. Jahrhunderts an (vgl. [9, S. 81]). Die Teufelsikonographie erlebt hier einen großen Umbruch. Die Darstellung erfolgt nicht mehr als Ungeheuer, sondern als nackter, starker Mensch. Markant sind hier aber deren wilde Grimassen und die grünliche Hautfarbe (siehe Abbildung 3.3). Christina Stampf beschreibt eine weitere Form der Verbildlichung des Teufels aus jener Zeit (vgl. [11, S. 27–28]). Und zwar in Schwarz mit dämonischen und tierischen Zügen, auf jeden Fall aber stark vermenschlicht. Giovetti verweist auch auf Michelangelo, der die Idee der Vermenschlichung des Teufels oder Dämonen der Unterwelt weitersponn (vgl. [9, S. 82]). Sein wohl größtes Werk, das riesige Gemälde *Das Jüngste Gericht* in der Sixtinischen Kapelle des Petersdoms Mitte des 16. Jahrhunderts, zeigt Engel ohne ihre klassischen Flügel und Dämonen ohne Hörner und Mistgabeln. In ihrer körperlichen Gestaltung sind die beiden Parteien kaum noch auseinanderzuhalten, allerdings bieten die Gesichtsausdrücke klare Unterscheidungsmöglichkeit.

Vor allem während der Spätrenaissance bzw. dem Frühbarock existiert eine weitere Darstellungsform des Gehörnten, die ebenfalls einen Bruch mit mittelalterlichen Ikonografien als Bestie darstellt. Thema dieser Kunstwerke ist häufig der Fall der Wächterengel. So wird Luzifer hier in seiner religiös-



Abbildung 3.3: Luca Signorellis *Die Hölle* (Anfang des 16. Jahrhunderts) [20].

ursprünglichen Form als aufbegehrender Engel verbildlicht. Oft zusammen mit dem Erzengel Michael, welcher ihn in die ewige Unterwelt stößt. Als Beispiel sei hier Lorenzo Lottos Malerei *Michael und Luzifer* genannt (siehe Abbildung 3.4). Giovetti merkt dabei den lediglich marginalen Unterschied in der Darstellung beider Engel an (vgl. [9, S. 86]). Mit Ausnahme der Nacktheit und der unterworfenen Position Luzifers, gleichen sich beide fast wie ein Ei dem anderen. Ähnliches schreibt sie der Ikonografie in Guido Renis Werk *Der Erzengel Michael* aus dem Jahr 1630 zu (vgl. [9, S. 86–87]). Auch hier verliert er, obwohl durch Michael niedergestreckt, nichts an Nobelheit. Nun lässt seine eigentlich diabolische Persönlichkeit erstmals mit engelsgleichen und positiven Attributen wie Attraktivität, Eleganz und Charisma koppeln. Stampf führt zudem Jacopo Tintoretto als Beispiel an (vgl. [11, S. 27]). Sie vergleicht den Teufel mit einem schönen, erhabenen und melancholischen Engel. Auch sieht sie in ihm ein charismatisches Freiheitsidol.

Im 19. Jahrhundert stützt man sich vorwiegend auf Beschreibungen des Teufels in literarischen Werken. Satan wird hier nun endgültig vermenschlicht und vertritt die Rolle des kultivierten Edelmanns, des armseligen Poeten oder des abgerissenen Kupplers. Giovetti verweist auf Attribute wie guter Geschmack, Redegewandtheit, spielerisches Geschick und Gastgeberqualitäten, die ihm von nun an zugeschrieben werden (vgl. [9, S. 89]). Bildliche Darstellungen fehlen aus dieser Zeit. Eine Ausnahme bilden die Illustrationen zu Goethes *Faust*, in denen der Teufel als elegant in Rot gekleideter Verführer in Erscheinung tritt (siehe Abbildung 3.5). Begründet sieht Anna Maria Crispino diesen drastischen Wandel der Ikonografie im fortschreiten-



Abbildung 3.4: Lorenzo Lottos *Michael und Luzifer* (1552) [21].



Abbildung 3.5: *Mephisto* eines unbekanntes Künstlers (19. Jahrhundert) [9].

den Abbau des theologischen Motives, welches sich die Ermahnung Gläubiger zum Ziel macht (vgl. [4, S. 137]).

„Betrachtet man die zahlreichen Mephistopheles-Darstellungen von Malern wie Beckmann, Swolinsky, Barlach, Dali usw., so bemerkt man durchgehend die Neigung, die Eleganz, die Faszinati-

on des Bösen hervorzuheben - längst haben sie jede pädagogische Absicht vergessen und ihm ästhetischen Anliegen untergehen lassen.“ [4, S. 137]

Kapitel 4

Fundamentale Darstellungsweisen des Teufels im Film

Die Figur des Teufels erfüllt aus filmhistorischer Sicht verschiedene Funktionen. Beispielsweise definiert Verena Bach 2006 in ihrer Dissertation der Theaterwissenschaft *Im Angesicht des Teufels: Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980* sechs Stellenwerte des Gehörnten für die Handlung in Filmen [2]. Der Teufel als Verführer, als Projektionsfläche, als Apokalyptischer Reiter, als Gegenspieler in der Passion, als satyresker Höllenkömödiant und als Kämpfer gegen die Ratio. Allerdings ist es in dieser Arbeit nicht Hauptgegenstand, die verschiedensten Funktionalitäten der Figur in der bereits langen Liste an Teufelfilmen zusammenzufassen. Vielmehr macht sie sich die Gegenüberstellung der Darstellungsweisen dieses Charaktertyps durch ein geeignetes Analyseverfahren zum Thema. Dafür werden die zahlreichen Rollen, die der Gehörnte in Filmhandlungen einnimmt, wiederum in drei größere und somit fundamentale Funktionen niedergebrochen. Diese bieten ausreichend Differenzierung in ihrer Inszenierung, um so eine vernünftige Ausgangsbasis für filmanalytische Untersuchungen der Figur zu kennzeichnen. Es handelt sich dabei um die klassisch-folkloristische Darstellung als Kontrapart zur humanoiden Darstellung, welche die Funktion als eleganter Verführer und die als genährter Schäker beinhaltet.

Zu jeder Darstellungsweise wird ein Überblick zu den am ehesten assoziierten Äußerlichkeiten bzw. Verhaltensmustern und deren Ursprung in kultur-historischer Sicht gegeben. So lässt sich in den Filmanalysen nachvollziehen, warum bestimmte Inszenierungsmethoden situationsbedingt gewählt wurden und eine authentische Darstellung der Teufelsfigur ermöglichen.



Abbildung 4.1: Am ehesten entstammten Elemente der klassischen Teufelsdarstellung der mythologischen Gottheit *Pan*. [22]

4.1 Klassisch-folkloristische Darstellung

„Er weite mit sechs Augen, und es troff ihm
Geträn' und blut'ger Geifer von drei Kinnen;
In jedem Mund zermalmt' er mit den Zähnen,
Gleich wie mit einer Breche, einen Sünder,
So daß er ihrer drei so leiden machte.“
[1, S. 137]

Die klassisch-folkloristische Darstellung des Teufels entstammt dem Volksglauben. Laut Jeffrey Burton Russell geht dieser aus religiösen Auffassungen, die von Gebildeten (Mönchen) verzerrt an den einfachen Mann weitergegeben und dabei mit Stoff aus Legenden und dem völkischen Brauchtum vermengt wurden, hervor (vgl. [10, S. 112]). Wie in Kapitel 3 bereits beschrieben, fungierten vermögende Bürger im Rahmen einer pädagogischen Funktion als Auftraggeber für dementsprechende Kunstwerke. Anna Maria Crispino schreibt von einer an die Vorstellungen aus dem Heidentum angepassten Teufelikonografie, eingeleitet durch die (christliche) Kirche (vgl. [4, S. 133]). Im Speziellen eine Assimilation an die Verbildlichungen der mythologischen Figur des Satyrs mit dem Ziel, konkurrierende Religionen zu denunzieren. In der Darstellung als halb Mensch und halb Tier sieht sie diabolische Doppeldeutigkeit, eine Grundcharakteristik des Teufels, symbolisiert (vgl. [4, S. 129]). Im Folgenden wird auf die verschiedenen Wesen der Mythologie, die ikonografische Einflüsse auf die Darstellung Luzifers als Ungeheuer im Mittelalter hatten, genauer eingegangen.

4.1.1 Mythologische Parallelen: Die Erscheinung

4.1.1.1 Pan

Die Gestalt des Pan entstammt der griechischen Mythologie. Hannelore Gärtner schreibt ihm die Rolle des Hirten-, Herden- und Waldgottes zu (vgl. [7, S. 284]). Häufig findet er als Gefährte des Dionysos Erwähnung. Seine visuelle Erscheinung kommt der des Teufels aus dem Volksglauben sehr nahe. Markant sind Bart, Hörner und Beine einer Ziege. Auch charakterlich lassen sich einige Parallelen zum Fürst der Finsternis ziehen. Gärtner beschreibt ihn als liebestolles Wesen, welches lüstern den Nymphen hinterherjagte. Bildlich wird diese Eigenschaft, beispielsweise auf Vasenbildern, pompejanischen Fresken und Gemmen, oft ithyphallisch dargestellt, also mit errigiertem Geschlechtsteil in abstrakter Größe (siehe Abbildung 4.1). Zudem ist er eine sehr musikalische Gestalt, weshalb ihm auch die Panflöte ihren Namen verdankt. Wollust und Musikalität sind ebenso Attribute des volkstümlichen Teufels.

4.1.1.2 Satyrn/Silenen/Faunen

Satyrn, Silenen und Faunen sind ebenfalls Mischwesen der griechischen Mythologie. Optische wie gemütstechnische Eigenschaften überschneiden sich großteils mit denen des Pan (vgl. [7, S. 338–339]). Oftmals werden sie auch mit ihm gleichgesetzt, finden hier aber deshalb Erwähnung, da eine Referenzierung ihrer Figuren häufig stattfindet, wenn die Ursprünge teuflischer Abbildungen thematisiert werden.

4.1.1.3 Charun

Charun ist in der etruskischen Mythologie Gott des Todes, entspringt laut Gärtner aber dem griechischen *Charon*, der als Fährmann der Toten die verlorenen Seelen über den Styx und den Acheron in das Reich des Hades befördert (vgl. [7, S. 89–90]). Römische Darstellungen zeigen ihn in furchterregender und teuflischer Gestalt (siehe Abbildung 4.2). Russell beschreibt ihn so:

„Charun besitzt eine riesige, raubvogelähnliche Hakennase, einen zotteligen Bart und struppige Haare, lange, spitze, tierhafte Ohren, knirschende Zähne und fratzenhafte Lippen. Überlicherweise wird er mit Flügeln oder Schlangen dargestellt, die aus seinem bläulichen Körper wachsen. Meist schwingt er einen riesigen Hammer, mit dem er auf den Kopf des mit dem Tod ringenden Menschen schlägt. Die meisten dieser Merkmale, bis auf den Hammer, kehren in mittelalterlichen und modernen Bildern des Teufels wieder.“ [10, S. 25]



Abbildung 4.2: Auch der etruskische Gott des Todes, *Charun*, diente in der Kunst zeitweilig der Ikonografie Luzifers. Hier als Nahaufnahme in Michelangelos Werk *Das Jüngste Gericht* um das Jahr 1540. [23]

4.1.2 Weitere nicht-humane Erscheinungsformen

So wie der Teufel sich durch zahlreiche Namen angesprochen fühlt, so nimmt er ebenso viele Erscheinungsformen an. Wie bereits in Abschnitt 4.1 erwähnt, beschreibt Anna Maria Crispino die Vielgestaltigkeit als eine seiner Grundcharakteristiken (vgl. [4, S. 129]). Sie erläutert, wie sich seine elementare Bezeichnung *diabolus* vom griechischen Verb *diaballein* ableitet, was so viel wie täuschen und betrügen bedeutet. Besonders die christliche Kunst stellt Luzifer in den unterschiedlichsten Varianten dar. Seine Erscheinungsform als Schlange war bereits in Kapitel 3 Thema. Aber auch weitere animalische Präsenzen zählen zu den Ikonografien des Teufels. Beispielsweise die Verbildlichungen als Drache (wie in Raffaels Werk *Michael und Luzifer* aus dem Jahr 1505), als Hund und als Ziege (vgl. [10, S. 113]). Der Teufel nutzt die Fähigkeit zur breitgefächerten Verwandlung, um die Menschen hereinzulegen. Dass er auch so harmlose Gestalten wie Hund, Ziege oder Pferd annehmen kann, sieht Crispino nur als Beweis seiner schrecklichen Fähigkeit, die Ordnung der Natur zu transformieren (vgl. [4, S. 134]). Russell schreibt dazu:

„Häufig wurde er mit Tieren identifiziert oder assoziiert, zum Teil deshalb, weil Tiere den heidnischen Göttern heilig gewesen waren, die die Christen mit Dämonen gleichsetzten. Der Teufel kann in fast jeder Tiergestalt auftreten, außer als Lamm, Esel



Abbildung 4.3: Links oben in Hieronymus Boschs *Heuwagen-Triptychon* (Ende des 15. Jahrhunderts) die Darstellung der Wächterengel als Insekten-schwärme. [24]

oder Ochse (denn Christus ist das *Lamm Gottes*, und Ochse und Esel stehen traditionell bei der Krippe).“ [10, S. 113]

Paola Giovetti verweist zudem auf Hieronymus Boschs Kunstwerk *Heuwagen-Triptychon* Ende des 15. Jahrhunderts (vgl. [9, S. 84]). Darin werden die aufständischen Wächterengel, deren Reihen Satan entspringt, gar als dämonische Insektenschwärme dargestellt (siehe Abbildung 4.3).

Als repräsentatives Filmbeispiel für die folkloristische Darstellung wird der Fantasy-Film *Legend* aus dem Jahr 1985 herangezogen [13]. Eine Analyse des Epos erfolgt in Kapitel 6. Tim Curry verkörpert darin den *Herrn der Finsternis* und wird dabei vollständig in Maske und Ganzkörperanzug als Teufel des Mittelalters dargestellt.

4.2 Humanoide Darstellung

Nicht nur im Tierreich kann der Teufel unzählige Facetten annehmen. Selbiges gilt für seine Verbildlichung als Mensch. Er reiht sich dabei in die unterschiedlichsten Bevölkerungsschichten ein. Russell beschreibt sein Auftreten als alter oder junger Mensch, als Teil der sozial schwachen Gesellschaft wie als Bettler, Fischer oder Händler oder als Person eines höheren Stands wie Mathematiker oder Arzt. Er schlüpft auch in religiöse Rollen wie die des Priesters. Die größte Verhöhnung gegenüber dem Christentum sieht er aber in der Verkleidung als heilige Muttergottes oder Christus selbst (vgl. [10, S. 113]).

Wie in Kapitel 3 ausführlicher geschildert, entstammt die vollständige

Anthropomorphisierung der Teufelsfigur den Beschreibungen aus der Literatur des 19. Jahrhunderts. Seit der Hochrenaissance fand in der Kunst bereits die schrittweise Vermenschlichung Luzifers statt. Die Umstrukturierung des Charakters zum heldenhaften Rebellen und ernstzunehmenden Gegner Gottes in John Miltons *Paradise Lost* bildet für Giovetti den ausschlaggebenden Punkt dieser Entwicklung (vgl. [9, S. 87–88]). Schlussendlich wurde durch die Beschreibung des Mephistopheles in Goethes *Faust* und den zugehörigen Illustrationen die vermenschlichte Darstellung des Teufels neuer Usus.

4.2.1 Funktion des eleganten Verführers

Die zweite fundamentale Darstellungsweise des Teufels ist die in der Funktion des charismatischen Verführers. Besonders in der christlichen Symbolik spielt die verlockende Facette Luzifers eine Rolle. Christina Stampf fasst die hierzu relevantesten biblischen Ereignisse zusammen:

„Drei Bibelstellen, die das Motiv der Versuchung durch das Böse exponieren, sind von besonderer Relevanz: der Sündenfall von Adam und Eva, die Versuchung Christi in der Wüste und die Hiobsgeschichte. Im christlichen Kontext ist die Versuchung gleichzusetzen mit einer Sünde oder unmoralischen Handlung.“ [11, S. 31]

Der Fall Hiob wurde bereits in Abschnitt 2.2.4 erläutert. Dort verführt der Satan Gott, um für sich größere Handlungsfreiheit mit dem Vorwand der Billigung seines Vorgesetzten einzuräumen. Der Akt der Verführung richtet sich aber noch nicht gegen den Menschen. Für Jeffrey Burton Russell ändert sich dies jedoch im ersten Buch der Könige (vgl. [10, S. 42]). Gott befragt seinen himmlischen Rat, die Gottessöhne, zu denen auch der mal'ak zählt, wer die Aufgabe übernimmt, Ahab zu betören, um sich in Ramot-Gilead selbst zu richten. Der mal'ak verkündet daraufhin, sich aufzumachen und zu einem Lügegeist im Mund all seiner Propheten zu werden.

Satan stellt sich an diesem Punkt gegen die Menschen und zeigt sich als Lügner, Betrüger und Verführer erkenntlich. Im Gegensatz zur folkloristischen Gestaltung erhält der Teufel nicht durch seine physische, angsteinflößende Präsenz Kontrolle über den Menschen, sondern durch Anmutigkeit und Ästhetik, welche ihn in seinem Akt der Verführung unterstützen. Schönheit und Charisma sind Eigenschaften, die dem Teufel schon seit seiner Zeit als Engel innewohnen. Auf sie wird in Kunstwerken der Spätrenaissance und des Frühbarocks, nachzulesen in Kapitel 3, vermehrt Fokus gelegt.

Für die Repräsentation des eleganten Verführers eignet sich Al Pacinonos *John Milton* im Film *The Devil's Advocate* von 1997 [14]. Er spielt darin den weltmännischen und charismatischen Boss einer Anwaltskanzlei. Näheres dazu in Kapitel 7.

4.2.2 Funktion des genährten Schäkers

Betrachtet man die bekanntesten und gängigsten Teufelfilme, so lässt sich definitiv schlussfolgern, dass Werke, in denen der Teufel als allmächtige, nahezu unbesiegbare Gestalt, sei es nun in menschlicher oder übernatürlicher Form, dargestellt wird, in der Filmlandschaft vorherrschend sind. Es existieren allerdings auch kreativere, weitaus humoristischere Interpretationen Satans. Beispielsweise die als Tollpatsch, der durchaus auch seine Fehler macht und folglich über keine geisterhafte Unberührbarkeit verfügt, im Grunde stark vermenschlicht wird und letztendlich seinen Sieg im vorliegenden konfliktbehafteten Sachverhalt verspielt. Klassisch dafür sind Handlungen, in denen der Mensch verspricht, seine Seele gegen weltliche Güter einzutauschen, den Preis dafür aber nie bezahlen muss, da es ihm gelingt, das Böse noch rechtzeitig auszubooten. Christina Stampf fasst diese charakterliche Erweiterung der Figur des Teufels im Film wie folgt zusammen:

„Besonders diese sagenhaften Geschichten vom Teufel, der vom Menschen durch Geschick und List hinters Licht geführt wird nachdem er ihnen durch übersinnliche Fähigkeiten Reichtum u.a. beschert hat, zeichnen sich durch tölpelhaft-humorvolle Darstellungen aus und wurden äußerst populär.“ [11, S. 20]

Russell führt diesen komödiantischen Ausgleich des diabolisch Bösen ins frühe Mittelalter zurück (vgl. [10, S. 112]). Die Klöster mit ihren Mönchen waren stets darauf bedacht, die Gefahr durch den Teufel zu zentralisieren, um die ängstliche Bevölkerung vor dem Begehen von Sünden abzuschrecken. Er erwähnt eine im Brauchtum und in den Legenden entstandene Gegenströmung, die es sich zum Ziel machte, die Einschüchterung der Bevölkerung abzuschwächen, indem man der Gestalt des Teufels komödiantische Elemente zuschrieb und die Bedrohung somit erträglicher machte.

Die dritte und letzte Funktion des Filmteufels als genährter Schäker erfüllt Jack Nicholson in der Horrorkomödie *The Witches of Eastwick* aus dem Jahr 1987 [15]. Als mysteriöser und vermögender Kunstsammler *Daryl Van Horne* verführt er drei alleinstehende Freundinnen und feiert mit ihnen wilde Orgien in seiner Villa. Die ausführliche Analyse seiner komödiantischen Interpretation des Gehörnten erfolgt in Kapitel 8.

Kapitel 5

Grundlagen der Artefakt-Analyse

Das vorangegangene Kapitel weist einen überschaubaren Abriss an Positionen auf, die die Teufelsfigur in Filmen einnehmen kann, hergerührt durch tatsächliche kulturelle und historische Entwicklungsprozesse hinsichtlich dieses Themas. Eine solide Ausgangsbasis für eine analytische Untersuchung der Darstellung Luzifers in repräsentativen Beispielfilmen wäre somit geschaffen. Es stellt sich nun die Frage, wie das erworbene theoretische Wissen bei einer Analyse hilfreich sein kann und welche Betrachtungspunkte eines Films relevant für die Definition einer Figur als die des Teufels sind.

5.1 Relevanz für eine Analyse

Wird eine solche Figur nun im Detail analysiert, insbesondere unter dem besonderen Aspekt ihrer Etablierung und Inszenierung im Film, ist es zunächst nützlich zu wissen, in welche übergeordnete Rolle man sie einordnen kann, um ihr dann eine genaue Funktion für den zu untersuchenden Film zuschreiben zu können. Dies wiederum verschafft Zugang zu einem Pool gängiger Vorgehensweisen zur Illustration des Teufels in anderen Filmen. Es können Vergleiche angestellt werden. Treffen typische Klischees der Darstellung auch hier zu? Warum sind sie so effektiv und welche Ursprünge haben sie in kulturhistorischer Sicht? Wurde hier eine andere Lösung für die Inszenierung gefunden? Worauf ist diese wiederum zurückzuführen?

Als geeignetes Analyseverfahren bietet sich die in Jens Eders Referenzwerk *Die Figur im Film - Grundlagen der Figurenanalyse* ausführlich beschriebene Methodik der Untersuchung von Filmfiguren hinsichtlich ihrer Artefakte an [5]. Artefakte stellen dabei nur einen von vier Aspekten in der Betrachtung solcher Figuren dar. Ihre Grundlagen und die Gesichtspunkte, derer sie sich als Gegenstand einer Untersuchung bedient, werden im folgenden Abschnitt zusammengefasst.

5.2 Figuren als Artefakte

Nach Eder können Filmfiguren neben der Betrachtung als fiktive Wesen, ihrer Symbolik und Symptome auch auf ihre Artefakte untersucht werden. In seinem Beitrag *Filmfiguren: Rezeption und Analyse* in dem Sammelwerk *Emotion - Empathie - Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung* schreibt er davon, sie auf der Ebene der Darstellung, sprich ihrer Gestaltung durch filmische Mittel und Verfahren, zu untersuchen (vgl. [6, S. 138]). Generell meint er damit die Art und Weise, wie Informationen über die Figur an den Zuseher herangetragen werden. Diese betreffen jegliche Äußerlichkeiten, ihre Gedanken- und Gefühlswelt, sowie ihr soziales Verhalten. Eder definiert die Methodik wie folgt:

„Filmische Stilmittel geben dem Fluss der Bilder und Töne konkrete Form, präsentieren dadurch die äußeren Merkmale der Figuren und ermöglichen es, Schlüsse auf das nicht Wahrnehmbare, etwa auf Persönlichkeit, Innenleben, Beziehungen oder Vergangenheit der Charaktere zu ziehen.“ [6, S. 139]

Werden Figuren aufgrund ihrer Artefakte untersucht, so kann eine Analyse systematisch unter mehreren Gesichtspunkten erfolgen. Die in Eders Buch angeführten Forschungsfragen bieten dabei die Grundlage für eine Ausarbeitung der jeweiligen Analysepunkte (vgl. [5, S. 370–372, 424–425]).

Filmische Darstellungsmittel bilden für Eder den ersten von fünf übergeordneten Aspekten der Betrachtung einer Figur (vgl. [5, S. 325]). Relevant hierbei sind sowohl der performante Beitrag des Schauspielers, als auch der produktionstechnische Input, wie etwa Kameraführung, Montage und die auditive Gestaltung des Films. Der Figur wird auf der Wahrnehmungsebene sinnliche Konkretheit in Bild und Ton verliehen. Ebenfalls können hier auch der Name der Figur oder etwaige Begleitklänge interessant sein.

Wie mit der Verteilung von Informationen über eine Filmfigur umgegangen wird, nimmt Einfluss auf ihre Wahrnehmung durch den Zuseher (vgl. [5, S. 358]). Hier ist zum Einen entscheidend, auf welche Weise Informationen weitergegeben werden (beispielsweise durch Darstellungsmittel und Zeichensysteme), zum Anderen wie dieser Informationsfluss strukturiert ist (etwa durch Reihenfolge und Häufigkeit). Auch werden Informationen durch Kommunikationsinstanzen wie außenstehende Erzähler oder andere Charaktere für die Untersuchung herangezogen und auf ihre Zuverlässigkeit überprüft.

Unter dem dritten Aspekt in Eders Artefakt-Analyse werden Szenen hinsichtlich der Charakterisierung einer Figur betrachtet (vgl. [5, S. 366]). Im Filmverlauf erfolgt der Einsatz von Sequenzen, in denen bedeutsame Informationen über einen Charakter gesammelt an das Publikum herangetragen werden. Während solcher Szenenabfolgen kann sich die Figur selbst oder ihr jeweiliges Figurenmodell des Zusehers (nicht zwingend deckungsgleich) verändern. Gemeint sind damit beispielsweise Szenen des Dialogs, Momente der

Entscheidung, Akte der Empathie und der Krise. Zudem spielen auftretende Widersprüche und der schlussendliche Eindruck eine Rolle.

Auf Basis der durch filmische Figurendarstellung an den Zuseher vermittelte Bild eines Charakters, generiert sich ein Figurenmodell bestimmter Art und Struktur. Diesem Modell ordnet Eder Artefakt-Eigenschaften zu, wie etwa Konsistenz (passen Eigenschaften zueinander) oder Realismus (vgl. [5, S. 373]). Diese beschreiben eine Figur auf der Meta-Ebene.

Die verschiedenen Artefakt-Eigenschaften können wiederum zu festen Konstellationen, sogenannten Figurenkonzeptionen, zusammengefügt werden (vgl. [5, S. 399]). Differierende Filmtypen, beispielsweise der Mainstream-Realismus als Gegensatz zum Independent-Realismus, beziehen sich auf unterschiedlich gebräuchliche Konzeptionen. Somit können sie als Leitbilder in der Figurengestaltung angesehen werden.

Kapitel 6

Analyse - *Legend*

6.1 Inhaltsangabe

Dem Herrn der Finsternis gelingt es nur dann, die Herrschaft über die Welt an sich zu reißen, wenn er die zwei letzten auf der Erde wandernden Einhörner für immer vernichtet und damit der ewigen Dunkelheit auf dem Planeten Zutritt gewährt. Mit ihrer Naivität verschuldet Prinzessin Lily den durch seine Goblin-Schergen eingeleiteten Gifttod des männlichen Einhorns. Ihre Unschuld wiegt die Lichtwesen in falsche Sicherheit und lockt sie in ihren Verderb. Zudem streichelt sie eines der Tiere, was Normalsterblichen strengstens untersagt ist. Daraufhin hält der Winter Einzug im Land und die Welt verändert sich in einen kalten, finsternen und unfruchtbaren Ort. Die Prinzessin wird sich schnell der Konsequenzen ihres Handelns bewusst, muss aber vor den Goblins fliehen. Dabei kann sie die diabolischen Krea-



Abbildung 6.1: Tim Curry in *Legend* (1985) [25].

turen belauschen und erfährt von deren Plan, auch das zweite Einhorn zu töten. Geschieht das nicht in naher Zukunft, so erfährt die Sonne durch die bald anstehende Dämmerung eine Rückkehr. Währenddessen macht der Waldläufer Jack, der Lily erst in die Nähe der Fabelwesen gebracht hat, Bekanntschaft mit einigen Waldgnomen unter der Anführung des Naturmagiers Gump. Er gesteht ihnen sein Mitverschulden und schließt sich ihrem Vorhaben, die Prinzessin zu suchen, an. Diese trifft unterdessen auf Gumps Freund Brown Tom, bei dem sich das übrig gebliebene Einhorn niedergelassen hat, und warnt ihn vor den nahenden Schergen. Er kann sie allerdings nicht beschützen, sodass Lily, wie auch das Einhorn, in die Fänge des Bösen geraten. Daraufhin begibt sich Jack mit seinen neuen Gefährten zur Festung des Herrn der Finsternis. Auf dem Weg in ihr Inneres müssen sie sich dabei einigen grausigen Kreaturen stellen. Inzwischen trifft Lily auf den dunklen Herrscher, der sich von ihrer Unschuld angezogen fühlt. Er versucht, sie zu verführen und für sich zu gewinnen, sie auf die Seite des Bösen zu ziehen. Nach anfänglicher Abscheu scheint sie sich aber seinem Willen zu fügen und bietet sogar an, selbst das Einhorn zu töten. Die Gruppe um Jack hat es währenddessen geschafft, ebenfalls in das Zentrum der alten Gemäuer vorzudringen. Die Freunde hecken einen Plan aus, wie sie dem Herrn der Finsternis den Garaus machen können. Sie sammeln alle reflektierenden Objekte, die sie auf die Schnelle finden können, und platzieren diese in gewissen Abständen bis hinaus auf die Spitzen der Festung. Zunächst scheint es, als würde die Prinzessin tatsächlich das Einhorn opfern wollen, doch im entscheidenden Moment durchschlägt sie mit ihrer Waffe die Ketten, in denen das Tier liegt. Auch Jack und die Gnome, die ein Auge auf die Szenerie geworfen haben, stürzen sich in einen Kampf mit dem dunklen Herrscher. Dabei schlägt er Lily in Ohnmacht. Jack stellt sich ihm in einem Duell auf Leben und Tod, an dessen Ende er dem teuflischen Hühnen das Horn des bereits toten Einhorns in den Bauch schleudert. Zudem feuern die Gnome mithilfe ihrer Konstruktion einen Lichtstrahl der bereits aufgehenden Sonne auf ihn ab. Der Herr der Finsternis fällt in die unendlichen Weiten des Weltalls und ist besiegt. Schlussendlich löst Jack die Ohnmacht der Prinzessin kraft eines Rings, den sie zu Anfang wegwarf und als Beweis seiner Liebe zurückforderte.

6.2 Analyse

6.2.1 Filmische Darstellungsmittel

6.2.1.1 Auffälligkeit der Darstellungsmittel

Der Einsatz filmischer Darstellungsmittel erfolgt in *Legend* eher auffällig und lenkt die Aufmerksamkeit des Zusehers auf besagte Darstellungsweisen. Vermutlich zugrundeliegend der Tatsache, dass die teuflische Identität der Figur hier nicht in ihrer Essenz verschleiert und schrittweise aufgedeckt,

sondern gleich von Anfang an preisgegeben wird. Zudem spielt wohl auch die klischeehafte Folklorisierung des Herrn der Finsternis eine Rolle, ihn mit offensichtlichsten Mitteln als das ultimativ Böse einer Märchenwelt zu etablieren.

6.2.1.2 Kontext

Die genrespezifischen Konventionen des Fantasy- oder Märchenfilms erzeugen beim Zuseher eine gewisse Erwartungshaltung an Dramaturgie und Figuren des Films. *Legend* gleicht noch eher den simplen Strukturen eines Märchenfilms. Sehr schnell wird zwischen Figuren der guten und Figuren der bösen Seite differenziert. Diese werden schlussendlich einem finalen, gegenseitigen Konflikt zugeführt, an dessen Ende das Gute stets als Sieger vom Platz geht. So entspricht der Herr der Finsternis durchgehend den an ihn gestellten Erwartungen als klarer Antagonist des Films.

6.2.1.3 Name

Die Namensgebung des Filmbösewichts als sogenannter *Herr der Finsternis* erfüllt den Zweck, ihn direkt und ohne Umwege als Antagonist der Handlung zu brandmarken. Der Fakt, dass die Worte „I am the lord of darkness.“ die ersten des gesamten Films und somit auch des Teufelsrepräsentanten darstellen, untermauert diese These nur [13, TC=00:02:12].

6.2.1.4 Schauspieler

Filmdramaturgische Gründe, vor allem die für die Produzenten sehr wichtigen Interaktionen mit den anderen Charakteren im Film, bewogen Regisseur Ridley Scott letztendlich dazu, für seinen Teufel ebenfalls auf einen Schauspieler zurückzugreifen (vgl. [28, TC=00:32:10]). In Frage kam für ihn der sehr ausdrucksstarke Tim Curry, der sich bereits durch die Verfilmung der *Rocky Horror Picture Show* einen Namen gemacht und dessen damalige Performance ihn schwer beeindruckt hat. Currys Äußeres fällt für seine Darstellung als Herr der Finsternis nicht ins Gewicht, da er sein Rollenspiel durchgehend in Ganzkörperanzug und Maske absolviert. Die Maske hat somit in *Legend* eine sehr tragende Bedeutung und wird deshalb in Abschnitt 6.2.1.7 ausführlicher thematisiert.

6.2.1.5 Star-Image

Der damals bereits seit zehn Jahren im Filmgeschäft tätige Tim Curry war 1985 vermutlich von keinem erwähnenswerten Star-Image, welches ihn für das Publikum einzig in ausgewählten Rollen authentisch wirken lässt, geprägt. Zudem ist er in *Legend*, wie bereits in Abschnitt 6.2.1.4 erwähnt, sowieso nicht als der Mensch erkennbar, der er ist. Betreibt der Zuseher im

Vorhinein keine Recherche und ahnt somit nicht, Tim Curry in der Rolle des Filmantagonisten zu verorten, so fällt der Faktor des Star-Images ohnehin weg.

6.2.1.6 Performanz

Tim Currys Schauspiel folgt am ehesten den Konventionen des Repertoire-Stils. Diesen zeichnet eine Sinnhaftigkeit in jeder Geste und Mimik der Figur aus. Demzufolge wird viel Wert auf eine detailverliebte Darbietung gelegt. Charaktere, die diesem Stil unterliegen, verfügen meist über eine artikulierte Sprechweise, wodurch ihnen Reflektiertheit zugeschrieben werden kann. Allerdings laufen sie dadurch Gefahr, künstlich zu wirken. Eigenschaften einer Ausdrucksweise, die Currys sehr stilisierter Performanz als Herr der Finsternis entsprechen.

6.2.1.7 Inszenierung

Kamera Besonders im Finale, als der Herr der Finsternis voll und ganz in Erscheinung tritt, erfährt die Kamera in regelmäßigen Abständen eine Untersicht auf das Gesicht des dunklen Fürsten. In Kombination mit der Draufsicht auf Prinzessin Lily, als die beiden in Dialog miteinander treten, verstärkt dies die Darstellung seiner ohnehin schon gewaltigen Gestalt und Überlegenheit. Damit assoziiert der Zuseher eine gewisse Aussichtslosigkeit, würde Lily versuchen, ihn zu attackieren oder gar einen Fluchtversuch zu unternehmen. Auch während seines Kampfes mit Jack wird auf solche Kameraperspektiven zurückgegriffen.

Beleuchtung Die Ausleuchtung der Szenerie trägt ebenfalls in gewissen Situationen dazu bei, dem Zuseher furchtgetränkten Respekt gegenüber dem dunklen Herrscher einzuimpfen. Beispielsweise als Lily sich nicht dem Willen des Gehörnten, sich an seine festlich gedeckte Tafel zu setzen, beugen will und ihm daraufhin der scheinbar sehr dünne Geduldsfaden reißt. Rasend vor Wut stapft er ihr schnaubend entgegen, während Blitzlichter eines Gewitters sein Gesicht in Sekundenbruchteilen aufhellen und wieder abdunkeln. Eine klassische Vorgehensweise, besonders im Horrorgenre, um Figurenmodellen Gefährlichkeit zu verleihen. Man kann hier von einer sehr gezielt eingesetzten Lichtsituation sprechen. Die generelle Ausleuchtung während Currys Kamerapräsenz, die ausschließlich in den Tiefen der Teufelsfestung stattfindet, ist von Düsternis, welche nur durch warmes Kaminfeuerlicht durchdringt wird, geprägt. Sie repräsentiert einerseits die dunkle, diabolische Seite des Antagonisten, andererseits wird seine rot-schwarze Farbgestaltung hervorgehoben und verstärkt. Grundsätzlich erzielt die Beleuchtung des Sets, insbesondere durch die in jeder Ecke brennenden Feuer, eine Assoziation mit klassischen Vorstellungen von der Hölle.

Montage Die Montage des Films trägt dazu bei, dem erdachten Fatasyreich Glaubwürdigkeit zu verleihen. Diese Authentizität zeigt sich beispielsweise mittels Magie, von der in der Welt von *Legend* Gebrauch gemacht werden kann. Wie etwa die Zauberkräfte, die einem das Horn eines Einhorns verleiht. Aber auch die prächtigen Kulissen, mit denen der Film aufwartet, und per Mattepainting und Modellen gestaltet wurden, erzeugen die atmosphärische Illusion einer unwirklichen Welt. Ein weiteres Beispiel für den Einsatz von Montage wäre der endgültige Sturz des Herrn der Finsternis in die ewigen Weiten des Weltraums. All diese zur Erschaffung einer glaubwürdigen Märchenwelt beitragenden Elemente der digitalen Nachbearbeitung unterstützen letztendlich auch die authentische Darstellung von Tim Currys Filmteufel. Sie rechtfertigen seine bloße Existenz als übernatürliches Wesen, aber auch sein Handeln in einer Umgebung, die trotz Magie und Fabelwesen als realistisch empfunden wird.

Maske Die Maske ist wohl die zentrale Komponente in der Inszenierung der Figur. Sie bedient sich allen gängigen Klischees der Vorstellung vom Teufel im Volksglauben. Ridley Scotts Ausgangsbasis für das Design seines Teufels war laut eigenen Angaben die klassische Darstellung des Satyrs, allerdings mit einigen Überspitzungen wie den immens großen Hörnern, ähnlich denen eines Wasserbüffels, und dem muskulösen Torso (vgl. [28, TC=00:22:51]). Die gewaltigen Ziegenbeine, die spitzen Ohren und das grundsätzliche Vorhandensein eines Geweihs lassen sich original bis zu den Verbildlichungen der alten Griechen zurückverfolgen. Auch bei der farblichen Gestaltung wurden keine Experimente gemacht. Rot und Schwarz sind ebenso vorherrschende Farben in mittelalterlichen Darstellungen des Gehörnten. Weiters verfügt Currys Teufelsrepräsentation über spitze, vampirähnliche Zähne, lange Fingernägel, schlangenartige Augen und schwarzen Lippenstift. Elemente, die stereotypisch den Eindruck einer gewissen Gefährlichkeit des Antagonisten erzeugen. Zudem verfügt er über einen langen, schwarzen Mantel. Könige, oder Herrscher im Allgemeinen, tragen oft Mäntel, weswegen Curry als Regent einer dunklen Festung bzw. der Hölle höhere Glaubwürdigkeit erfährt.

6.2.1.8 Sinnliches Erleben

Durch das Zusammenspiel verschiedener Darstellungsmittel erfährt die Figur Gestaltung in Bild und Ton. Interessant für eine sinnliche Bildkomposition sind viele Elemente: Räumlichkeit, Formen, Helligkeitsverteilung und Farbigkeit, Textur, Bewegungen, Rhythmen, Klänge und Montage. Ein Beispiel für das sinnliche Erleben des Herrn der Finsternis als Figur wäre die Gestaltung seiner Maske, die unterschwellig mit Formen arbeitet und damit gezielt bestimmte Eindrücke beim Zuseher generiert. Im Gesicht der Figur lassen sich sehr deutlich in Dreiecke mündende Linien entdecken (siehe Abbildung



Abbildung 6.2: Dreiecksformen verleihen der Figur gefährliche Bösartigkeit [13, TC=01:28:50].

6.2). Dies trifft auf seine Kopfform generell, die Augenpartie, das Kinn und seine Ohren zu. Die spitz zulaufenden Hörner, Zähne und Pupillen tragen hier auch ihren Teil bei. Mit solchen Formen assoziiert das menschliche Auge Aggressivität und Dynamik. Ganz im Gegensatz zu Rechtecken und Kreisen, die hart und künstlich bzw. weich und natürlich wirken. Es scheint also passend, für die Position des Antagonisten auf spitze Formen zurückzugreifen. Sein Äußeres gewinnt an Gefährlichkeit, zudem bestärken sie den Charakter insgesamt in Boshaftigkeit und Macht. Ein weiteres Beispiel ist das klischeehaft knallige Rot seines Körpers. Obwohl die farbliche Gestaltung der Umgebung ihn sehr organisch in das Szenario seiner Räumlichkeiten integriert, sticht er doch stark hervor und hebt sich von allen Figuren wohl am deutlichsten ab. Wichtig für die Untermauerung seiner zentralen Rolle, die er in der Filmhandlung einnimmt, und die Kennzeichnung seines Daseins als Antagonist. Auch die Rhythmik seiner Bewegungen unterstützt die Bedrohlichkeit des Charakters. Grundsätzlich agiert der Herr der Finsternis mit Gemach und Vorsicht. Doch wenn er seine Fassung verliert, das Tempo seiner Gestikulation anschraubt und beginnt, sich im Laufschrift fortzubewegen, so birgt der plötzliche Kontrastwechsel in Kombination mit der mächtigen Gestalt des Regenten den Eindruck einer alarmierenden Gefährlichkeit.

6.2.1.9 Klänge

Explizite Begleittöne, der der Figur zugeordnet sind oder sie charakterisieren, liegen im Fall von Tim Currys Herrn der Finsternis keine vor. Allerdings lässt sich an dieser Stelle ein anderer akustischer Begleiter der Figur für eine Betrachtung heranziehen: die Stimme. Diese zeichnet sich grundsätzlich durch eine höhere Lautstärke als bei jener anderer Charaktere aus, was

den Eindruck seiner physischen Überlegenheit verstärkt. Zudem ist sie von einer tiefen Verzerrung ihrer Frequenz geprägt, sodass der Figur etwas Übermenschliches oder Bestialisches anhaftet. Schlussendlich verfügt sie über keine dynamische räumliche Verortung und dringt überall gleich laut ans Ohr. Dies gilt allerdings nur für Szenen, in denen die Figur oder ihr Gegenüber im Zentrum des Geschehens stehen, wie etwa beim Dialog mit Prinzessin Lily. Diese akustische Eigenschaft der Stimme verleiht dem Herrn der Finsternis allmächtige Präsenz in seinen Hallen. Ein weiterer Ausdruck seiner höheren hierarchischen Einordnung.

6.2.2 Informationen

6.2.2.1 Zeichensysteme

In erster Instanz erfolgt die Charakterisierung der Figur durch ihre Inszenierung mithilfe filmischer Darstellungsmittel. Allen voran die Maske, die für das Äußere des Herrn der Finsternis grundverantwortlich ist. Die übrigen Methoden wie Kamera oder Beleuchtung, näher erläutert in Abschnitt 6.2.1.7, tragen zur Verstärkung des optischen Eindrucks bei. Das visuelle Erscheinungsbild der Figur assoziiert das Publikum schnell mit dem Teufel, zurückzuführen auf die zahlreichen mythologischen Anleihen, derer sich das Charakterdesign bedient. Das Attribut des Grundbösen, welches mit Satan üblicherweise in Verbindung gebracht wird, lässt sich dem Figurenmodell also allein durch das Aussehen des dunklen Herrschers zuschreiben. Auch ließen sich dadurch seine Motive erahnen. Interessant ist allerdings, dass die zweite wichtige Instanz der Charakterisierung, der Dialog, der visuellen Präsentation des Gehörnten zuvorkommt und dabei all jene daraus resultierenden Schlussfolgerungen vorwegnimmt. Gleich in den ersten Sätzen des Films klärt der Herrscher höchstpersönlich den Zuseher über seine Identität als *Lord of darkness* und sein Ziel, keinen Morgen mehr dämmern zu lassen und die Welt in ewige Finsternis zu stürzen, auf. Dabei ist er aber noch nicht zu sehen. Erst später, als er vor Prinzessin Lily in Erscheinung tritt, arbeitet der Zuseher rückwirkend die optischen Eindrücke in das bereits existente Charaktermodell der Teufelsfigur ein.

6.2.2.2 Strategien der Informationsverteilung

Wie bereits in Abschnitt 6.2.2.1 angesprochen, wird bereits zu Anfang des Films klargestellt, dass es sich beim Herrn der Finsternis zunächst charakterlich um eine Interpretation Luzifers handelt und welches primitive Endziel die Figur verfolgt. Ersteres bestätigt sich später durch das sich offenbarende visuelle Design des Charakters. Dieses wird durch den Einsatz von filmischen Techniken in ihrer Gefährlichkeit verstärkt. Auch tut sich hier ein dem Gesamtplan untergeordneter Antrieb des dunklen Herrschers auf. Es geht um die Verführung der Prinzessin. Seit er von ihrer Existenz weiß, fühlt er sich

von ihrer Unschuld angezogen und möchte sie auf seine Seite ziehen. Diese Tatsache offenbart sich während einem Gespräch mit einer ihm übergeordneten Instanz, vermutlich der Finsternis höchstpersönlich, welche durch eine Statue mit ihm Kontakt hält. Ihr gesteht er sein Verlangen nach Lily, worauf die Finsternis ihm davon abrät, sich die Prinzessin einfach zu nehmen. Er soll sie stattdessen umwerben und sie für die dunkle Seite gewinnen. Diese höher gestellte Kraft ist es auch, die der Herr der Finsternis kurz vor seiner Niederlage mit „Father! Protect me!“ anruft [13, TC=01:40:30]. Da der Film sich auch sonst auf keine religiöse Grundlage bezieht, sondern die Teufelsfigur lediglich in eine Fantasywelt importiert wurde, so ist auch hier nicht davon auszugehen, dass er mit *Father* Gott meint.

Die Umwerbung der Prinzessin an sich gestaltet sich eher kurz und nicht sehr offensichtlich. Noch bevor der Herr der Finsternis in Erscheinung tritt, findet sie in seinen Hallen ein scheinbar bewusst dort platziertes, prächtig geschmücktes Collier, welches ihr sehr zu gefallen scheint. Zudem taucht eine merkwürdige Gestalt in schwarzem Kleid auf, welche Lily umtanzt und sie letztendlich dazu animieren kann, auch mitzumachen. Die Figur entpuppt sich als die Prinzessin selbst, die von nun an die von düsterer Schönheit geprägten Gewänder trägt. Erst dann tritt der Herr der Finsternis höchstpersönlich auf den Plan und versucht, die Person seiner Begierde an der festlich verschnörkelten Tafel zu einem Gespräch zu überreden. Diese drei Etappen der Umwerbung sind zwar nicht sehr deutlich als solche erkennbar, dennoch wurden im Film Elemente der Verführung verarbeitet, womit ein Brückenschlag zur klassischen Teufelscharakteristika vorliegt.

Obwohl der Herr der Finsternis etwa zwei Drittel des Films nicht in seiner vollkommenen Gestalt zu sehen ist, so bleibt seine dunkle Präsenz über Umwege doch aufrecht und allgegenwärtig. Möglich ist das zum Einen durch die ihm dienenden Schergen und zum Anderen durch die Inszenierung der Kulissen. Dies gestaltet sich in drei Stufen. Als die prächtige Fauna des fantastischen Landes noch nicht durch den Tod des ersten Einhorns in Mitleidenschaft gezogen wurde, bildeten des Teufels Goblins den einzig finsternen, hässlichen und furchterregenden Kontrast in der sonst bunt blühenden, idyllischen und hellen Landschaft. Nach dem Tod des Fabelwesens führt der eisige Winter, der über das Land zieht und ihm jegliche Fruchtbarkeit nimmt, die dämonische Präsenz des Herrn der Finsternis fort. Schlussendlich repräsentiert sowohl das Äußere, wie auch das Innere des riesigen Baumes, welcher seine dunkle Festung darstellt, den Horror, dem das Land ausgesetzt wäre, würde er die Macht an sich reißen. Die Sumpflandschaft vor den Gemäuern zeichnet sich durch nebelgetränkte Moore, herumliegende Leichen, karge Baumüberreste, Krähen und gewittrige Wetterbedingungen aus. Die grausige Sumpfhexe, die sich Jack in den Weg stellt, nicht zu vergessen. Im Inneren hausen hünenhafte Mutanten inmitten eines einzigen Flammenmeers und verspeisen eingekerkerte Gefangene. Es wird sehr effektiv jeglicher erdenklicher Grauen präsentiert, welchen der Zuseher schlussendlich auf das



Abbildung 6.3: Trotz der fehlenden Kamerapräsenz bleibt die Bedrohlichkeit des Herrn der Finsternis aufrecht: durch seine Schergen [13, TC=00:43:45], den einkehrenden Winter [13, TC=00:27:20] und seine düstere Festung [13, TC=00:52:35].

Figurenmodell des dunklen Fürsten lädt (siehe Abbildung 6.3).

6.2.2.3 Andere Charaktere

Andere Filmcharaktere offenbaren kaum Informationen über den Herrn der Finsternis. Allerdings gibt es eine doch interessante Andeutung von Seiten der ihm unterstehenden Goblins. Sie sitzen am Lagerfeuer und feiern die Inbesitznahme des ersten Einhorns. Allerdings wird die Zusammenkunft durch die Heraufbeschwörung des dunklen Herrschers unterbrochen, welche einer der Goblins mit *Big D* ankündigt. Das *D* könnte für *Devil* stehen und Bezug auf den diabolischen Ursprung der Figur nehmen. Diese Erkenntnis erweitert lediglich das durch teuflische Charakteristika geprägte Figurenmodell, welches dem Zuseher bereits zu Anfang fast gänzlich serviert wird.

6.2.3 Charakterisierung

6.2.3.1 Einführung der Figur

Die Einführung der Figur und ihrer wichtigsten Informationen findet in gedrängten Informationsblöcken statt. Zu Anfang wären da die Identität und das verfolgte Ziel, welche dem Zuseher offenbart werden. Erst spät im Film folgt die Konfession, Begierde für Prinzessin Lily zu empfinden. Und kurz darauf die Präsentation der Äußerlichkeiten (siehe Abbildung 6.4). Untergeordnete Informationen, die das grundlegende Figurenmodell nicht drastisch verändern, sondern nur erweitern, werden stetig während des Filmverlaufs eingestreut. Das Groß an Eindrücken, welche der Zuseher über die Figur sammelt, stammen vom Herrn der Finsternis selbst und finden nicht *in absentia* ihren Weg ans Publikum. Hier besteht der erste Eindruck von der Figur gleich in dem Wissen, im Antagonisten eine Interpretation des Teufels zu verorten.



Abbildung 6.4: Nachdem im Zuge seines Umwerbens Präsente hinterlegt und von Prinzessin Lily gefunden wurden, tritt der Herr der Finsternis nun endlich in Erscheinung [13, TC=01:16:14].

6.2.3.2 Eindruck am Schluss

Das anfänglich sehr schnell vermittelte Bild des Bösewichts bleibt während des Filmverlaufs und über das Ende hinaus beständig. Stetig eingestreute Informationen tragen zur Erweiterung, aber niemals zur Abweichung dieses Figurenmodells bei. Schlussendlich wird dann sogar ein Motiv des Anfangs wieder aufgenommen. Zu Beginn lamentiert der Herr der Finsternis über sein Dasein als Teil der Finsternis, die es an die Macht zu bringen gilt. Kurz bevor letztendlich in die ewigen Weiten des Weltraums fällt, konfrontiert er Jack mit der rhetorischen Frage, was denn das Licht ohne die Finsternis sei, und behauptet, ein Teil von ihnen allen zu sein. Er greift hier ein letztes Mal die für seine Motive verantwortliche Thematik des Films auf. Zudem macht er sich gewissermaßen unsterblich, da er mit seiner Aussage andeutet, wohl nie ganz aus der Welt zu verschwinden.

6.2.4 Artefakt-Eigenschaften

6.2.4.1 Individualisierung/Typisierung

Hier stellt sich die Frage, ob es sich beim Herrn der Finsternis um eine individualisierte oder typisierte Figur handelt. Individualisiert wäre sie, würde man sie keinem bestimmten Typus zuordnen können. Ihr Konstrukt aus körperlichen, mentalen und sozialen Attributen findet sich kein zweites Mal und ist von höherer Komplexität geprägt. Dies erfordert vom Zuseher ein aufmerksameres Beobachten. Im Gegensatz dazu die typisierte Figur. Ein Beispiel für weitere solcher Stereotypen sind Cowboys oder Mad Scientists.

Eine Vorstellung davon, welche Eigenschaften solch eine Figur typischerweise mit sich bringt, entsteht rein im Rahmen eines medialen Kontexts, nicht durch Erfahrungen aus der sozialen Realität, so wie es beispielsweise bei der Rolle des eleganten Geschäftsmanns der Fall wäre. Bei der Figur des Teufels handelt es sich um genau so eine stereo-typisierte Figur auf medialem Hintergrund. Welche Eigenschaften wir dem Teufel grundsätzlich zuschreiben (wie etwa Verführung oder List) wurde uns über die Jahre durch Film und Literatur aufgezeigt. Beim Herr der Finsternis handelt es sich um eine typisierte Figur, genauer gesagt um den kulturübergreifenden Archetypen des Teufels. Allein sein visuelles Erscheinungsbild stellt eine Referenz auf diesen Archetypen dar. Aber auch seine wenigen inneren Eigenschaften kreuzen sich mit denen der Vorstellung vom klassischen Teufel. Der dunkle Herrscher hegt ein rebellionsbedürfnis, da er das Machtverhältnis über die Welt grundlegend verändern will, und übt sich im Akt der Verführung. Abweichungen ergeben sich hinsichtlich des religiösen Kontexts, in der die Teufelsfigur üblicherweise eingebettet ist. Wie bereits in Abschnitt 6.2.2.2 erwähnt, handelt es sich bei ihm lediglich um den Import einer Interpretation Satans in eine Fantasywelt.

6.2.4.2 Realismus

Realismus ist ein historisch und soziologisch variabler Begriff. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass eine Figur dann als realistisch empfunden wird, wenn ihr Figurenmodell eine gewisse Kohärenz aufweist und mit den Vorstellungen der Zuseher von Menschen im Allgemeinen oder sozialen Gruppen d'accord geht. Der Herr der Finsternis ist ohne Zweifel eine bewusst nicht-realistische Figur, wie es bei Bewohnern einer Fantasy-Welt oft der Fall ist. Ihr Nicht-Realismus begründet sich hauptsächlich im Bruch mit dem physiologischen Realismus. Abgesehen von seiner bloßen Existenz als übernatürliches Wesen sprechen auch seine magischen Fähigkeiten und seine Unverwundbarkeit durch physische Objekte wie Pfeile dafür. In Kapitel (Inszenierung) wurde aber bereits auf einen gewissen Sachverhalt hingewiesen. Es handelt sich in der Welt von *Legend* um einen fantastischen Ort voller Fabelwesen und Magie, sodass die Gegebenheiten, welche in einer normalen Welt Brüche mit verschiedenen Formen des Realismus darstellen, hier als durchaus realistisch anzusehen sind.

6.2.4.3 Weitere Artefakt-Eigenschaften

Der Leibhaftige verfügt in seiner Grundmotivation über ein kohärentes und konsistentes Figurenmodell. Er besitzt eine elementar böse Persönlichkeit und es überrascht nicht, welche Handlungen er im Zuge dessen während des Handlungsverlaufs tätigt. Er wird als die finstere Kraft eines dualistischen Weltbildes etabliert, deshalb lässt sich sein Streben nach dem Tod beider Einhörner, um an die Macht zu gelangen, als logisch bezeichnen. Kennt

man die Verbindung zwischen der teuflischen Charakteristika und dem Akt der Verführung, so erweist sich auch seine Umwerbung der Prinzessin als konsistent.

6.2.4.4 Komplexität

Tim Currys Teufelsfigur ist eine leicht verständliche Figur, die in ihrem Verhalten vorhersehbar ist und dem Typus eines klassischen Bösewichts mit Herrschaftsanspruch entspricht. Ihr kann somit das Attribut der Flachheit zugeschrieben werden. Daraus resultiert der hohe Wiedererkennungswert und die leichte Verständlichkeit des Charakters. Im Grunde ist er von Ein-dimensionalität geprägt. Einziger Punkt, der für eine Mehrdimensionalität des Figurenmodells sprechen würde, ist sein sichtlich abweichender Umgang mit Prinzessin Lily. Ihr gegenüber verhält er sich freundlich und zuvorkommend, untypisch für eine grundlegend bösertige Persönlichkeit. Agiert sie allerdings nicht seinen Vorstellungen entsprechend, so zerbricht seine Maske sehr schnell und sein wahrer, unter der aufgesetzten Oberfläche brodelnder Charakter kommt zum Vorschein.

6.2.4.5 Dynamik

Das Eigenschaftssystem des finsternen Herrschers verändert sich während des Filmverlaufs unwesentlich, weshalb der Figur eine gewisse Statik attestiert werden kann. Ihre bereits zu Anfang etablierte diabolische Persönlichkeit bleibt über den Schluss hinaus erhalten.

6.2.4.6 Transparenz

Auch kann man beim Herrn der Finsternis von einer transparenten Figur sprechen. Am Ende des Films bleiben keine Fragen zum ohnehin sehr einfach gestrickten Modell seines Innenlebens und seiner Persönlichkeit offen. Die Motivation hinter seinen Handlungen bleibt nicht ungeklärt. So liegt der zur Hälfte umgesetzte Plan der Tötung beider Einhörner einem Streben nach Weltherrschaft zugrunde und die versuchte Verführung der Prinzessin basiert auf des Teufels Begierde nach Unschuld. Ansonsten gibt es auch keine Elemente der Charakterisierung, die einer rückwirkenden Aufklärung bedürfen, oder Persönlichkeitsmerkmale, die nicht erschließbar wären.

6.2.4.7 Anlegung

Es scheint nicht überraschend, dass es sich beim Herrn der Finsternis um eine allegorische oder personifizierende Figur handelt, kann der Film doch in das Genre des Teufelfilms eingeordnet werden. Sie repräsentiert Satan und seine grundlegendsten Eigenschaften: Rebellion und Hochmut. Eine schlichte Exemplifizierung kann dahingehend ausgeschlossen werden, da er zwar

ausgewählte Eigenschaften des Teufels besitzt, er auf diese im Gesamten aber auch reduziert werden kann. Weiters kann bei ihm von einer transpsychologischen Figur gesprochen werden, da er über eine übermenschliche und unwahrscheinliche Selbstkenntnis verfügt, welche auf seinen Artefaktcharakter und eine kommentierende Autor- oder Erzählinstanz verweist.

6.2.5 Allgemeine Konzeption

Eine entsprechende Konzeption der Artefakt-Eigenschaften wäre: typisiert, realistisch, konsistent, flach, eindimensional, statisch, transparent, allegorisch, transpsychologisch. Beim Herrn der Finsternis handelt es sich wohl um die primitivste Form der Teufelsdarstellung. Es werden rein gar keine Experimente hinsichtlich seiner Charakteristika gemacht. Auch sein Äußeres entspricht der typisch klischeehaften Norm, wobei gewisse Elemente des Charakterdesigns sogar noch an die Spitze getrieben werden. Selbst wenn man den Faktor des Teuflischen außer Acht lässt, so kann man Tim Currys Figur insgesamt als einen der einfachsten, typischsten und vorhersehbarsten Antagonisten bezeichnen. Sie bekennt sich damit klar zum Kino des *Mainstream-Realismus*.

Kapitel 7

Analyse - *The Devil's Advocate*

7.1 Inhaltsangabe

Kevin Lomax ist ein aufstrebender Anwalt in Florida. Er schnellt auf der Karriereleiter unter anderem deswegen nach oben, weil er Klienten erfolgreich verteidigt, obwohl er von ihrer Schuld überzeugt ist. So auch einen pädophilen Mathematik-Lehrer, indem er das pubertierende Opfer einer ausgemachten Lüge bezichtigt. Der charismatische Chef einer Anwaltskanzlei in New York, John Milton, wirbt ihn daraufhin an. Lomax geht auf das Angebot ein und zieht mit seiner Frau Mary Ann um. Dort angekommen, wird er sofort in den Sog der hiesigen Anwaltsszene, den Obersten der Oberen, gezogen, während sein Kinderwunsch mit Mary Ann mehr und mehr auf der Strecke bleibt. Zudem scheint er sich seit ihrer ersten Begegnung zu seiner attraktiven Kollegin Christabella Andreoli hingezogen zu fühlen. Mary Ann



Abbildung 7.1: Al Pacino in *The Devil's Advocate* (1997) [26].

hingegen fühlt sich in der neuen, oberflächlichen Gesellschaft Kevins nicht sehr wohl und von ihrem Mann stark vernachlässigt. Auch beginnt allmählich ein Dämon von ihr Besitz zu ergreifen und sie fängt an zu halluzinieren. Währenddessen ist Kevin mit Miltons Aufträgen schwer beschäftigt und lässt die Probleme seiner Frau außen vor. Als ihn seine Mutter in New York besucht und ihr Kevins Mentor vorgestellt wird, wirkt sie verstört und eingeschüchtert. Gleich am nächsten Tag reist sie geheimniskrämend wieder ab. Erst als einer der Partner auf seiner Jogging-Route von zwei Obdachlosen erschlagen wird, und das nachdem Kevin von Milton über dessen sündigen Charakter unterrichtet wurde, erwacht das Misstrauen in dem aufstrebenden Anwalt. Inzwischen suchen Mary Ann Visionen, die auf eine mögliche Unfruchtbarkeit deuten, heim. Nun wird Kevin in eine Kirche gerufen, da sich seine Frau dort, in eine Decke gehüllt, aufhält und sich seltsam benimmt. Sie erzählt ihm, Milton sei in ihrer Wohnung gewesen und hätte sie vergewaltigt. Als Beweis wirft die inzwischen völlig labile Mary Ann die Decke von sich, sodass tiefe Kratzer auf ihrem nackten Körper sichtbar werden. Sie wird in eine psychiatrische Heilanstalt eingewiesen. Dabei deutet sie an, das zahlreiche Blutgeld, welches sie stets mit Freude entgegennahm, könnte Schuld an der ganzen Misere sein. Kurz darauf, während Eddie Barzoons Beerdigung, versucht ein Mann der Weaver-Aufsichtsbehörde, Kevin von den geheimen Machenschaften der Anwaltskanzlei in aller Welt in Kenntnis zu setzen. Kurz darauf wird er überfahren. Im Krankenhaus trifft Kevin auf seine erneut angereiste Mutter, die sich fürsorglich um Mary Ann kümmert. Sie plagt das schlechte Gewissen und möchte ihrem Sohn die ganze Wahrheit erzählen. Dieser hört ihr allerdings nicht zu. Eine erneute Halluzination seiner kranken Ehefrau führt dazu, dass sie seine ebenfalls anwesende Kollegin Pam Garrety mit einem Spiegel attackiert und sich in ihrem Zimmer einschließt. Sie hebt eine der Scherben auf und schneidet sich vor den Augen ihres hilflosen Mannes die Kehle durch. Völlig traumatisiert stellt dieser seine Mutter zur Rede und möchte den Rest ihrer Geschichte hören. Es stellt sich heraus, John Milton ist Kevins Vater. Der Anwalt eilt in das Büro seines Vorgesetzten und vermeintlichen Erzeugers. Dort tritt dann die ganze Wahrheit ans Licht. Bei Milton handelt es sich um den Teufel selbst und Kevins Eitelkeit, stets gewinnen zu wollen und keinen Fall zu verlieren, wurde ihm zum Verhängnis, da es Miltons Lieblingssünde ist. Dieser verfolgt einen Plan, der den Koitus zwischen Kevin und seiner Kollegin Christabella, die sich als seine Halbschwester entpuppt, vorsieht. Zudem möchte er, dass die beiden die Chefposition in der Anwaltskanzlei einnehmen. Im Gegenzug kann er ihm jeden erdenklichen Wunsch erfüllen. Kevin scheint vorerst auf das Angebot einzugehen, jagt sich aber im letzten Moment mit einer Pistole in den Kopf, worauf seine Halbschwester versteinert und Milton in Flammen aufgeht. Plötzlich findet sich Kevin wieder in der Herrentoilette im Gerichtsgebäude seiner Heimatstadt vor. Es ist der Verhandlungstag, der über die Zukunft des perversen Mathematik-Lehrers entscheiden soll. Kevin

realisiert, dass alles nur ein Traum war und kehrt wieder in den Gerichtssaal zurück. Diesmal versucht er aber das Richtige zu tun und legt die Verteidigung seines Mandanten nieder. Ein Reporter bietet ihm an, diese einmalige Story zu veröffentlichen und verspricht ihm dadurch Ruhm. Kevin nimmt an und tappt mit seiner Eitelkeit wieder in die Falle des Teufels, der in der Gestalt des Reporters steckte.

7.2 Analyse

7.2.1 Filmische Darstellungsmittel

7.2.1.1 Auffälligkeit der Darstellungsmittel

Im Gegensatz zu dem sehr auffälligen Einsatz filmischer Darstellungsmittel in *Legend*, erfolgt er in diesem Filmbeispiel diskret und unscheinbar. Die Aufmerksamkeit des Zusehers wird hier auf die Figur als fiktives Wesen gelenkt. Das Publikum schließt von der äußeren Erscheinung Miltons auf innere Eigenschaften, konkret auf Körperlichkeit, Psyche und Sozialität.

7.2.1.2 Kontext

The Devil's Advocate greift auf gängige Konventionen des Thrillers zurück. Hierbei entlarvt sich eine freundlich gesinnte Figur im späteren Verlauf des Films als Bösewicht, mit welcher der Protagonist dann meist in Konflikt gerät. Milton entpuppt sich erst mit der Zeit als Antagonist des Films, was hervorragend mit seiner allmählichen Etablierung als der Leibhaftige Hand in Hand geht.

7.2.1.3 Name

John Milton ist kein für den Film frei erfundener Name. Er bezieht sich auf den im 17. Jahrhundert lebenden englischen Dichter John Milton. Gleich hier tut sich eine Verbindung zum teuflischen Ursprung der Filmfigur auf. Denn der Dichter ist für vorrangig durch sein Werk *Paradise Lost* aus dem Jahr 1667 ein Begriff. Es erzählt die Geschichte des Höllensturzes, der Versuchung Adams und Evas, des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies. Literatur-affine Zuseher verfügen hier über einen Vorsprung bei der Wahrnehmung John Miltons als Fürst der Finsternis.

7.2.1.4 Schauspieler

Die Verkörperung des diabolischen Senior-Partners einer Anwaltskanzlei wurde dem großartigen Al Pacino zuteil. Der Filmlegende schien die Rolle damals wie auf den Leib geschneidert. Allein seine Erscheinung bildet eine gute Ausgangsbasis, möchte man den Teufel als eleganten Verführer darstellen.

Pacino ist ein durchaus attraktiver Mann mittleren Alters. Zudem verfügt er über eine umwerfende, charismatische Präsenz und weiß, diese Attribute perfekt in sein Schauspiel einzufügen. Sein südländisches Äußeres verleiht ihm Leidenschaft. Man spürt förmlich ein Feuer in ihm brennen, was sich schön mit der Figur des Teufels assoziieren lässt. Eine eventuelle Diskrepanz zwischen Darsteller und Rolle ergibt sich lediglich in Pacinos körperlichen Größe. So muss John Milton etwas an Machtausstrahlung einbüßen, besonders wenn er sich im Beisein Kevin Lomax, der ihn deutlich überragt, befindet. Allerdings deutet Milton im Verlauf des Films an, es wäre für einen Anwalt von Vorteil, sich unauffällig zu geben und aus dem Hintergrund zu agieren. Betrachtet man es aus dieser Perspektive, so repräsentiert Milton sehr authentisch die von ihm geforderte Handlungsweise.

7.2.1.5 Star-Image

Berühmtheit erlangte Al Pacino vor allem durch die filmischen Meilensteine *The Godfather* von 1972 (und dessen zweiter Teil 1974) und *Scarface* von 1983. In beiden Filmen spielt er die Rolle des südländischen Gangsters. Seinem bis dato erlangten Image kann somit durchaus der Aspekt des Kriminellen und Anti-Heldenhaften zugeschrieben werden. *The Devil's Advocate* geht einen Schritt weiter und macht ihn zum Antagonisten. Seine mit ihm ohnehin schon assoziierte Gefährlichkeit erfährt mit der Rolle des John Milton eine Steigerung.

7.2.1.6 Performanz

Pacinos Performanz in *The Devil's Advocate* lässt sich durchgehend dem Repertoire-Stil zuordnen. Sein Schauspiel zeichnet eine naturalistische Genauigkeit aus. Zudem verfügt er über eine sehr artikulierte Sprechweise, Bedingung für die Darstellung eines ernstzunehmenden, weltmännischen und charmanten Teufels. Der Schauspieler wirkt dabei aber keineswegs künstlich und vertritt seine Rolle sehr glaubwürdig. Pacino spielt mit großer Intensität, vermeidet aber unnötige Übersteigerung und wirkt dadurch natürlich.

7.2.1.7 Inszenierung

Kamera Eine Kameraperspektive, die sich in Teufelfilmen und auch über das Genre hinaus generell großer Beliebtheit freut, findet auch in *The Devil's Advocate* Verwendung. Besonders während Akten der Verführung scheint sie in ihrer Wirkung unübertroffen. Das Gesicht des potenziellen Opfers ist nahe und von vorne sichtbar, während der Leibhaftige es siegessicher umrundet und dabei mal hinter der einen Schulter, mal hinter der anderen zu sehen ist (siehe Abbildung 7.2). Die Szenerie erinnert dabei an die oft in Comics dargestellte Situation, in der Engelchen und Teufelchen in Momenten der Entscheidung erscheinen und abwechselnd auf die Figur einreden. Hierbei geht



Abbildung 7.2: Eine sehr repräsentative Kameraperspektive: Der Teufel bezieht hinter seinem Opfer Position und umschmeichelt es [14, TC=00:46:46].

es darum, ob die betroffene Person auf den Verführungsversuch Satans anspringt oder stark bleibt. Die kameratechnische Nähe zum Gesicht hilft dem Zuseher, durch Mimik des Schauspielers Emotionen richtig deuten zu können. Eine zweite, den Einsatz der Kamera betreffend, erwähnenswerte Szene ist Miltons erster Auftritt. Lomax verlässt gerade ein Gebäude, da taucht der Kanzleichef aus dem Untergrund des New Yorker Metro-Netzwerkes auf und beobachtet ihn. Das Ganze von einer erhöhten Position, sodass auf Milton mit einer Untersucht und auf den weiter entfernten Lomax mit einer Draufsicht gefilmt wird. Dadurch formiert sich gleich vorweg der Eindruck, dass der junge Anwalt in der Hierarchie unter seinem zukünftigen Boss steht und eine Marionette in seinem perfiden Spiel darstellt.

Musik Auch die musikalische Untermalung des Films trägt dazu bei, Licht auf Pacinos Figur und ihren theologischen Hintergrund zu werfen. Beispielsweise gleich am Anfang seiner Etablierung, in der eben angesprochenen Szene, als er den nichtsahnenden Kevin von einem erhöhten Standpunkt aus beobachtet. Dabei ist im Hintergrund dramatische Kirchenmusik zu vernehmen, welche zwar nicht unmittelbar auf seine Identität als Teufel schließen lässt, jedoch den Charakter in einen religiösen Kontext setzt.

Montage Die Montage des Films unterstützt die Darstellung der Figur John Milton als übernatürliches Wesen. Allerdings erst so richtig gegen Ende des Films. Zum Einen ist hier das Kochen und Dampfen des Weihwassers, als Milton seinen Finger hinein hält, erwähnenswert, zum Anderen findet sie verstärkten Einsatz während der finalen Konfrontation mit seinem Sohn. Dabei fängt das riesige in Stein gemeißelte Engelsbild hinter Miltons Schreibtisch an (siehe Abbildung 7.3), sich zu bewegen und zu verformen. Auch ist die Versteinerung seiner Halbschwester Christabella sowie das Entflammen Miltons Teil der Montage. Erst hier, als der Zuseher Gewissheit



Abbildung 7.3: Die riesige Wandskulptur in Miltons Büro verformt sich während der finalen Konfrontation und ist ein Ausdruck seiner übernatürlichen Fähigkeiten [14, TC=02:07:57].

über die teuflische Persönlichkeit des Kanzleichefs hat, findet sie ihren Weg in den Film. Zurückzuführen ist diese Tatsache auf das offensichtliche Konzept des Films, ihn nicht sofort als den Leibhaftigen zu etablieren. Würde der Einsatz schon viel früher erfolgen, so würde die Handlung deutlich an Spannungsaufbau einbüßen.

7.2.2 Informationen

7.2.2.1 Zeichensysteme

Pacinos Äußeres trägt nur minimal zur Charakterisierung der Figur bei. Die Basics für die Darstellung des eleganten Verführers sind gegeben, dabei bleibt es aber auch. Miltons reine Erscheinung lässt keineswegs mit Sicherheit auf einen teuflischen Charakter schließen, unterstützt den an Stärke gewinnenden Eindruck aber durchaus. Die Charakterisierung der Figur erfolgt vielmehr durch eine Mischung aus Dialog und Handlung, ohne das eines der beiden Zeichensysteme überwiegt.

7.2.2.2 Strategien der Informationsverteilung

Die Enthüllung Miltons wahrer Persönlichkeit erfolgt im Film in regelmäßigen Abständen, die Menge der betreffenden Informationen bündelt sich jedoch stark zum Ende hin. Die Kommunikationsinstanzen, sprich Dialoge und Handlungen, welche die besagten Informationen an den Zuseher weitergeben, wechseln sich gefühlt in einem angenehmen, straffer werdenden Rhythmus ab. Ebenfalls in ausgewogenen Intervallen werden Informationen durch andere Charaktere über Milton eingestreut und erweitern so das Figurenmodell des Zusehers. Dies ist jedoch Thema in Abschnitt 7.2.2.3.

In Miltons Dialoge mit Kevin finden sich zahlreiche Hinweise auf sei-

ne tatsächliche Identität. Im Zuge des ersten Gesprächs mit seinem neuen Schüler erkundigt er sich, ob denn bisher gut mit dem Ehepaar umgegangen wurde. Er offenbart humorvoll sein Geheimnis, Menschen mit Freundlichkeit zu ködern, und gewinnt somit Kevins Vertrauen. Die Verführung der Menschen durch weltliche Güter ist ein klassischer Akt im teuflischen Kontext. Das Ganze untermauert Milton mit dem Bibelzitat „Behold, I send you forth as sheep in the midst of wolves.“ [14, TC=00:24:49]. Dies sind die Worte Jesu an seine Jünger. Sie drücken das nicht ungefährliche Herantreten an andere Menschen, die Jesus und seinem Wort von Grund auf feindlich gegenüberstehen, aus. Ziel ist es, aus diesen Wölfen ebenfalls Schafe, also gläubige Jünger zu machen. Bringt man dieses Zitat nun in den Kontext Miltons, so könnte damit die Überzeugung der Menschen von der Existenz des Teufels gemeint sein. Kevin ist zu diesem Zeitpunkt aber noch meilenweit davon entfernt, in Milton etwas anderes als seinen zukünftigen Boss zu sehen. Gegen Ende des Einstellungsgesprächs fragt er ihn, ob sie nun verhandeln, worauf Milton grinsend mit „Always.“ antwortet [14, TC=00:25:12]. Eine mögliche Anspielung auf die klassische Verhandlungssituation zwischen Mensch (Seele) und Teufel (weltliche Güter).

Nach seinem ersten erfolgreich ausgeführten Auftrag für Milton, ist Kevin mit seinem Boss in der Stadt unterwegs. Dieser lobt sein Talent, verurteilt aber Lomax auffällige Protz-Erscheinung. Er rät ihm, wie bereits in Abschnitt 7.2.1.4 kurz angeschnitten, unauffällig zu agieren und den Kleinen zu spielen. Den Gemiedenen, der in der Scheiße herumkurvt. Dies würde die Leute umso härter treffen, schlägt er dann endlich zu. Milton betont, stets so gehandelt zu haben. Er resümiert: „Look at me. I've been underestimated from day one. Do I look like a master of the universe?“ [14, TC=00:39:20]. Dabei könnte es sich um eine weitere Anspielung auf seine wahre Identität handeln. Die Menschheit nahm eine mögliche Existenz des Teufels noch nie so ernst, und genau das sei ihre Schwäche. Das lässt sich vergleichen mit der Aussage des bedeutenden französischen Lyrikers Charles Baudelaire, der meinte, es wäre die größte Errungenschaft Satans gewesen, den Leuten weiszumachen, er existiere gar nicht.

Bei einer wichtigen Dinnerparty des Anwaltspartners Eddie Barzoon unterhält sich Milton mit Kevins Frau Mary Ann. Im Zuge des Gesprächs erwähnt sie, dass es besser wäre, gar keinen Vater zu haben, als ihren. Kevins Boss zeigt dafür Verständnis und entgegnet, dass es bei ihm nicht anders ist. Ein möglicher Hinweis auf seine kritische Beziehung zu Gott, der biblischen Erwähnungen zufolge der Schöpfer des Teufels ist.

Die nächste verräterische Bemerkung von Seiten Miltons betrifft nicht seinen diabolischen Ursprung, sondern seine Beziehung zu Kevin. Als dessen Mutter ihn in New York besucht, benützen sie zusammen mit Milton einen Fahrstuhl. Darin verwickelt er Alice Lomax in ein Gespräch, in dem er sie betreffend Kevins glücklicher Erziehung lobt. Im Wissen über seine Beziehung zu Alice stellt er ihr die rhetorische Frage, ob das Großziehen des

Jungen wohl schwer war, so ganz ohne Vater, was sie eingeschüchtert bejaht. Zu diesem Zeitpunkt sind sich sowohl Zuseher als auch Kevin noch nicht im Klaren über eine mögliche Vater-Sohn-Beziehung der beiden, wodurch die dem Dialog entspringenden Informationen erst im späteren Filmverlauf Sinn ergeben und zur Vervollständigung Miltons Figurenmodell beitragen.

Zu einem fortgeschritteneren Zeitpunkt des Films sieht Eddie Barzoon in dem jungen, aufstrebenden Rechtsanwalt seinen Konkurrenten und droht ihm während des Joggens. Kevin informiert sofort seinen Boss und die beiden unterhalten sich über Barzoon. Fast schon wütend unterrichtet Milton seinen Schüler über den sündigen Charakter des Anwaltpartners. Dabei richtet er die Worte „God's creature, right?“ verbissen gen Himmel [14, TC=01:30:52]. Eine weitere Andeutung seiner Feindschaft zu Gott bzw. seinem Unverständnis dem göttlichen System gegenüber.

Als es Mary Ann zunehmend schlechter geht, bietet Milton Kevin an, den Fall abzulegen und sich um sie zu kümmern. Da dieser dem Vorschlag nur widerwillig Beachtung schenkt, versucht Milton ihm die Idee durch die Behauptung, alle würden es verstehen und man könne nicht immer gewinnen, schmackhafter zu machen. Auch er hat schon verloren. Hierbei könnte es sich um eine Anspielung auf die ewige Verbannung des Satan in die Unterwelt handeln.

Als Milton mit Kevin die U-Bahn benutzt, wirft er zwei südländisch wirkenden, jungen Männern einen provozierenden Blick zu viel zu. Auf aggressive Art stellen sie ihn zur Rede. Als die Situation eskaliert und einer der Männer ein Messer zückt, fängt Milton an, spanisch zu reden. Er warnt den Mann vor einem angeblichen Verhältnis zwischen seiner Frau und einem seiner Freunde. Die beiden Männer wenden sich verblüfft ab und steigen aus. Den ebenso überraschten Kevin lügt er an, indem er behauptet, den Männern lediglich mit Gewalt gedroht zu haben. Die Fähigkeit des Anwaltschefs, viele verschiedene Sprachen zu sprechen, kann durchaus auf seine berufliche Tätigkeit rund um den Globus zurückzuführen sein. Sein Wissen über das Leben fremder Personen spricht aber für seinen Besitz mysteriöser Kräfte, die hier zum ersten demonstriert werden, wenn auch nur für den Zuseher. Dies verschafft ihm einen dramaturgischen Vorsprung gegenüber dem Protagonisten in der Erweiterung Miltons Figurenmodell. Er outet sich hier eindeutig als übernatürliches Wesen, was ab diesem Zeitpunkt nach und nach Bestätigung erfährt.

Die Halluzinationen und die damit einhergehende psychische Belastung der labilen Mary Ann lassen noch nicht zwangsläufig auf Milton als Verursacher schließen. Als sie jedoch, in eine Decke gehüllt, in einer Kirche vorgefunden und Kevin darüber informiert wird, erzählt sie ihm von einem Besuch seines Chefs im Apartment. Dort soll er sie bedrängt und vergewaltigt haben. Kevin will ihr nicht glauben, da Milton zu besagtem Zeitpunkt ständig bei ihm im Gerichtssaal war. Als Beweis wirft die verzweifelte Mary Ann ihre Decke von sich und entblößt die auf ihrem nackten Körper ver-

teilten Kratzspuren. Ihre Geschichte scheint also nicht frei erfunden und ein weiteres Indiz für die unheimlichen Kräfte des Seniorpartners zu sein.

7.2.2.3 Andere Charaktere

Al Pacinos Schauspielkollegen verraten in ihrer Rolle so einiges über sein Alter Ego. Leamon Heath, die rechte Hand des Kanzleichefs, unterrichtet Kevin kurz vor seinem Einstellungsgespräch, dass sich Milton für seine Verspätung entschuldigen lässt, aber er sei in Indonesien aufgehalten worden und generell viel um den Globus reist. Zwar ein kleines und unrelevant erscheinendes Detail, dennoch erfährt der weltmännische Charakterzug seiner Person hier seine Etablierung und stellt eine der klassischen Eigenschaften des eleganten Verführers dar.

Bei Barzoons Dinnerparty unterhält sich Mary Ann mit den Ehefrauen der obersten Führungskräfte in der Firma. Als der charismatische Boss das Apartment betritt, wetten sie auf scherzhafte und rhetorische Weise, er könne sie bestimmt hören und riechen. Es scheint, als wissen die Frauen etwas über ihn, das für Mary Ann noch im Verborgenen liegt. Eine mögliche Anspielung auf die übersinnlichen Fähigkeiten des Kanzleichefs.

Den wohl entscheidendsten Hinweis auf Miltons Vaterschaft gegenüber Kevin, liefert seine Mutter Alice. Als sie ihm in der psychiatrischen Heilanstalt alles über ihre Vergangenheit erzählen will, er ihr aber mit Trotz begegnet, wiederholt sie Miltons Worte, welche bereits in Abschnitt 7.2.2.2 auf ihre mögliche Bedeutung untersucht wurden. Erst dann schenkt Kevin ihr seine Aufmerksamkeit. Durch die exakte Wiedergabe des Zitats kann sie ihre in der Vergangenheit liegende Verbindung zu seinem Vorgesetzten beweisen. Der Zuseher bzw. Kevin vermutet erstmals, unter rückwirkender Betrachtung Miltons Äußerungen im Fahrstuhl, eine mögliche Vater-Sohn-Beziehung der beiden. Das Anstellen von Mutmaßungen wird aber jäh unterbrochen, als Mary Ann aufgrund ihrer Halluzination Selbstmord begeht.

Als Kevin nach diesem Vorfall der vollen Wahrheit durch seine Mutter gewahr wird, verlässt er das Krankenhaus, um seinen vermeintlichen Vater aufzusuchen und ihn zur Rede zu stellen. Vor dem Eingang des Krankenhauses fängt ihn seine Kollegin Pam Garrety ab. Sie scheinbar über sein Vorhaben im Klaren, versichert sie ihm, er brauche sich nie wieder fürchten, denn John Milton wird ihm all seine Ängste nehmen. Sie macht den Eindruck, als weiß sie über die teuflische Persönlichkeit ihres Chefs Bescheid und als befinde sie sich ebenfalls in seinem Bann. Ihre Andeutung klingt, als verfüge Milton über allmächtige Kräfte, die dem Mensch, angelehnt an klassische Teufelsgeschichten, jeden Wunsch erfüllen können.

7.2.3 Charakterisierung

7.2.3.1 Einführung der Figur

Al Pacino erfährt in seiner Rolle eine in regelmäßigen Intervallen stattfindende Einführung. Dabei wechseln sich vereinzelt eingestreute Details mit größeren, gedrängten Informationsblöcken ab. Im Gegensatz zu *Legend* ist nicht von Anfang an klar, dass es sich bei John Milton um den Teufel handelt. Diese elementare Information erschließt sich erst mit der Zeit. Zuerst erfährt Kevin bzw. der Zuseher von seiner beruflichen Position als Anwaltschef und der damit einhergehenden internationalen Geschäftstätigkeit. Das Bild des weltgewandten Kaufmanns stellt also den ersten Eindruck von der Figur dar. Ihre anschließende Charakterisierung erfolgt während des Films zum Teil *in absentia* (siehe Abschnitt 7.2.2.3), aber nicht ausschließlich.

7.2.3.2 Sequenzen

Sequenzen, die eine Digression des Figurenmodells beinhalten, gibt es in *The Devil's Advocate* nicht. John Milton ist am Anfang und Ende des Films die gleiche Person mit den gleichen Zielen und Eigenschaften. Er bleibt durchgehend ein Charakter des typischen Verhaltens, lediglich die Tempi der Progression werden in bestimmten Schlüsselszenen des Handlungsverlaufs angezogen. Dazu zählen beispielsweise die gezeigten Szenen zu Eddie Barzoons Tod. Der wechselnde Schnitt zwischen den religiös behafteten Worten der Abfälligkeit von Seiten Miltons und Barzoons Joggen im Park, inklusive seiner anschließenden Ermordung durch zwei Obdachlose, vermittelt erstmalig den Eindruck, der geheimnisvolle Senior-Partner entledige sich wie es ihm beliebt mithilfe übersinnlicher Fähigkeiten unliebsam gewordener Menschen. Sein Figurenmodell wird nun durch das Attribut der Gefährlichkeit erweitert.

Bestätigt und verstärkt wird diese Annahme durch den vermeintlichen Unfall des Mitarbeiters der Weaver-Aufsichtsbehörde. Durch diesen erfährt Kevin, der vorzeitig die Beerdigung Barzoons verlassen hat, alles über die kriminellen Machenschaften seiner Firma in aller Welt. Und sowie diese Worte die Lippen des Beamten verlassen, wird er von einem Auto überfahren. Ähnlich wie in der Sequenz um Barzoons Tod, wird auch hier zwischen den Geschehnissen auf der Straße und Miltons Aufenthalt in der Kirche hin- und hergeschnitten. Dabei begibt sich in Richtung Weihwasserbecken und hält einen Finger hinein, woraufhin das Wasser zu kochen beginnt. Diese Abfolge an Szenen ist deshalb von höchster dramaturgischer Bedeutung, weil sie einerseits die menschenverachtende Gesinnung des Unternehmens und dessen Geschäftsführers ans Tageslicht befördert, andererseits der Spekulation des Zusehers um Miltons teuflischer Identität ein Ende bereitet (siehe Abbildung 7.4).

Die dritte Sequenz, welche seine Charakterisierung erheblich und mit



Abbildung 7.4: Als Milton das Weihwasser zum Kochen bringt, besteht kein Zweifel mehr an seiner wahren Identität [14, TC=01:47:52].

hohem Tempo vorantreibt, bildet der Selbstmord von Kevins Frau Mary Ann. Nachdem der Vorfall einen Abbruch des Spannung aufbauenden Gesprächs zwischen ihm und seiner Mutter herbeigeführt hat, erzählt sie dem verstörten Kevin nun von ihrem ersten Aufenthalt in New York und einem ominösen Kellner, der scheinbar als Einziger Interesse für das junge Mädchen vom Land zeigte. Hier werden endgültig die Hintergründe seiner persönlichen Beziehung zu Kevin aufgedeckt. Erst jetzt ergeben die subtilen Äußerungen im Aufzug, Miltons vereinzelt Ansprechen Kevins als Sohn und seine insgesamt sehr leidenschaftlich verfolgte Mentor-Rolle dem erfolgreichen Jung-Anwalt gegenüber Sinn.

7.2.3.3 Eindruck am Schluss

Für die Erläuterung der schlussendlichen Eindrücke zur Figur John Milton scheint die finale Sequenz um die Auseinandersetzung mit Kevin passend. Zu diesem Zeitpunkt sind sich das Publikum bzw. Kevin im Klaren über die Vaterschaft Miltons und dessen kriminelle Machenschaften in der ganzen Welt. Aber die jeweilige Erkenntnis, in dem Charakter den Teufel zu verorten, differiert zu Beginn der Konfrontation. Der Zuseher weiß das bereits, zurückzuführen auf die Weihwasser-Szene während Barzoons Beerdigung. Kevin hingegen war kein Augenzeuge dieser übernatürlichen Erscheinung, hat aber aufgrund der zahlreichen Andeutungen und Geschehnisse eine stark fortgeschrittene aber noch nicht endgültig bestätigte Vorahnung. Die Grundpfeiler in der Etablierung Miltons wahrer Persönlichkeit sind bereits gelegt. Binnen der Auseinandersetzung offenbart sich nun die zu Grunde liegende Motivation hinter Kevins Anstellungsverhältnis, das damit einhergehende Endziel des Teufels und die wahre Identität seiner Kollegin Christabella Andreoli. Milton gibt hier zahlreiche Informationen, die seine diabolischen Ursprünge bestätigen, preis. Beispielsweise vertritt er die Ansicht, man solle



Abbildung 7.5: Die Verkörperung als Journalist ist Beweis für die Unsterblichkeit des Teufels [14, TC=02:17:41].

die Schuld, die einem jeden Mensch anlastet, einfach ablegen und man selbst sein. Er behauptet, die Menschen seien im wichtig, er verurteile niemanden und er lehne keines von Gottes Geschöpfen ab. Er bezeichnet sich selbst als Fan der Menschen, als der letzte wahre Humanist. Für ihn bedeutet Freiheit, sich nie entschuldigen zu müssen. Deshalb auch sein irdisches Dasein als Anwalt. Er strebt weltweit Freispruch über Freispruch an, sodass die Menschen in letzter Instanz Narrenfreiheit hätten. Privat begehrt er die Zusammenkunft Kevins mit seiner Halbschwester und eine folgerichtige Zeugung des Antichristen. Zudem sollen beide in Zukunft die Firma übernehmen und ihre weltweite Expansion vorantreiben. Alle Elemente der bisherigen Charakterisierung haben sich bestätigt und werden in diesem finalen Konflikt nur erweitert. Die Motivation der Figur blieb stets konstant, nur wurde sie hier nun vollständig enthüllt. Ein markanter und wichtiger Punkt wäre noch seine Verkörperung des Journalisten in der letzten Szene des Films (siehe Abbildung 7.5). Ähnlich wie in *Legend* ist dies ein Ausdruck seiner Unbesiegbarkeit und Beweis dafür, dass das Böse immer wieder zurückkehrt, um den Menschen innezuwohnen.

7.2.4 Artefakt-Eigenschaften

7.2.4.1 Individualisierung/Typisierung

Al Pacino spielt einen typisierten Filmcharakter, der klarerweise auch dem kulturübergreifenden Archetypen der Teufelsfigur entspricht. Im Gegensatz zu *Legend* bildet hier nicht sein Äußeres eine deutliche Referenz auf die klicheehaften Darstellungen Luzifers als Ungeheuer im Mittelalter, vielmehr sind es hauptsächlich seine Motive und charakterlichen Züge, die ihn mit dem Erzfeind Gottes in Verbindung bringen. Natürlich spielt auch seine Erscheinung als kultivierter Edelmann eine Rolle, da sie den Beschreibungen der Literatur aus dem 19. Jahrhundert entsprechen, wenn auch nur hinsicht-

lich Offensichtlichkeit in zweiter Instanz.

7.2.4.2 Realismus

Bei John Milton handelt es sich um eine bewusst nicht-realistische Figur auf medialem Hintergrund. Das Wissen über seine wahre Identität entsteht allmählich während des Filmverlaufs und findet seine Bestätigung erst gegen Ende. Pacinos Charakter kann also nicht von Anfang an als der Stereotyp des Teufels angesehen werden, den er eigentlich verkörpert. Wird er als weltmännischer, charismatischer Geschäftsmann, der er vorgibt zu sein, betrachtet, so kann man bei ihm durchaus von einer realistischen Figur sprechen. Dies gilt sowohl für den physiologischen, psychologischen, als auch für den soziologischen Realismus. Seine Handlungen bewegen sich in dem Rahmen, den ihm seine Charakterisierung vorgibt. Ebenso vollbringt er keine körperlichen Akte, die seiner Person und seinem Alter widersprechen würden. Auch soziale Faktoren, zum Beispiel die Gesellschaft, die ihn umgibt, oder seine Eigentümer gleichen dem von ihm vermittelten Bild. Ab dem Zeitpunkt seiner Demaskierung, in letzter Instanz der Griff ins Weihwasser, muss er als bewusst nicht-realistische Figur mit Fähigkeiten, über deren Status der Nicht-Wirklichkeit Konsens besteht, untersucht werden. Deshalb ist auch kein Bruch im Realismus des Figurenmodells gegeben, als Milton nach Kevins Selbstmord in Flammen aufgeht. Ein Ereignis, welches in jener Film-Realität, in der schon die bloße Existenz des Teufels möglich ist, nicht unrealistisch wirkt. Man könnte anmerken, dass bereits die von ihm initiierten Tode Eddie Barzoons und des Agenten der Weaver-Aufsichtsbehörde, die psychische Domination der Mary Ann sowie ihre zeitlich unmögliche Vergewaltigung eine Abkehr des Realismus der Figur bilden. Allerdings finden diese Begebenheiten zu Zeitpunkten im Film statt, als noch kein Beweis für die teuflische Persönlichkeit des Anwaltschefs vorliegt. Der Mord und der Unfall könnten also theoretisch ohne sein Verschulden geschehen sein, ebenso wie die Vergewaltigung dem kranken Geist einer Verrückten entsprungen sein könnte.

7.2.4.3 Weitere Artefakt-Eigenschaften

Das einzige Wesensmerkmal von Kevins Boss, das einen Bruch in der Konsistenz der Eigenschaftslinie seines Figurenmodells erzeugt, ist seine teilweise vulgäre Ausdrucksweise. Dabei handelt es sich um eine durchaus gängige Darstellungsform in der Sozialität des Teufels, ist es doch am Beispiel des eleganten Verführers das erste offensichtliche Anzeichen für einen tiefer liegenden, verdorbenen Charakter. Ist man sich aber nicht der Tatsache bewusst, auf der Filmleinwand die irdische Gestalt des Fürsten der Finsternis vor sich zu haben, was längere Zeit im Film der Fall ist, lässt einen dieser Charakterzug im Vergleich mit dem sonst vermittelten Eigenschaftsgebil-

de die Stirn runzeln. Sollte man doch meinen, dieses von der Gesellschaft als schlecht definierte Benehmen passt so gar nicht zum eleganten Schlipsträger, der sonst stets mit Charme auftritt und sich im Bezirzen der Menschen versteht. Ansonsten weist sein Charaktermodell in der Darstellung als attraktiver, charismatischer Geschäftsführer Kohärenz und Konsistenz auf. Die an die literarischen Beschreibungen vom kultivierten Edelmann angelehnten Eigenschaften sind eng miteinander verknüpft und stehen nicht im Widerspruch zueinander.

7.2.4.4 Komplexität

Will man John Milton dem Schemata einer eindimensionalen bzw. flachen oder mehrdimensionalen bzw. runden Figur zuordnen, so ist das nicht ganz einfach. Im Allgemeinen liegt seinem Figurenmodell wohl eher eine geringere Komplexität zugrunde. Dies bedeutet aber nicht, dass er nur wenige Eigenschaften besitzt. Viel mehr, dass sein System aus Wesenszügen nicht über viele Dimensionen, die im Einklang zueinander stehen, verfügt. Deshalb lässt sich Pacinos Rolle auch das Attribut der Konsistenz zuschreiben, wie bereits in Abschnitt 7.2.4.3 festgestellt. Ein Merkmal, welches für die Eindimensionalität der Figur spricht, ist das in ihrer Essenz stets gleich bleibende Charaktermodell, mit welchem er anderen Filmcharakteren begegnet.

7.2.4.5 Dynamik

Aus der Sicht des Zusehers verändert sich das zentrale Figurenmodell Miltons gegen Ende des Films drastisch. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, müsste es sich bei ihm also um eine dynamische Figur handeln. Da sich das Eigenschaftsmodell des Anwaltschefs in keinster Weise während des Filmverlaufs ändert, spricht er am Ende die selbe Motivation und die gleichen Charakterzüge wie anfangs hat, ist er zugleich eine statische Figur.

7.2.4.6 Transparenz

Da sich der Antagonist im Film lange Zeit als eher opake und verschattete Figur ohne klar ersichtlich Motive zu erkennen gibt, wird sie mit ihrer Enthüllung als Teufel und Vater von Kevin zum Schluss hin transparenter, sodass nach dem Abspann keine Fragen oder Rätsel offenbleiben, die rückwirkend einer Auflösung bedürfen.

7.2.4.7 Anlegung

Auch bei John Milton handelt es sich um eine allegorische oder personifizierende Figur, da sie ebenfalls eine Verkörperung des Leibhaftigen darstellt. Genauso ist er transpsychologisch angelegt, da er über eine übermenschliche

und unwahrscheinliche Selbstkenntnis verfügt, welche auf seinen Artefaktcharakter und eine kommentierende Autor- oder Erzählinstanz verweist.

7.2.5 Allgemeine Konzeption

Die Konzeption der Artefakt-Eigenschaften würde schlussendlich in etwa so aussehen: typisiert, realistisch, konsistent, flach, eindimensional, statisch, opak, allegorisch, transpsychologisch. Im Gegensatz zur sehr einfach gehaltenen Teufelsdarstellung in *Legend*, wird John Miltons Identität dramaturgischer etabliert, zurückzuführen auf seinen anfänglich opaken Charakter, der erst, den Konventionen des Thrillers folgend, schrittweise offenbart wird. Aber auch wenn bei der Inszenierung seiner Rolle auf eine komplexere Herangehensweise zurückgegriffen wurde, so entspringt die Figur dennoch dem Mainstream-Realismus, wofür beispielsweise ihre klare Zielsetzung und moralische Positionierung sprechen.

Kapitel 8

Analyse - *The Witches of Eastwick*

8.1 Inhaltsangabe

In einer religiös-konservativen Kleinstadt in New England beschwören drei alleinstehende Freundinnen, unbewusst ihrer magischen Kräfte, den Mann ihrer Träume herauf. Das Resultat ist der vermeintliche Kunstsammler Daryl Van Horne, der als neuer Besitzer die durch Hexenverbrennungen in Verruf geratene Lannox-Villa bezieht. Es verstreicht nicht viel Zeit, da versucht er bereits, Kontakt mit den Frauen aufzunehmen. Die resolute Alexandra fängt er beim Radfahren ab und lädt sie in seine Villa ein. Nach einem eleganten Mittagessen zeigt er ihr stolz die Räumlichkeiten seines neuen Heims. Im Schlafzimmer gelingt es ihm dank seiner ausgeprägten rethorischen Fähigkeiten, Alex zu verführen. Während eines Hausbesuches bei der Musiklehrerin Jane verfällt auch sie seinem Charme. Als Alex am nächsten



Abbildung 8.1: Jack Nicholson in *The Witches of Eastwick* (1987) [27].

Tag die Dritte im Bunde, Sukie, mit zur Villa nimmt, um ihr den vermögenden Fremden vorzustellen, treffen sie auf Jane, die bereits auf dem Anwesen verweilt. Van Horne freut sich sehr über den Besuch und fokussiert sich nun voll und ganz auf Sukie. Nach einer anfänglichen von Eifersucht geprägten Fehde zwischen den drei Freundinnen, verführt Van Horne schlussendlich auch Sukie. Es folgen ausschweifende Feste in der alten Villa. Der Kunstsammler liest alle Wünsche seiner Gespielinnen von den Lippen ab. Währenddessen scheint die religiöse Gattin des lokalen Zeitungsherausgebers die einzige Person im Dorf zu sein, die böse Kräfte auf Van Hornes Anwesen vernimmt. Diabolische Mächte scheinen von ihr Besitz ergriffen zu haben und sie beginnt, sich überaus seltsam zu verhalten. Als sie im Verlauf des Films erfolgreich die übrigen Stadtbewohner gegen die drei Freundinnen aufhetzen kann, wird sie dem mysteriösen Kunstsammler ein Dorn im Auge. Mithilfe seiner Kräfte lässt er Felicia nun vollends verrückt werden, sodass ihr gebeutelter Ehemann sie erschlägt. Am Tatort vermuten Alex, Jane und Sukie sofort in Daryl den Schuldigen und kehren ihm für eine Zeit den Rücken. Diese Abwendung schmeckt ihm überhaupt nicht und er verfällt langsam dem Wahnsinn. Rasend vor Wut konfrontiert er die Frauen mit ihren jeweils größten Ängsten, die eines Abends Thema ihrer zahlreichen Gespräche waren, fügt der zarten Sukie dabei aber erhebliche körperliche Schmerzen zu. Das wiederum bringt für die taffe Alexandra das Fass zum Überlaufen und sie konfrontiert Van Horne mit seiner Tat. Er bewerkstelligt es allerdings ein zweites Mal, sie auf seine Seite zu ziehen, zumindest scheinbar. Die drei Freundinnen schmieden einen Plan, um den Teufel für immer aus der Kleinstadt zu jagen. Zum Zweck seiner Beschwichtigung verbringen sie eine letzte Nacht mit ihm. Am nächsten Tag schicken sie ihn in die Stadt, um triviale Einkäufe zu erledigen. Währenddessen bastelt die kunstaffine Alex eine Voodoo-Puppe, welche die drei Freundinnen sofort mit verschiedensten Utensilien malträtieren. Dies hat sofortige Auswirkung auf Daryl, der sich in einem der Dorfläden vor Schmerzen zu krümmen beginnt. Mithilfe der Puppe scheuchen sie ihn durch die halbe Stadt. Völlig zerstört und unter großen Anstrengungen schafft er es allerdings, in seine Villa zurückzukehren, um sich die Frauen zu holen. Es folgt eine Jagd durch die Räumlichkeiten, bei der das magische Utensil auf den Boden fällt und zu Bruch geht. Van Horne zeigt nun endlich sein wahres Gesicht und verwandelt sich in ein monströses Teufelswesen. Durch das gerade noch rechtzeitige Verbrennen der Puppenstücke gelingt es den Dreien, die riesige Kreatur zu vernichten. Nach einem mehrmonatigen Zeitsprung scheint wieder Ruhe in das Dorf eingekehrt zu sein. Die Freundinnen verbringen immer noch Zeit miteinander, doch nun hat jede von ihnen ein Kind zur Welt gebracht. In der Villa scheinen die drei Jungen wie magisch in Richtung der großen Fernsehwand gezogen zu werden. Auf den Geräten erscheint Daryls Gesicht und er schenkt seinen Söhnen etwas Aufmerksamkeit. Letztendlich wird er aber von Sukie unterbrochen und abgeschaltet.

8.2 Analyse

8.2.1 Filmische Darstellungsmittel

8.2.1.1 Auffälligkeit der Darstellungsmittel

Vergleichbar mit *The Devil's Advocate*, ist auch hier der Einsatz der Darstellungsmittel eher unauffällig. Auch hier wird die Aufmerksamkeit auf Daryl Van Horne als fiktives Wesen gelenkt, wodurch der Zuseher von den äußeren auf die inneren Attribute der Figur schließt. Sie etabliert sich eher diffizil durch ihre getätigten Handlungen und geführten Dialoge.

8.2.1.2 Kontext

The Witches of Eastwick überhaupt in ein konkretes Filmgenre einzuordnen ist schwierig. Am ehesten lässt er sich als eine Mischung aus Horrorfilm und Komödie bezeichnen. Letztere Sparte ist auch der Grund dafür, warum Van Horne hier die teuflische Funktion des genährten Schäkers verkörpert. Die dem Film zugeschriebenen Horrorelemente rühren wohl daher, dass die Figur teilweise sehr gruselig dargestellt wird, sobald in ihr die Identität des Leibhaftigen an die Oberfläche tritt.

8.2.1.3 Name

Der Name *Daryl Van Horne* trägt einen nicht unwesentlichen Teil zur Symbolik seiner Figur bei. In zwei Szenen, relativ zu Beginn des Films, wird der Zuseher über das Unvermögen der Menschen, sich den Namen gut merken zu können, unterrichtet. Anfangs dargestellt durch Sukie, die mit Alexandra telefoniert und vom Einzug eines Fremden in die Lannox-Villa berichtet. Zweimal wurde ihr sein Name schon zuteil und dennoch kann sie sich nicht an ihn erinnern. Auch der alten Besitzerin des örtlichen Trödel Ladens, Mrs. Biddle, bei der der vermeintliche Kunstsammler eingekauft hat, liegt er auf der Zunge, doch sie vermag ihn nicht aussprechen zu können. Der Name klingt ausländisch und unterstreicht die Fremdheit des neuen Villenbesitzers. Seine Person steht im Widerspruch zur existenten, abgeschotteten und heilen Welt der Kleinstadtbewohner. Die damit assoziierte Exotik des Charakters stellt rückwirkend eine Verbindung zum bei der Beschwörung geäußerten Wunsch der drei Frauen, ihr Traummann stamme im Idealfall von außerhalb, her. Dies wirft erstmals die Vermutung auf, ihrem Bedürfnis könnte tatsächlich nachgegangen worden sein. Der Name lässt auch Rückschlüsse auf den teuflischen Ursprung der Figur zu. Drei Szenen unterstützen diese Theorie. Zum Einen, als Alex den Buchstaben *D* in Sand malt und über den mysteriösen Unbekannten nachdenkt, dann als auf Janes Glückwunschkarte zum erfolgreich absolvierten Schulkonzert mit dem selben Buchstaben unterzeichnet wird und zu guter Letzt im fortgeschrittenem Verlauf des Films,

als Van Horne ein Notenblatt mit einem blutroten *D* versieht und an die Haustür der selbigen hängt. Der Verdacht wird im Film zwar nie bestätigt, das *D* könnte aber nicht nur für den Vornamen des Kunstsammlers stehen, sondern auch auf das englische Wort *Devil* hindeuten.

8.2.1.4 Schauspieler

Die Person *Daryl Van Horne* wird durch Jack Nicholson verkörpert. Diskrepanzen zwischen Schauspieler und der Figur scheint es auf den ersten Blick keine zu geben, eher im Gegenteil. Nicholsons Gesicht kann eine gewisse Schurkenhaftigkeit zugeschrieben werden, zurückzuführen auf sein Haifischgrinsen und die markante, mimisch vielfältig nutzbare Partie der Augenbrauen. Richtig eingesetzt, lässt sich darin schnell etwas Diabolisches verorten. Insgesamt verfügt Nicholson über eine sehr charismatische Ausstrahlung. Seine Erscheinung ist durchaus attraktiv, klarerweise aber nicht die eines Models. Das ist dahingehend erwähnenswert, da dies den Ansprüchen der Hexen an ihren Traummann entgegenkommt. Zusammengefasst stellt Nicholsons Äußeres eine gute Ausgangsbasis für die Rolle des Teufels dar.

8.2.1.5 Star-Image

1987, als der Film erschien, spielte Jack Nicholsons damals durchaus vorhandenes Star-Image wohl noch keine so große Rolle, wie es heute der Fall wäre. Dieser Zeitpunkt markiert den Höhepunkt seines schauspielerischen Schaffens, es sollten aber erst zwei Filmrollen sein, die ihn der breiten Masse bekannt machten. Als Randle Patrick McMurphy im oskargekrönten Filmdrama *One Flew Over the Cuckoo's Nest* und als Jack Torrance im auf Steven Kings Romanvorlage basierenden Horrorfilm *Shining*. In beiden Filmen spielte Nicholson psychisch instabile Charaktere. Der Wahnsinn, der diesen Figuren innewohnte, zeichnet auch *Daryl Van Horne* im späteren Filmverlauf aus. Grundsätzlich scheint Nicholson in der Rolle des Verrückten aufzublühen. Kennt man die beiden Vorgänger-Filme, kann das durchaus ein gewisses Déjà-Vu-Erlebnis hervorrufen und Einfluss auf eine objektive Wahrnehmung seiner Performanz im vorliegenden Film beeinflussen.

8.2.1.6 Performanz

Ein eindeutiger Schauspielstil lässt sich Nicholson in seiner Rolle schwer zuschreiben. Teilweise zeichnen ihn Elemente des Vaudeville- oder Music Hall-Stils, etwa ein nicht realistisches, überzeichnendes Spiel aus. Ein Beispiel dafür wäre etwa sein übertrieben gespielter Schlaf während Janes Schulaufführung. Oder aber seine fast schon Slapstick-orientierte Darstellung während des Filmfinales, als er, von der Voodoo-Puppe gesteuert, durch die Kleinstadt getrieben wird. Dieser Stil wirkt gezielt eingesetzt, um seiner

Teufelsfigur eine komödiantische Note zu geben, was wiederum der Darstellung als genährter Schäker zugute kommt. Ansonsten lässt sich sein Schauspiel dem Repertoire-Stil zuordnen. Diesen zeichnet eine hohe Genauigkeit und eine Sinnhaftigkeit in jeder seiner Gesten aus. Er verfügt über eine sehr artikulierte Sprechweise, wirkt dadurch sehr reflektiert, aber auch künstlich. So tragen die Bestandteile des Music Hall-Stils dazu bei, in Van Horne einen durchaus besiegbaren Gegenspieler zu erkennen, wohingegen sein redgewandter Charakterzug stark zum Charisma der Figur beiträgt. Und dieser ist notwendig, um nach Vorbild des klassischen Teufels dem Akt der Verführung erfolgreich und somit authentisch nachgehen zu können.

8.2.1.7 Inszenierung

Montage Der Einsatz der Montage in *The Witches of Eastwick* lässt sich mit ihrer Verwendung in *The Devil's Advocate* vergleichen. Zusammen mit der im Folgenden beschriebenen Maske, stellen sie die einzigen Mittel der Inszenierung, welche der Figur Übernatürlichkeit verleihen, dar. Obwohl ihr Gebrauch erst zum Schluss hin gipfelt, so werden bereits relativ bald vereinzelte Elemente der digitalen Nachbearbeitung eingestreut. Als Beispiel sei hier das Tennis-Match zwischen Van Horne und den drei Freundinnen genannt. Dabei verhält sich der Ball völlig unrealistisch. Offensichtlich durch Van Hornes Gedankenkraft gesteuert, bleibt er mal in der Luft stehen, mal bewegt er sich in extremer Zeitlupe. Auch setzt der mysteriöse Kunstsammler seine Fähigkeiten dazu ein, die Hexen durch seine Villa schweben und im furiosen Finale durch die Luft schleudern zu lassen.

Maske Der diabolische Villen-Besitzer wird grundsätzlich mit Jack Nicholson's natürlicher Erscheinung verkörpert. Erst gegen Ende des Films, als die Figur allmählich ihr wahres Gesicht zeigt, wird Nicholson dementsprechend mit Elementen der Maske versehen. Als Van Horne in das Dorf fährt, um die von seinen Gespielinnen gewünschten Einkäufe zu erledigen und dabei Opfer ihres Voodoo-Zaubers wird, kehrt er rasend vor Wut in die Villa zurück, um die drei zur Rede zu stellen. Gebeutel von der verheerenden Malträtierung des Zaubers, sind nicht nur seine Kleider dreckig und zerrissen, sein Haar stark zersaust und sein Gesicht schwer angeschlagen. Nein, auch seine körperlichen Extremitäten scheinen sich zu verändern (siehe Abbildung 8.2). Hände und Füße sind stark angeschwollen und erinnern mit ihren riesigen Klauen, trotz menschlicher Zeh- und Fingerpartien, an die Pranken eines wilden Tieres. Die Klauen sind teilweise Bestandteil der klassischen Darstellung des Teufels. Grundsätzlich passen die neuen Füße ästhetisch zum Resultat der Hände, hier scheint allerdings auf eine gängigere Darstellungsweise nach kulturellem Vorbild verzichtet worden zu sein. Mit dem Gehörnten werden üblicherweise bocksähnliche Beine assoziiert. In Van Horne kommt somit mehr oder weniger langsam das innewohnen-



Abbildung 8.2: Langsam zeigt Van Horne seine wahre Gestalt [15, TC=01:47:21].



Abbildung 8.3: Van Horne repräsentiert die Wünsche der drei Freundinnen: Ein weltmännischer Mann von Format [15, TC=00:27:11].

de Animalische zum Vorschein. Schlussendlich entledigt er sich vollständig seiner menschlichen Gestalt und verwandelt sich in den Höllenfürst, der er schon immer war. Allerdings ist das nicht länger Teil der Maske, sondern der digitalen Nachbearbeitung.

8.2.1.8 Klänge

Hier stellt sich die Frage, ob der zu untersuchenden Figur bestimmte Klänge innerhalb der filmischen Klangkulisse zugeordnet und welche ihrer akusti-

schen Attribute wie Lautstärke und Frequenz relevant für eine Untersuchung sind. Van Horne verfügt zwar nicht über etwaige Begleittöne, allerdings gibt er an bestimmten Stellen im Film ein doch erwähnenswertes Geräusch von sich. Dabei handelt es sich um das Knurren eines eindeutig nicht menschlichen Wesens, gar einer Kreatur. Dieses Brummen ergänzt an zwei Stellen Nicholsons Schauspiel. Zu Anfang in der Gemeindehalle bei Janes Konzert, als er in der letzten Reihe sitzt und schläft. Sein Schnarchen wird durch das Geräusch erheblich verstärkt und verleiht der Figur eine bestialische Note. Ein zweites Mal, als Van Horne der Rücken gekehrt wird und er dem Wahnsinn und der rasenden Wut verfällt. Das Knurren wird in beiden Fällen unverhältnismäßig laut eingesetzt. Es ist ein sehr tieffrequentes Geräusch, was eine furchterregende Wirkung erzeugt, da es stark an das Knurren eines gefährlichen Tieres erinnert. Zudem verfügt es über keine spezifische räumliche Verortung und ist für den Zuseher wie auch für die Filmfiguren überall gleich gut hörbar. In der ersten Szene wird das sehr deutlich. So verändert sich die Lautstärke nicht, als die Kamera von den Menschen in der ersten Reihe zu Van Horne in der letzten Reihe wechselt. Die allgegenwärtige Präsenz des Diabolischen, die ab diesem Moment dem Gemeindehaus und, größer betrachtet, der Kleinstadt innewohnt, wird dadurch ausdrucksstark angekündigt. Dient das Knurren an dieser Stelle noch der unterschweligen Andeutung, bei dem mysteriösen Fremden könnte es sich um ein übernatürliches Wesen handeln, so verleiht sie Van Horne später zusätzliche Bedrohlichkeit.

8.2.2 Informationen

8.2.2.1 Zeichensysteme

Ähnlich wie in *The Devil's Advocate* trägt die visuelle Erscheinung der Figur nur eine untergeordnete Rolle bei der Charakterisierung des Teufels bei. Auch hier sind es großteils die Gespräche und Handlungen, die eine Verbindung in die Unterwelt herstellen. Gegen Ende hin wird dann aber doch ein Brückenschlag zur Verbildlichung Luzifers als Bestie im Mittelalter getätigt. Es handelt sich dabei um eine höchst eigenwillige Interpretation dieser Äußerlichkeiten und ihre Existenzberechtigung ist fraglich, doch die Idee ist vorhanden. Die beiden hauptsächlichen Zeichensysteme Dialog und Tat arbeiten allerdings gut zusammen und sprühen nur vor Anspielungen auf die wahre Persönlichkeit Van Hornes.

8.2.2.2 Strategien der Informationsverteilung

Die filmische Charakterisierung Van Hornes erfolgt vorrangig durch die Dialoge, die er fast ausschließlich mit den drei Freundinnen führt, und seine Handlungen. Dass es sich bei ihm um die Figur des Teufels handelt, wird durch diese Zeichensysteme erst Schritt für Schritt angedeutet. Hin-

sichtlich seiner verbalen Kommunikation muss hier zwischen direkten Anspielungen und allgemeine Aussagen unterschieden werden. Als er die erste der drei Freundinnen, Alexandra, umgarnt, beantwortet er ihre Frage, wer er denn nun wirklich ist, mit „Just your average horny little devil.“ [15, TC=00:30:41]. Recht schnell wird klar, dass ihm nicht viel daran liegt, seine wahre Identität krampfhaft geheim zu halten. Er outet sich zwar nicht unmissverständlich, spielt aber mit der Wahrnehmung seines Gegenübers. Kurz zuvor, als er Alex in sein Schlafzimmer einweist und vom absurd hohen Preis seines Bettes erzählt, merkt er an, man würde seine Seele für das Bett verkaufen. Eine weitere Anspielung aus dem Kontext klassischer Teufelsgeschichten. An anderer Stelle, als die Frauen über ihr Leben und ihre Ängste erzählen, resümiert er „Well, we don't deal the deck down here. We just play the cards.“ [15, TC=00:59:43]. Er stellt sich hier mit den Menschen auf eine Stufe. Denkt man einen Schritt weiter, kann man auch hier eine Andeutung seiner wahren Persönlichkeit vernehmen. Mit *down here* kann er nicht nur die Ebene der Menschen meinen, sondern auch die Ebene der Unterwelt, der er entspringt, da diese ebenfalls unterhalb derer Gottes steht.

Überdies lässt sich untersuchen, wie Van Horne seine diabolischen Charakteristika zwar verbal zum Ausdruck bringt, jedoch nicht über direkte Anspielungen. Vielmehr sind damit Dinge gemeint, die er sagt, die ihn für den Zuseher auf andere Weise an den Teufel erinnern lassen. Dies veranschaulichen sehr gut die Szenen, in denen er jede der drei Freundinnen auf ganz individuelle Weise verführt. Der springende Punkt in jeder dieser Taktiken ist die Thematik, die er anspricht. Beispielsweise ist Alexandra eine sehr taffe Frau und erkennt ziemlich schnell die ekelhaften Charakterzüge Van Hornes. Und dennoch kriegt er sie weichgekocht, indem er ihr mit rhetorischer Gewandtheit ihr tristes Leben vor Augen führt. Das Ganze mit der Essenz, sie habe doch gar keinen Grund, jetzt wieder nach Hause zu gehen, wo ihr doch bei ihm zur Abwechslung etwas Spannung zuteil werden könnte. Bei Sukie ist es sein vermeintlicher Wunsch, einmal Frau sein zu dürfen und der Respekt, den er der Weiblichkeit im Allgemeinen zollt. Er weiß über die Themen Bescheid, die die Frauen langfristig beschäftigen, und setzt sie zu seinem Vorteil ein. Bei der frisch geschiedenen Jane ist es die Unterdrückung der Frau durch den Mann. Er lügt und betrügt, stellt sich im Schein auf die Seite der Menchen. Eine klare Charakteristika Luzifers.

Auch sein Handeln weist Parallelen zum klassischen Teufelsbild auf. Primär der Akt der Verführung und seine damit zum Vorschein gebrachte Wollust an sich. Es erinnert an die Verführung menschlicher Frauen durch die biblischen Wächterengel. Die wollüsterne Persönlichkeit des Fremden wird bereits beim Besuch Alexandras in Mrs. Biddels Krämerladen angedeutet. Die alte Dame erzählt vom Kauf aller von Alex modellierten Figuren durch den neuen Villenbesitzer. Die Statuetten erinnern an historische Venusfiguren, die ein Symbol für die Fruchtbarkeit der Frau darstellen. Auch die durch die mythologische Figur des Pan hergeleitete Musikalität des Teufels

findet ihren Weg in den Film. Eine der ersten Informationen, die Sukie, und mit ihr der Zuseher, über Van Horne in Erfahrung bringen kann, ist sein an das Renovierungs-Team der Villa geäußerte Wunsch, genug Platz für seine zahlreichen Pianos einzuplanen. Auch während seines Hausbesuchs bei der Musiklehrerin Jane beweist er im Zuge seines Verführungsversuchs musikalisches Talent. Er spielt die Geige wie kein Zweiter und begleitet die nervöse Lehrerin auf dem Piano. Zudem spricht er ihr beim Spielen des Kontrabasses Mut zu, was ihn dann letztendlich seinem Ziel den größten Schritt näherbringt. Musikalität, ebenfalls eine Eigenschaft, die dem klassischen Teufel zugeschrieben wird. Ebenso wird der biblische Kontext Adam und Evas im Film aufgegriffen. Zum Einen, als Van Horne Jane einen Korb seiner Lieblingsfrüchte vorbeibringen möchte, um sie so wieder für sich zu gewinnen. Eine Anspielung auf die Verführung Evas durch die Schlange mithilfe eines Apfels. Seine Affinität zu Früchten wird auch dann schön veranschaulicht, als er mit den drei Freundinnen riesige Schüsseln voller Kirschen verspeist. Und apropos Schlangen. Um sich an Alexandra für ihre Abkehr zu rächen, konfrontiert er sie mit ihrer größten Angst: Schlangen.

8.2.2.3 Andere Charaktere

Bevor Van Horne erstmals körperlich in Erscheinung tritt, wird für die Freundinnen und den Zuseher schon einiges an Informationen in Erfahrung gebracht. Zum einem nicht unerheblichen Teil durch die Einwohner des Dorfes. Anfangs noch durch Sukie selbst, als sie am Telefon über die in Abschnitt 8.2.2.2 erwähnten Klaviere und den in Abschnitt angesprochenen schwer merkbaren Namen des neuen Besitzers der Lannox-Villa berichtet. Anschließend durch die ebenfalls bereits genannte Besitzerin des Trödelladens, Mrs. Biddle, die Alex von dem umwerfenden Charisma und der attraktiven, aber nicht zu attraktiven Gestalt des Kunstsammlers erzählt. Nach Janes Schulaufführung wirkt es so, als unterhalte sich bereits das halbe Dorf über den neuen Einwohner. All diese Gespräche finden hinter dem Rücken Van Hornes statt. Die Informationen vermitteln einen ersten Eindruck von der Figur und lassen sie mysteriös wirken. Rückwirkend betrachtet ein zutreffendes erstes Bild. Ein Groß der Informationen, die auf eine diabolische Herkunft Van Hornes deuten, stammt von Felicia, einer ultra-religiösen Bewohnerin der Kleinstadt. Sie spürt sofort, dass etwas Böses im Gange ist und steigert sich immer mehr in diesen Glauben hinein. Unter dem Vorwand der nun nicht mehr gegebenen Nistfähigkeit der bei der Villa ansässigen Geier bringt sie erstmals ihren Unmut über den Einzug des geheimnisvollen Kunstsammlers zum Ausdruck. Nichts, was sie über den neuen Besitzer sagt, weiß sie mit Gewissheit. Jedoch verortet sie in dem Gemäuer diabolische Mächte und wird nicht müde, die Bevölkerung vor diesen zu warnen.

8.2.3 Charakterisierung

8.2.3.1 Einführung der Figur

Die Einführung der Figur des Daryl Van Horne erfolgt in drei aufeinanderfolgenden Informationsblöcken. Zum Teil wird der ominöse Kunstsammler, noch bevor er selbst in Erscheinung tritt, durch Informationen anderer Filmcharaktere etabliert. Diese Hinweise betreffen allerdings seine Person direkt. Schon davor erfährt der Zuseher, ohne sich darüber im Klaren zu sein, verschiedene Details über die Figur und verortet sie erst rückwirkend in Van Horne. An einem ihrer wöchentlichen Treffen reden Alexandra, Jane und Sukie über ihr Dasein als Single und fangen an, lautstark die Eigenschaften ihres Traummannes zu besprechen. Während sie noch ihre Wünsche äußern, wird zwischenzeitlich immer wieder auf ein schwarzes Auto, welches Richtung Lannox-Villa unterwegs ist, geschnitten. Die unbewusste Beschwörung der Freundinnen endet mit der Ankunft einer mysteriösen Gestalt bei dem Anwesen. Durch diesen Einsatz des Schnitts ahnt der Zuseher bereits, dass es sich bei der Gestalt vermutlich um die herbeigesehnte Person handelt. Dabei handelt es sich um die erste Phase der Etablierung Van Hornes. Den nächsten Schritt bilden die in Abschnitt 8.2.2.3 besprochenen Informationen, die hinter seinem Rücken an die Freundinnen und somit an den Zuseher gelangen. Die letzte Phase der Einführung bildet das physische Erscheinen der Figur bei Janes Musikvorstellung.

8.2.3.2 Sequenzen

Ein besonderer Schlüsselmoment im Film folgt nach dem Tod Felicias und der darauffolgenden Abkehr der drei Freundinnen von ihrem reichen Liebhaber. Sie scheinen sich erstmals dem magischen Einfluss des Teufelsrepräsentanten widersetzen zu können und das stößt ihm sauer auf. Van Horne macht an dieser Stelle im Film eine gravierende Typveränderung durch. Nicht mehr von seinen drei willigen Gespielinnen angebetet zu werden, lässt ihn wahnsinnig werden. Nun beginnt sich eine im sonst so selbstbewussten Daryl empfindliche Schwäche zu zeigen. Er ist nicht länger Herr der Lage und kann mit dem Verlust der Kontrolle nicht umgehen. Als er beim Versuch, jede der Freundinnen wieder für sich zu gewinnen, scheitert, lässt er seiner rasenden Wut freien Lauf und konfrontiert Alex, Jane und Sukie mit ihren jeweils größten Ängsten. Die rachlüsterne Aktion endet für Sukie im Krankenhaus. Alexandra stellt ihn daraufhin zur Rede. Völlig verwahrlost findet sie ihn Kleidung bügelnd in der Villa vor (siehe Abbildung 8.4). Die Abstinenz von seinen Frauen scheint ihm merklich Kummer zu bereiten. Der sonst so starke, elegante und gewiefte Kunstsammler ist nur noch ein Häufchen Elend. Wutentbrannt gesteht er Alex, dass er ebenfalls Bedürfnisse hat und es nicht immer nur um sie und ihre Freundinnen gehen kann. Auch er wünscht sich jemanden, der ihn beachtet, ihn respektiert, der auf ihn auf-



Abbildung 8.4: Nach der Abkehr seiner Gespielinnen ist Van Horne nur noch ein Häufchen Elend [15, TC=01:28:54].

passt, ihm Zuneigung und Vertrauen schenkt. Eine sehr menschliche, aber für den Teufel untypische Reaktion. Im Film eine Szene des abweichenden Verhaltens, die einen Widerspruch in seiner Charakterisierung darstellt.

8.2.3.3 Eindruck am Schluss

Am Ende des Films hinterlässt Jack Nicholsons Version des Fürsten der Unterwelt den Eindruck, dass bei der Figur hinsichtlich ihrer Charakterisierung dem klassischen Weg des Filmbösewichts gefolgt wurde. Sie betritt das friedliche Szenario einer Kleinstadt und fügt sich in die Gesellschaft ein, mit Ausnahme einiger dubiosen Vorahnungen anderer Charaktere und des Zuschers. Sie erweckt den Eindruck, nichts Böses bewerkstelligen zu wollen, bis ihr letztendlich die Maske abgerissen wird und ihr wahres Gesicht zum Vorschein kommt. Der Konflikt mündet unweigerlich in einem Kampf zwischen Gut und Böse, wobei die gute Seite im letzten Moment den Sieg für sich beansprucht. Zudem wird wie in den beiden vorangegangenen Werken der Eindruck erweckt, das Böse in Form des Teufels könne wohl nie ganz besiegt werden. Jeder der Filme hat seine eigene Interpretation davon, das Publikum mit dieser Information zu entlassen. Hier ist es der auf den Bildschirmen in der Villa erscheinende Van Horne, der seinen Kindern fast liebevoll Aufmerksamkeit schenkt. Zum Einen ist es der ehemalige Liebhaber der Freundinnen, der scheinbar noch in irgendeiner Form existiert, und zum Anderen sind es die drei Knaben, die als Söhne des Teufels von nun an das Schlechte in die Welt hinaustragen.

8.2.4 Artefakt-Eigenschaften

8.2.4.1 Individualisierung/Typisierung

Daryl Van Horne kann man klarerweise auch in das Schemata einer typisierten Figur, oder genauer des luziferischen Archetypen, einordnen. Erwähnenswert ist allerdings, dass seine Etablierung hin zu der typisierten Figur des Teufels wie in *The Devil's Advocate* Schritt für Schritt stattfindet und nicht von Anfang an klar ersichtlich ist.

8.2.4.2 Realismus

Jack Nicholsons Version des Teufels ist eine bewusst nicht-realistische Filmfigur. Dafür sprechen die verschiedenen, übernatürlichen Fähigkeiten, wie beispielsweise die mentale Dominierung der Felicia. Oder aber das deutlichere Schwebenlassen seiner Gespielinnen. Wie bei John Milton werden auch er und seine Kräfte, je mehr sich sein fantastischer Ursprung offenbart, als realistisch empfunden, allein um seine bloße Existenz in einer rationalen Welt zu rechtfertigen.

8.2.4.3 Weitere Artefakt-Eigenschaften

Wie in Abschnitt 8.2.3.2 bereits angesprochen, findet im zweiten Drittel des Films nach der Abkehr der Freundinnen ein markanter Umbruch in Van Hornes Psyche statt. Auf gewisse Art und Weise kann der Figur ab diesem Punkt das Attribut der Inkonsistenz zugeschrieben werden. Genauer gesagt liegt hier eine psychologische Inkonsistenz vor, da sich die grundlegenden psychischen Eigenschaften der Figur hier vom bisher vernommenen Bild abweichen. Bis dahin wurde der vermögende Villen-Besitzer als selbstbewusster, unabhängiger Charakter ohne Schwächen dargestellt. Doch die Abwesenheit seiner Gespielinnen scheint ihm schwer zu bekommen. Hier offenbaren sich die wahren inneren Konflikte der Figur. Er wünscht sich selbst jemanden, der ihm jeden Wunsch erfüllt, so wie er es bei den drei Single-Frauen getan hat. Klar wird das durch seine klar widersprüchliche Handlung, sich selbst um das Bügeln seiner Kleidung zu kümmern. Eine Tätigkeit, der er bis dahin nicht nachgekommen ist und scheinbar eine Art Ablenkung von seinem Schmerz darstellt. Sein Aussehen unterstützt die psychologische Inkonsistenz der Figur in der Szene. Üblicherweise ist Van Horne ein Mann, der zwar gerne ausgefallene Klamotten trägt, jedoch rundum gepflegt und elegant wirkt. In dieser Szene jedoch wirkt er verwahrlost und zersaust.

8.2.4.4 Komplexität

Bei Van Horne von einem mehrdimensionalen Charakter zu sprechen, ist durchaus zutreffend. Er ist kultiviert und zeitgleich vulgär. Dies zeigt sich schon zu Anfang, als er Alexandra beim gemeinsamen Mittagessen charmant

und weltmännisch gegenübertritt, primitiven, männlichen Gelüsten jedoch immer wieder Raum gibt, wie etwa die direkte und freche Frage, ob sie denn mit ihm schlafen wolle. Er ist selbstbewusst und doch hilflos, was nach der Abkehr der drei Freundinnen sehr klar zum Ausdruck kommt. Er ist berechnend, aber gleichzeitig leicht überlistbar. So gelingt es Alex, Jane und Sukie fast zu leicht, Van Horne wieder bei dem Glauben zu belassen, sie würden sich ihm nun wieder voll und ganz hingeben, um in Wahrheit jedoch eine Vertreibung seiner Person vorzubereiten. Die Kombination seiner verschiedenen Charakterzüge ist durchaus glaubhaft, aber nicht unbedingt berechenbar.

8.2.4.5 Dynamik

Aufgrund der bisher erörterten Artefakt-Eigenschaften lässt sich erörtern, dass es sich bei Van Horne zusätzlich um eine dynamische Figur handelt. Das Figurenmodell ändert sich wesentlich im Verlauf des Films (vom Chameur zum wütenden Rächer), entwickelt sich dann kurz wieder in seine Ursprungsform zurück (siegesicher, selbstgefällig), nur um sich dann zum Ende hin ein weiteres Mal zu wandeln (rasende Wut). Unter einem anderen Standpunkt kann er aber durchaus auch als statischer Charakter betrachtet werden. Bedingung dafür ist die Berücksichtigung, dass es sich bei ihm allgemein um einen wechselhaften und unberechenbaren Zeitgenossen handelt, dessen negative Charakterwandlungen nur Teil seiner Persönlichkeit sind und es eines Auslösers (in dem Fall die Abkehr) bedarf.

8.2.4.6 Transparenz

Da es sich bei *The Witches Of Eastwick* um einen klassischen Film des Mainstream-Kinos handelt, verwundert es nicht, dass Van Horne eine definitiv transparente Figur ist. Seine Motive bleiben nicht ungeklärt und was es über ihn zu erzählen gibt, wurde erzählt. Es wurden zudem keine Fragen seine Persönlichkeit betreffend aufgeworfen, die unbeantwortet geblieben wären. Man kann somit auch von einer geschlossenen Figur sprechen.

8.2.4.7 Anlegung

Bei Van Horne handelt es sich klarerweise um eine allegorische oder emblematische Figur. Dabei handelt es sich um die Personifikation von etwas, in dem Fall um die des Teufels. Alle Eigenschaften des vermögenden Villa-Bewohners lassen sich zurückführen auf die des klassischen Teufels.

8.2.5 Allgemeine Konzeption

Möchte man nun anhand der erörterten Artefakt-Eigenschaften des Charakters Daryl Van Horne eine Figurenkonzeption konstellieren, so würde dies

so aussehen: typisiert, unrealistisch, inkonsistent, mehrdimensional, dynamisch, transparent, allegorisch. Grundsätzlich entspricht diese Kombination keinem unüblichen Figurenmodell. Van Horne ist klar eine Figur des Mainstream-Realismus.

Kapitel 9

Zusammenfassung der Erkenntnisse

In den drei vorangegangenen Kapiteln wurde nun eine ausführliche Analyse der Figur Luzifers und ihrer Etablierung bzw. Inszenierung in ausgewählten Filmen durchgeführt. Diese handhaben den Einsatz des kulturübergreifenden Archetypen in ihrer Handlung unterschiedlich und setzen seine Darstellung einer jeweils eigenen Interpretation aus. Die Rolle oder Funktion des Charakters im Teufelskino wurde bereits im Vorhinein in ihrer Gesamtheit auf drei fundamentale Typen niedergebrochen, welche in den untersuchten Beispielen Repräsentation erfahren. Dieser Teil der Arbeit setzt sich nun zum Ziel, die gesammelten Erkenntnisse über die unterschiedlichen Inszenierungsmethodiken der Figur zusammenzuführen und gegenüberzustellen. Dabei sollen essentielle Gemeinsamkeiten und Unterschiede erörtert und übersichtlich wiedergegeben werden.

Das erste markante Unterscheidungsmerkmal, welches die folkloristische Darstellung den beiden humanoiden Interpretationen klar gegenüberstellt, wäre die Auffälligkeit des Einsatzes filmischer Gestaltungsmittel. Dies zeigt sich allein bei der Wahl des Namens für die Figur. Während mit dem *Lord of Darkness* sofort der diabolische Ursprung sowie die antagonistische Funktion des Charakters assoziiert werden, so verhält es sich mit *John Milton* und Daryl Van Horne weit weniger offensichtlich. Höchstens literatur-affine Zuseher könnten bei der Benennung des Ersteren misstrauisch werden. Dem zugrunde liegt die Interpretation Van Hornes und Miltons als Teufel aus den Beschreibungen der Literatur im 19. Jahrhundert, welche ihn visuell in die unterschiedlichsten (menschlichen) Bevölkerungsschichten einordnen. Darin nehmen sie die Gestalt ihrer nichtsahnenden Opfer an, um leichteres Spiel in ihrem Handwerk aus Lug und Betrug zu haben. Zudem fordert die dramaturgische Erzählweise in *The Devil's Advocate* und *The Witches of Eastwick* einen subtileren Einsatz der filmischen Darstellungsmittel, da dem Zuseher nicht schon zu Anfang klar sein soll, wer sich tatsächlich hin-

ter der trügerischen Maske der Weltmänner verbirgt. Im Gegensatz dazu die fast bombastische Inszenierung des Herrn der Finsternis. Diese nimmt klar Stellung zu ihren Anleihen aus der griechischen Mythologie bzw. der daraus resultierenden Teufelsdarstellung im Mittelalter und wird durch die Faktoren Kamera, Staging, und Beleuchtung verstärkt und sogar überspitzt. Zum Teil ist diese klischeehafte Vorgehensweise auch dem Genre des Märchenfilms zuzuschreiben, dessen Konventionen üblicherweise eine merkliche Unterscheidung zwischen Protagonist und Antagonist vorschreiben. In den beiden anderen Beispielen erfolgt der Einsatz der genannten Faktoren unscheinbarer. Eher ist es die Montage, die gegen Ende hin an Bedeutung gewinnt, um den Figuren Übernatürlichkeit und damit Teufelsähnlichkeit zu verleihen.

Hand in Hand mit den filmischen Gestaltungsmittel geht die Vergabe an Informationen über die Figur an den Zuseher. Während in *Legend* kein großer Hehl aus der luziferischen Identität des Herrn der Finsternis gemacht wird, erfolgt diese Offenbarung in den beiden anderen Filmen nur schrittweise. Im direkten Vergleich tut sich hier allerdings eine interessante Feststellung auf. Dabei handelt es sich um eine Gemeinsamkeit, die auf den ersten Blick nicht ganz offensichtlich ist. Während der Herr der Finsternis vorrangig durch seine äußerliche Erscheinung als Satan charakterisiert wird, findet diese allerdings erst gegen Ende ihren Weg vor die Kamera. Dialog und Handlung, welche die Figur nur in zweiter Instanz als solchen beschreiben, tun dies gleich am Anfang des Films. John Milton und Daryl Van Horne, die sich konträr durch eben diese Faktoren als eine Interpretation des Teufels outen, zeigen gleich von Anfang an ihr Antlitz, welches sie nur beiläufig charakterisiert, wohingegen Dialog und Handlung erst später verstärkt auf ihre wahre Identität hindeuten.

Eine Gemeinsamkeit, die alle Beispiele aufweisen, ist die filmische Zentralisierung einer markanten Teufelscharakteristika, die der jeweilige Repräsentant den Film hindurch verkörpert. In *Legend* wäre es der elementare Machtanspruch des diabolischen Archetypen. Gut vereinbar mit dem klassischen Plots des Bösewichts, der die Weltherrschaft an sich reißen will, strebt auch der Herr der Finsternis eine grundlegende Umstrukturierung des Systems an. Er sieht bereits die irdische Bevölkerung von der Finsternis unterworfen und sich selbst als Führer dieser neuen Ordnung. Dieser Machtanspruch entspringt den biblischen Beschreibungen Satans, der auf einem Thron, höher als alles andere, Platz nehmen will. Mit John Milton verhält es sich zwar ähnlich, aber nicht exakt gleich. Bei ihm ist es eher das verwandte Attribut der Rebellion, welches seinen Charakter prägt. Seine Handlungen stellen einen Protest gegen das göttliche System, welches auf der Bestrafung von Sündern basiert, dar. Er möchte die Vergeltung menschlicher Schwächen, also Straftaten im Kontext des irdischen Rechtssystems, aufheben und den Erdenbewohnern Narrenfreiheit gewähren. Er stellt sich im Schein auf die Seite der Menschen, ohne sie aber vor den Konsequenzen ihres kriminellen

Verhaltens für Alltag und Leben zu schützen. Vergleichbar mit Prometheus, der ähnlich gegen das göttliche System rebelliert, sich im Gegensatz zum Teufel aber tatsächlich für die Menschen einsetzt. Daryl Van Hornes diabolische Charakteristika ist klar das Element der Verführung. Hergeleitet von der Schlange im Garten Eden, dem Fall der Wächterengel oder dem wollüstigen Pan, hegt er eine große Leidenschaft für die Weiblichkeit und Fruchtbarkeit der Frauen. Um seine niederen Triebe zu befriedigen und die Fortführung seiner teuflischen Gene abzusichern, umschmeichelt er die drei Frauen auf gezielte Weise und ist dabei lange Zeit von Erfolg verwöhnt.

Der komödiantische Aspekt, welcher mit der Teufelsfigur einhergeht, ist es, der *The Witches of Eastwick* gegensätzlich zur ernsten Verarbeitung der Thematik in den anderen Beispielfilmen individualisiert. Seien es die teils komischen Äußerungen Van Hornes, seine dem Music-Hall-Stil gleichenden Einlagen oder die witzige Darstellung seiner übernatürlichen Fähigkeiten. Dem Charakter kann nie ganz das Attribut der Ernsthaftigkeit zugeschrieben werden, was ihn klar als Verkörperung eines humoristischen Teufels erscheinen lässt. Die Preisgabe seiner größten Schwäche, für deren Offenlegung es schlicht Ignorierung seiner Person bedarf, und die simple List, die ihm fast den Verderb bringt, macht Van Horne zum Teufel der dem Volksglauben entgegengebrachten Strömung, in welcher er aus Furcht vor seinem diabolischen Charakter mit eben solchen Eigenschaften versehen wurde.

Klarer Unterscheidungspunkt und Alleinstellungsmerkmal für jede der Figuren ist der Kontext, in den sie eingebettet sind. Bezieht sich *The Devil's Advocate* als einziger Film auf den religiösen Ursprung der Figur, so tritt der Herr der Finsternis als Übeltäter in einem klassisch märchenhaften und Daryl Van Horne in einem okkulten Zusammenhang in Erscheinung. Und dennoch liegt den schlussendlichen Eindrücken, die der Zuseher von den jeweiligen Charakteren hat, eine gemeinsame Essenz zugrunde. Und zwar die Botschaft, dass das Böse, ob nun in Form des Teufels oder generell betrachtet, nie vollständig aus der Welt verschwindet. Bei Milton ist es die Verkörperung des Journalisten, bei Van Horne die Zeugung seiner Kinder und beim Herrn der Finsternis die Andeutung, als Teil eines jeden Menschen weiterzuleben.

Kapitel 10

Schlussbemerkung

Zunächst war es Gegenstand der Arbeit, einen Überblick der Rolle des Teufels in Kultur und Religion zu geben. Dabei wurde sein diesbezüglicher Stellenwert in aller Welt aufgezeigt, um die Ausgangsbasis für eine Untersuchung seiner Bedeutung in der christlich-hebräischen Religion zu bilden (Abschnitt 2.1). Die Auszüge erster biblischer Erwähnungen in Abschnitt 2.2.2 dienten dem Verständnis für die Etablierung des Teufels im theologischen Kontext. Zudem wurde durch die ausgewählten Bibelstellen die Herkunft grundsätzlicher Eigenschaften und Attribute der Figur, die bis heute fester Bestandteil unserer Vorstellung von Satan sind, aufgezeigt.

Im Folgekapitel (3) wurde ein Blick auf die Ikonografie des Teufels in den verschiedenen Kulturepochen geworfen. Dabei wurde im Groben die Entwicklung der luziferischen Darstellung als Ungeheuer oder als andere nicht-anthropomorphe Form hin zu den Verbildlichungen als Mensch, welcher sich in verschiedene Bevölkerungsschichten einreicht, wiedergegeben.

In Kapitel 4 wurde der Teufel als Filmfigur in drei fundamentale Darstellungsweisen seiner Funktion unterteilt. Zudem wurden diese Rollenbilder auf ihre kultur-historischen Ursprünge untersucht, um jeweilige Methoden der Inszenierung nachvollziehen zu können. Die Liste an Filmen, die eine Darstellung Luzifers beinhalten, ist lang und selbstverständlich gibt es Grauzonen, die sich explizit untersuchen lassen.

Die Grundlage für die Analyse dreier repräsentativer Filmteufel wurde dann in Kapitel 5 durch die Erläuterung eines geeigneten Verfahrens, mit welchem sich Filmfiguren hinsichtlich ihrer Etablierung und Inszenierung im Detail betrachten lassen, vervollständigt. Anschließend folgten in Kapitel 6, 7 und 8 die ausführlichen Analysen der drei Beispielfilme, deren Erkenntnisse schlussendlich in Kapitel 9 Zusammenfassung und Gegenüberstellung erfuhren.

Letztendlich bleibt zu hoffen, dass der Leser auf übersichtliche und präzise Weise Ursprünge des luziferischen Archetypen, sowohl in charakterlicher, als auch in visueller Hinsicht, kennenlernen konnte. Die Thematik ist über-

aus interessant und mit dem entsprechenden Basiswissen einem Teufelsfilm beizuwohnen, kann ihm Zugang zu völlig neuen Perspektiven verschaffen. Dabei muss sich das nicht nur auf die Figur des Teufels beschränken. Auch konnte der Leser einiges über filmische Darstellungsmittel und den Umgang mit Informationsverteilung im Allgemeinen, sei es nun die Psyche, das Aussehen oder das soziale Verhalten eines Charakters betreffend, erfahren. Das Medium Film bietet nahezu unendlich viele Möglichkeiten, die Darstellung einer Figur so zu manipulieren, um beim Publikum die gewünschten Eindrücke, Assoziationen und Gefühle zu generieren. Es wäre schon wünschenswert, wenn dem Leser durch diese Arbeit bloß nur ein Ausschnitt aller erdenklichen Methodiken, sowie ein Anreiz für ein tieferes Eintauchen in die Thematik gegeben wurde.

Quellenverzeichnis

Literatur

- [1] Dante Alighieri. *Die Göttliche Komödie*. Übersetzer: Philalethes. Berlin: Th. Knaur Nachf. Verlag, 1950 (siehe S. 11, 17).
- [2] Verena Bach. „Im Angesicht des Teufels: Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980“. Dissertation. Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2006 (siehe S. 16).
- [3] Paul Carus. *Die Geschichte des Teufels. Von den Anfängen der Zivilisation bis zur Neuzeit*. Leipzig: Bohmeier Verlag, 2004 (siehe S. 3–6).
- [4] Anna Maria Crispino, Fabio Giovannini und Marco Zatterin. *Das Buch vom Teufel - Geschichte, Kult, Erscheinungsformen*. Bindlach: Gondrom Verlag, 1991 (siehe S. 11, 14, 15, 17, 19).
- [5] Jens Eder. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag, 2008 (siehe S. 23–25).
- [6] Jens Eder. „Filmfiguren: Rezeption und Analyse“. In: *Emotion - Empathie - Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. 2008 (siehe S. 24).
- [7] Hannelore Gärtner. *Kleines Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1991 (siehe S. 9, 18).
- [8] Barbara Gerlach. „Teufelsdarstellungen in Literatur und Film“. Diplomarbeit. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2008 (siehe S. 5, 7, 9).
- [9] Paola Giovetti. *Der gefallene Engel. Über den Teufel und das Böse in der Welt*. München: Heinrich Hugendubel Verlag, 2003 (siehe S. 10–14, 20, 21).
- [10] Jeffrey Burton Russel. *Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt*. Wien: Böhlau Verlag, 2000 (siehe S. 4, 6–8, 17–22).

- [11] Christina Stampf. „Der Teufel als Verführer - zum Guten? Eine film-analytische Untersuchung der Teufelsfigur und ihrer Beziehung zur verführten Person auf der Suche nach positiven Aspekten anhand ausgewählter Beispiele aus dem Genre Teufelsfilm“. Diplomarbeit. Universität Wien, 2009 (siehe S. 8, 12, 13, 21, 22).
- [12] Uwe Woff. *Alles über die gefallenen Engel - Aus dem Wörterbuch des Teufels*. Stuttgart: Kreuz Verlag, 2002 (siehe S. 7).

Filme und audiovisuelle Medien

- [13] *Legend*. Film. Drehbuch: William Hjortsberg. Regie: Ridley Scott. 1985 (siehe S. 20, 28, 31, 33-35).
- [14] *The Devil's Advocate*. Film. Drehbuch: Jonathan Lemkin, Tony Gilroy. Regie: Taylor Hackford. 1997 (siehe S. 21, 43-46, 49, 50).
- [15] *The Witches of Eastwick*. Film. Drehbuch: Michael Cristofer. Regie: George Miller. 1987 (siehe S. 22, 59, 61, 64).

Online-Quellen

- [16] URL: <https://1.bp.blogspot.com/-CCOnWarZZhA/UJ6MF98Mjcl/AAAAAAAAAqU/2Gx49PN5Csg/s1600/seth.h4.jpg> (siehe S. 4).
- [17] URL: http://www.existentialbuddhist.com/wp-content/uploads/2010/09/IMG_0476.jpg (siehe S. 5).
- [18] URL: <http://www.wikiart.org/en/raphael/adam-and-eve-from-the-stanza-della-segnatura-1511> (siehe S. 11).
- [19] URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Torcello#/media/File:Meister_von_Torcello_001.jpg (siehe S. 12).
- [20] URL: [http://de.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYFXR/\\$File/Luca-Signorelli-The-Hell.JPG](http://de.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYFXR/$File/Luca-Signorelli-The-Hell.JPG) (siehe S. 13).
- [21] URL: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/09/a1/3c/09a13c01026cf1f437141a943ca72431.jpg> (siehe S. 14).
- [22] URL: <http://www.ruedigersuenner.de/Horned%20God/panhunting.jpg> (siehe S. 17).
- [23] URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/CarontediMichelagelo.jpg> (siehe S. 19).
- [24] URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_\(c.1516,_Prado\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_(c.1516,_Prado).jpg) (siehe S. 20).

- [25] URL: <https://sistergeeks.files.wordpress.com/2015/09/darkness-2.jpg> (siehe S. 26).
- [26] URL: <http://static.highsnobiety.com/wp-content/uploads/2014/09/5-movies-to-watch-this-week-baraka-the-devils-advocate-and-more-02.jpg> (siehe S. 39).
- [27] URL: <http://cdn.inquisitr.com/wp-content/uploads/2016/02/George-Miller-Reveals-Key-Career-Advice-Given-To-Him-By-Jack-Nicholson-During-The-Witches-Of-Eastwick3-670x388.jpg> (siehe S. 54).
- [28] *Ridley Scott - Making Legend (1985 Film)*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=S_ZXsUZvEZw (siehe S. 28, 30).