



Arbeit auf dem Höllengrund

Natur, Arbeit und Gender in Lars von Triers *ANTICHRIST* (2009)

Björn Hayer (Koblenz-Landau)

Lars von Triers filmisches Werk erzählt immer wieder von der menschlichen Aneignung der Natur. Wo sich Bilder der Ursprünglichkeit hervortun, sind sie zugleich Teil einer künstlichen und künstlerischen Kulisse. Sei es in *DOGVILLE* (2003), wo die Gebirgslandschaft um das gleichnamige Dorf lediglich über ein theatralisches Setting imaginierbar wird, oder in *MELANCHOLIA* (2011), worin die schwermütige Somnambulin Justine (Kirsten Dunst) nachts im Licht des Mondes auf einer Wiese liegt und für den Zuschauer die Untergangsmusik Richard Wagners erklingt – Flora und Fauna bilden eine überzeichnete, zu kultivierende, bisweilen eine zu entstellende Materialität. Insbesondere der erste Teil seiner „Trilogie der Depression“, *ANTICHRIST* (2009), verhandelt facettenreich den Konflikt zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umwelt, der sich in einem bis zuletzt an Drastik zunehmenden Antagonismus zwischen Mann und Frau spiegelt. Die Protagonisten, anonymisiert als „Sie“ (Charlotte Gainsbourg) und „Er“ (Willem Dafoe), tragen dort einen allegorischen Kampf der Geschlechter aus, der sich nicht zuletzt auf der Ebene der ‚Arbeit‘ manifestiert. Denn deren berufliche Professionen und Perspektiven repräsentieren auf unterschiedliche Art und Weise gegensätzliche Interpretationszugänge zur Schöpfung. Die Auseinandersetzung um Macht wird im Rahmen des Paradigmas ‚Arbeit‘ auch zu einem Ringen um die Deutungshoheit über Ursprung und Gestalt der Natur selbst. Im Folgenden soll zunächst die eigenartige, von christlichen Urmythen gezeichnete Entwicklung und Morbidisierung jener Natur-Sphäre im *ANTICHRIST* in den Blick genommen werden, woran sich die Betrachtung des kontrastiven Umgangs beider Protagonisten mit der Natur, ausgehend von ihren Arbeitsfeldern, anschließt.

1. Naturverlust zwischen Mythos und Triebgebaren

Mit dem Prolog wird auch die für Lars von Triers übrige Werke zentrale Dichotomie zwischen ‚natürlichem Ursprung‘ und ‚menschlicher Kulturalität‘ konstitutiv. Während im Hintergrund die melancholisch anmutende Arie *Lascia ch'io pianga* aus Georg Friedrich Händels Oper *Rinaldo* (1711) zu hören ist,¹ bahnt sich eine Katastrophe an: In Zeitlupe und verklärender Schwarz-Weiß-Ästhetik, die auf eine noch ungebrochene Paradiesharmonie hinweisen mag, wohnt der Zuschauer einem in nahezu allen Details ausgestellten Geschlechtsverkehr der beiden Protagonisten bei. In Parallelmontagen wird gleichzeitig der gemeinsame Sohn gezeigt, der über das Schutzgitter seines Kinderbettes hinausklettert und sich allmählich zum Fenster begibt. Mittels eines Schnitt-Gegenschnitt-Verfahrens stellt von Trier einen moralischen Bedeutungszusammenhang zwischen der triebhaften Selbstbezogenheit und der Vernachlässigung elterlicher Verantwortung her. Mit dem Sturz des Sohnes, der mit dem „moment that his parents arrive at orgasm“ zusammenfällt,² weitet er die individuell-schicksalhafte Tragödie zur allegorischen, mehrfach codierten Welterzählung auf.

Auf einer ersten Deutungsebene lässt sich das Geschehen aus einem psychoanalytischen Dispositiv heraus begreifen. Hiermit korrespondiert, dass der Protagonist als ein Psychologe figuriert ist, der die psychische Transformation seiner Frau und die Veränderung der Paarbeziehung in psychoanalytischer Arbeit zu interpretieren sucht: Indem nun das Paar vermeintlich achtlos seinen sexuellen Bedürfnissen nachgeht, setzen sie sich in Freudscher Diktion über das ‚Über-Ich‘ als sanktionierendes Gewissen hinweg und geben dem ‚Es‘ nach,³ welches das vom Ich „abgespaltene[n] Verdrängte“ repräsentiert⁴ und sich hier in der gegenseitigen Objektbesetzung zwischen Mann und Frau manifestiert – eine Dyade im Zeichen der Lust, die zugleich mit einem schuldbringenden Verantwortungsentzug gegenüber dem gemeinsamen Kind einhergeht. Jenseits dieser für die Psychoanalyse maßgeblichen, „strukturellen Verschränkung von Verdrängung und Sexualität“ rekurriert Lars von Triers Arrangement zudem auf religiöse Vexierbilder:⁵ Denn Mann und Frau verkörpern, insofern als im ganzen Film eine Namensnennung signifikant ausbleibt, die ‚biblische Urgemeinschaft‘ von Adam und Eva. Der Prolog ist damit nicht nur eine Einführung in eine scheiternde Paarbeziehung, sondern darüber hinaus eine moderne Reinszenierung des biblischen Sündenfalls. Ihr Koitus ruft das Gleichnis von der Verführung durch die Schlange und der vom Baum der Erkenntnis gebrochenen Frucht auf, wodurch

¹ Vgl. Linda Badley, *Lars von Trier. Contemporary Film Directors*. Urbana 2010, S. 140.

² Elizabeth A. Castelli, „Slouching Toward Copenhagen“. In: *Artforum International* (01.10.2009), S. 81.

³ Vgl. Sigmund Freud, „Das Ich und das Es“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 13. 10. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1998 (1923), S. 283.

⁴ Christa Rohde Dachser, „Das Ich und das Es (1923)“. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 122.

⁵ Lothar Bayer, „Metapsychologische Schriften“. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2006, S. 123.

die höchst ästhetisierte Eingangsszene metaphorisch die Genesis nachvollzieht. Mit dem daran geknüpften Verlust des Paradieses ist förmlich das Widerchristliche in die Welt getreten, weshalb Badley auch den Sturz des Sohnes mit dem Fall des Erzengels Luzifer assoziiert.⁶ Der Tod des Kindes bringt förmlich die Ordnung der Welt aus dem Gleichgewicht und trägt fortan zu einer fundamentalen Verfinsterung der Bildsprache bei. Dass der Mensch im christlichen Schöpfungsmythos infolge seiner Hybris aus dem göttlichen Garten verwiesen wird und das Böse unabdingbar mit dem Irdischen verbunden scheint, erlebt ebenso das in der Folge traumatisierte ‚Adam-und-Eva‘-Paar in *ANTICHRIST*. Mit dem Verlust der Dreieinigkeit aus Vater, Mutter und Kind, die sowohl auf die psychoanalytische als auch die christliche Trinität anspielen dürfte, stellt sich ein Entfremdungsprozess des Menschen zur Natur ein.

Obgleich Lars von Trier sehr frei mit dem mythologischen Kontext operiert, indem er diesen im körperlichen Begehren eines modernen Ehepaares eher gleichnishaft bzw. metaphorisch nachinszeniert, bleibt die Konsequenz für die im Film entworfene Welt dieselbe: Nach dem Prolog, der also Sexualität und Tod durch die Parallelmontage korreliert,⁷ ist der paradiesische Idealzustand verloren.⁸ „Gott hat seine Schöpfung zurückgezogen“,⁹ so formuliert Elfriede Jelinek in ihrer kritischen Besprechung des Films. Um den Schock – die Mutter wirkt durch das „tragisch[e] Ereignis dezentriert“¹⁰ und „verfällt abwechselnd in katatonische Starre und unkontrollierbares Toben“¹¹ – zu verwinden, macht sich das durch den Tod zudem in eine Beziehungskrise geratene Ehepaar zu seinem Waldhaus in *Eden* auf. Der eindeutig biblische Verweis indiziert das religiöse Konnotationssystem des Films und somit die kommunikative Absicht des konvertierten Katholiken Lars von Trier. Der einstige *Locus amoenus* hat sich indes in ein Todesreich verkehrt, wo der Mensch keinen lebenswerten Platz mehr zu finden weiß. Mehrfach richtet sich der Fokus auf Brücken vor und innerhalb von „Eden“. Darin symbolisiert der Film den „Übergang in eine andre Welt“,¹² wobei die Überquerungen als Chiffren der Grenzüberschreitung dienen. Statt sich um die konsequente Umsetzung des gemeinsam mit Thomas Vinterberg 1995 vorgelegten Manifests „Dogma 95“ zur Renaissance des naturalistischen Films zu bemühen,¹³ setzt von Trier nunmehr auf eine radikale Strategie der Verfremdung und Ästhetisierung. In mehreren Aufnahmen (Zeitlupe oder Standbild mit Einzelelementbewegung) richtet er den Blick des

⁶ Vgl. Badley, *Lars von Trier*, S. 151.

⁷ Vgl. Antje Flemming, *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin 2010, S. 137.

⁸ Vgl. Badley, *Lars von Trier*, S. 141.

⁹ Elfriede Jelinek, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Zu Lars von Triers *ANTICHRIST*“ (= <http://www.elfriedejelinek.com/>; Abruf 30.04.2016).

¹⁰ Charles Martig, *Kino der Irritation. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung*. Marburg 2008, S. 131.

¹¹ Flemming, *Lars von Trier*, S. 220.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. weiterführend unter anderem Jana Hallberg und Alexander Wewerka, *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin 2001, und Matthias N. Lorenz (Hg.), *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden 2003.

Zuschauers auf alptraumartige Nachtszenen: Baumstümpfe, tote Pflanzen, nur die Frau wandelt bisweilen in einem weiß erleuchteten Kleid durch die finstere Waldlandschaft hindurch. Es sind geisterhafte Horrorbilder des Untergangs.

Hinzu kommen insgesamt drei Begegnungen mit den Tieren Reh, Fuchs und Rabe – allesamt Teil des filmimmanenten Mythosnarrativs der sogenannten ‚Drei Bettler‘, die de facto auf keine extradiegetische Quelle referieren. Neben der Totgeburt eines Rehkitzes fungiert die Aufnahme des sich selbst auffressenden Fuchses als eine prägnante Schlüsselszene. Als der Protagonist einem Geräusch zwischen hochgewachsenen Fahnen nachgeht, ereignet sich schlagartig, begleitet von einem dumpfen Glockenschlag, ein Zusammentreffen mit dem grauerregenden Tier, das als einziges von den dreien in verzerrtem Stimmtönen nur zwei Worte von sich gibt: „Chaos regiert!“ lautet dessen Mahnung. Was der Fuchs hierin andeutet, ist der Einzug des Diabolischen in die Natur. Indem er von seinem eigenen Fleisch zehrt, wird anschaulich, wie sich die Natur gegen sich selbst richtet,¹⁴ wie Irrationalität und Irrealität zur treibenden Kraft eines stetigen Sterbensprozesses geworden sind. Die von den drei Bettlern statuierte Symbolebene hat sich förmlich über die intradiegetische Realität gelegt. Schon im Prolog, als auf dem Schreibtisch, über den der Sohn zum offenen Fenster klettert, drei Musikerfiguren zu sehen sind, scheinen sie zeichenhaft die sich anbahnende Katastrophe vorwegzunehmen. Der Zuschauer erkennt dies jedoch erst retrospektiv, wenn die Frau ihrem Mann die Bettler als Todesboten offenbart. Durch ihr erneutes Erscheinen in der Realisierung der Tiere tritt ebenso der Wandel, die zum Verfall tendierende Metamorphose des Waldes zutage, der seiner Essenzialität abhanden gekommen, zu einem Zeichen semiotisiert ist.

In Eden prophezeien die Bettler zudem das blutige Finale der beiden Helden. Während sie gleichnishaft von der Morbidität des einstigen Paradieses künden, bedient sich von Trier auch filmästhetischer Raffinements, um die Fremdartigkeit der Waldnatur kenntlich zu machen. Besagte Zeitlupen- und Alptraumsequenzen mögen diesbezüglich nur die offensichtlichsste Ausstellung sein. Markant ist aber ebenso das vielfältige Spiel mit scharfen und unscharfen Einstellungen, Überblendungen, harten Schnitten sowie wackelnden Kamerafahrten. Letztere begleiten beispielsweise einen kurzen Sprint der Protagonistin. Wird dadurch einerseits der Zuschauer seiner klaren Blickposition beraubt, so scheint die geradezu halluzinatorische Bewegung eines verschwimmenden Bildes darüber hinaus auf Verwirrung und Wahn der Antiheldin Bezug zu nehmen. In ihr äußern sich „hysterische Symptome“ im Sinne von „Abkömmlinge[n] unbewusst wirkender Erinnerungen“ an den Verlust des Sohnes.¹⁵ Dieses nicht verwundene Trauma entlädt sich sodann in dem aus dem Lot geratenen Gemütszustand, den der Regisseur in der dunklen ‚Seelenlandschaft‘ von Eden spiegelt. Die Formsprache, welche der Frau durch die Inszenierung zukommt, unterscheidet sich

¹⁴ Vgl. Jelinek, *Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt*.

¹⁵ Sigmund Freud, „Zur Ätiologie der Hysterie“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 1. 6. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1992 (1896), S. 448.

fundamental von jener in der Darstellung der männlichen Figur. Die Differenz liegt in den divergierenden Welt- und Naturbildern beider begründet. Zwar mag das Schattenterritorium mit einer welken Vegetation sowie anderen nekromantischen Erscheinungen eine generelle Lebensfeindlichkeit implizieren; Mann und Frau aber offenbaren dennoch andere Zugänge und Verständniswege, damit umzugehen. Es lohnt daher zur Vertiefung einen Blick auf die gegensätzlichen Naturbilder zu werfen, die in direkter Korrespondenz zu den Tätigkeitsfeldern der beiden Protagonisten stehen.

2. Naturauffassungen und Naturzugänge von Mann und Frau

So wie bereits dem Prolog eine welthaltige Kosmologie inhäriert, sind gleichsam die Figuren integraler Bestandteil zweier Daseinsentwürfe. Ihre Arbeiten sind keine unmittelbaren an der vegetativen Natur, sondern an der ‚Natur der Dinge‘, an einer Natur, welche die gesamte Existenz umfasst. Insbesondere die Frau verschreibt sich in ihrer Dissertation, an der sie in der Vergangenheit zumeist in Anwesenheit ihres Sohnes im stillen Haus in Eden gearbeitet hat, der ‚Natur aller Wesen‘ und damit auch der ‚Natur der Frau‘, wie sie es im Film selbst formuliert. Sie erforscht die historischen Hintergründe der Hexenverfolgung, ohne jedoch die nötige Distanz zum Untersuchungsgegenstand zu wahren. Der Abstand, welcher die Arbeit vom Privaten trennt, dezimiert sich desto mehr die Protagonistin den legendarischen Fundus zu Teufelsbündnerinnen und Magierinnen als wahr auffasst. Als der Mann auf dem Dachboden des Waldhauses auf die Aufzeichnungen seiner Frau stößt, begreift er erst die umfassende Dimension ihrer identifikatorischen Aneignung des Hexenmythos. Wie der weitere Verlauf des Films noch darlegen wird, projiziert sie bereits in der Zeit vor dem Verlust ihres Sohnes das Böse in der Natur auf sich und das Weibliche überhaupt: „The intellectual project also becomes a key to her pathology“.¹⁶ In den letzten Sequenzen erscheint unterdessen auch der Fenstersturz in neuem Licht. Denn während ihr Kind sich den Weg zum Fenster bahnt, beobachtet die Mutter kontinuierlich dessen Vorhaben und entpuppt sich somit als Mitwisserin, wenn nicht gar als Mittäterin. Das Böse bemächtigt sich ihrer mit dem Sündenfall der Frau und ist durch das distanzlose Studium der Antiheldin schon zuvor in der Welt – ein Widerspruch, den von Trier nicht auflöst und der gleichsam die Unmöglichkeit der Rekonstruktion des paradiesischen Urzustandes zum Ausdruck bringt. Schenkt man den kruden Ansichten der ‚Eva‘ Glauben, so ist das Teufliche immer allgegenwärtig. Ihre blinde Übernahme des Hexenmythos geht dabei zugleich mit einer völligen Passivität einher. Ohne den Willen, die Natur zu beeinflussen, bleibt ihre Arbeit im Rahmen der Deskription. Sie deutet nicht, bearbeitet nicht, sie folgt schlichtweg ihren Gefühlen. Das innere Chaos der zwischen Hysterie und Melancholie (beide Formen galten noch im Mittelalter als Ausprägungen des Wahnsinns) interpolierenden Protagonistin gleicht dabei der

¹⁶ Castelli, „Slouching Toward Copenhagen“, S. 81.

äußeren Anarchie Edens, dessen Gestalt keinerlei vernünftig bestimmbare Gesetzmäßigkeiten mehr innewohnen.

Ogleich sowohl die Frau, welche ihr wissenschaftliches Material als persönliche Welterklärung intrinisiert, als auch der Mann, welcher die Ehe zum Therapeut-Patienten-Verhältnis umdeklariert, die Grenzen zwischen Arbeit und Privatem überschreiten, sind die Verständnisweisen ihrer Tätigkeit diametral verschieden. Während ihr Forschungsprojekt im Laufe der Jahre mehr und mehr zu einem rein emotionalen Tätigkeitsfeld avanciert, vertritt der Psychologe hingegen einen streng aufklärerisch-modernen Standpunkt, der den archaischen Naturauffassungen der Frau widerspricht. Indem er sich als Psychologe von Anfang an der Aufarbeitung des gemeinsamen Traumas widmet, versucht er, die wirklichen Verhältnisse zunächst rational zu analysieren und sie in einem zweiten Schritt zu behandeln. Mit seinem strukturiert-logischen Denken stellt er damit „the embodiment of rationality“ dar.¹⁷ Die Natur der menschlichen Seele wie auch der Vegetation gilt ihm aus dieser Perspektive ausschließlich als Erkenntnis- und Unterwerfungsgegenstand. Sein Verständnis von Arbeit steht im Zeichen der *Imitatio Dei*, der Kultivierung der Erde im Auftrag Gottes, der diesen Ort längst verlassen zu haben scheint. Als Therapeut kommt ihm dabei eine dominante Position zu. Betrachtet er seine Frau als eine Patientin, verletzt er die Ebenbürtigkeit zwischen ihnen. Trauerarbeit äußert sich nicht in bedingungsloser Annahme des Leids oder einer selbstlosen Begleitung des Anderen, sondern manifestiert sich im Agieren des Mannes eher als Lenkung und Mittel zur Repression. Er schafft durch seine nunmehr die Grenzen des Privaten übertretende Arbeit eine Distanz, welche beide emotional nicht mehr überwinden können. Seine Überheblichkeit und Selbstapothese begründen die Basis für den Kampf der Geschlechter, worin ein „ständig sich verändernde[s] Machtgefüge“ zutage tritt,¹⁸ kreist sowohl um individuelle Animositäten als auch um die Deutungshoheit über die Natur und damit um Weltbilder zwischen Vernunft und Unvernunft, zwischen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, ‚gut‘ und ‚böse‘.

Daraus folgen unterschiedliche Wahrnehmungsmodi innerhalb Edens. Der Mann ist mit seinem rational-realistischen Ansatz zu Beginn nicht in der Lage, die paranormalen Ereignisse in der unwirtlichen Landschaft zu begreifen. „Immer wieder hat Lars von Trier die traditionellen Motive der Aufklärung auf den Kopf gestellt: Das Selbstverständliche ist ihm das Falsche, die altgewohnten Formeln des Humanismus sind im Unrecht“, schreibt Daniel Kehlmann.¹⁹ Allein die Frau scheint ein Sensorium für die mysteriösen Umweltveränderungen zu besitzen. Mehr noch: Sie identifiziert sich als der ‚Gefühlspart‘ der Beziehung derart intensiv mit der endzeitlichen Waldumgebung,²⁰ dass die Natur der Frau letztlich mit jener des Todes konform geht.²¹ Sinnbildlich lässt der Regisseur seine

¹⁷ Ebd., S. 81.

¹⁸ Daniel Kehlmann, „Die Natur ist Satans Kirche. Lars von Triers neuer Film ANTICHRIST ist ein außergewöhnliches Kunstwerk über das wahre Böse, den reinen Horror und den alpträumhaften Ekel“. In: *Die Zeit* (03.09.2009), S. 45.

¹⁹ Ebd., S. 45.

²⁰ Vgl. Flemming, *Lars von Trier*, S. 126.

²¹ Vgl. ebd., S. 220.

Antiheldin in einer Imagination mit einer grünen Wiese verschmelzen. Proleptisch wirkt ihre Synthese mit der Landschaft insofern, als das Grün stets attributiv Hexen und Zauberei zugeordnet wird und somit auf die weitere Entwicklung der Protagonistin hindeuten könnte.²² Dass nur sie allein über ein Gespür für die wahren Vorgänge in Eden verfügt, mag auch erklären, warum nur ihre Füße auf dem Weg zur Hütte Brandblasen bilden. Die Erklärung liegt im Mythischen, Symbolischen und damit außerhalb der rationalen Perspektive ihres Widerparts. So setzen die „Filmbilder [...] Frau und Natur visuell in Beziehung, denn ihr teuflisches Inneres kann sich erst im wenig paradiesischen *Eden* lösen und in all seiner Boshaftigkeit nach außen kehren“.²³ Das Diabolische und Verwerfliche in der verkehrten Fauna Edens ist allein im Zeichenhaften und dem emotionalen Chaos verborgen.

Dem Mann erscheint das morbide Terrain, wie es immer wieder ein gängiges Sujet im Werktableau des dänischen Filmemachers ist,²⁴ im Gegensatz dazu bis zuletzt bedrohlich und unverständlich. Wiederum nutzt der Film dafür metaphorische Szenenbilder: Man sieht den Psychologen einmal vor der Hütte stehend, während in Überblendungen Eicheln vom Himmel zur Erde fallen und gleichzeitig das Gras im Vordergrund nach oben wächst – der Akademiker ist ein Störelement, das buchstäblich von der alptraumartigen Flora und Fauna gefangen genommen wird. „Das Eindringen eines Fremdkörpers in einen Mikrokosmos initiiert in den Filmen eine Machtverschiebung innerhalb der symbolischen Ordnung“, so Antje Flemming über von Triers Werk.²⁵ Dass sich in diesem Verhältnis keine Harmonisierung einzustellen vermag, ist auch der aus seinem Arbeitszusammenhang resultierenden Denkweise geschuldet. Er sucht das Anarchische rational zu fassen, was an der Eigendynamik der Natur scheitert. Statt dies einzusehen, kämpft er gegen die mythische Natur und damit repräsentativ gegen deren Personalisierung in seiner Lebensgefährtin an. Die Formulierung ‚Die Natur ist Satans Kirche‘ bildet den Nukleus eines Weltbildes, worin – in der Allgegenwart des Todes in der natürlichen Umgebung, allegorisiert in den fallenden Eicheln als Signalen des Absterbens –, das Böse und Antichristliche zum Ausdruck kommen. Die beharrliche Ambition der Adam-Figur, diese krude Assoziationslogik als Projektion und damit Trugkonstruktion zu demaskieren, spitzt die Konfrontation kontinuierlich zu. Eine Integration des maskulinen Teils bleibt folglich aus. Er wird als Gegner der Natur markiert, was sich in der Rabenszene unterhalb des Baumstumpfes offenbart. Nachdem die Liebe zwischen ihm und seiner Gefährtin in Hass umschlägt und sich eine Schlacht auf Tod und Leben entspinnt, flüchtet er, inzwischen invalide, in den Wald und trifft auf das besagte Versteck. Doch der Unterschlupf bietet ihm keinen Schutz, sondern verrät ihn. Gemäß der steten ‚Surrealisierung‘ des Films als Subversion der in *Dogma 95* entworfenen, naturalistischen Programmatik zeichnet auch diese Szene eine

²² Vgl. Marion Müller, *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin 2002 (2000), S. 193.

²³ Flemming, *Lars von Trier*, S. 220.

²⁴ Vgl. Martig, *Kino der Irritation*, S. 57.

²⁵ Flemming, *Lars von Trier*, S. 148.

bizarre Irrealität aus. So begegnet der Mann in dem Erdloch einem Raben und somit dem letzten der ‚Drei Bettler‘. Beharrlich und trotz mehrerer Schläge kräht der Todesbote, bis die blutrünstige Frau des Refugiums gewahr wird. Erst als ihr Mann die Eigengesetzlichkeiten dieser finsternen Schattennatur zwar spät, aber immerhin noch rechtzeitig anzunehmen beginnt, scheint unversehens die Wende möglich. Dem geht aber eine Kollision der Welten voraus, worin das Abarbeiten an und mit der Natur mit dem Be-arbeiten der geschlechtlichen Phänotypologie zusammenfällt.

3. Arbeit an der Natur: Wider das Primat des biologischen Geschlechts

Lars von Triers Naturkonzept dringt bis in den Körper vor und steht im Zeichen dichotomer Weltbilder. Nachdem die beiden Protagonisten des Films bereits als Neuinkorporierungen von Adam und Eva identifiziert worden sind, ist ihr Verhältnis zueinander von einer Lesart der Genesis und damit durch die biblische Kosmologie prädestiniert. Durch den Sündenfall, verbildlicht im aus dem Fenster stürzenden Kind, ist nicht nur der Bezug des Menschen zur Natur grundsätzlich gestört, sondern auch das Verhältnis des Paares. „Durch die Unbotmäßigkeit des Willens gegen Gott verloren Adam und Eva die Herrschaft über ihren Körper; sie konnten dessen Begehren nicht beherrschen“.²⁶ Dies ist das Initiationsmoment der Scham und Entfremdung der Geschlechter. Aufgrund ihrer Verführbarkeit soll sich die Frau fortan gemäß der alttestamentarischen Anschauung dem Mann unterordnen. In Lars von Triers kinematografischer Reinszenierung des Urmythos kulminiert nun die Evolution des Patriarchats mit dem weiblichen Aufbegehren, wobei die konfligierenden Kräfte zu keiner sinnstiftenden Befriedigung gelangen. Beide sind nicht dazu in der Lage, das Unglück des Kindsverlusts gemeinsam zu verwinden. Die unterschiedlichen Weltanschauungen kollidieren in zunehmendem Maße, je mehr sich die Protagonisten auf disparate Machtpositionen fixieren, die unmittelbar mit ihrem phänotypischen Geschlecht verbunden sind. Dieser Antagonismus beruht oberflächlich auf Kommunikationsdefiziten und untergründig auf psychoanalytischen Überlegungen: „Der väterliche Phallus wird mit dem toten Sohn ausradiert, der Vater wird kastriert, denn er verliert, als zeugendes Subjekt, seine Vaterschaft“.²⁷ Wertet man den Verlust des Sohnes tatsächlich als symbolische Kastration von dessen Erzeuger, so erweist sich seine hierarchische Stellung als bedroht. Die Entthronung des Mannes basiert aus Sichtweise der Psychoanalyse auf der Realisierung der für die Maskulinität charakteristischen Kastrationsangst.²⁸ Die Frau gleicht dadurch ihre Inferiorität aus, die in Freuds Deutung aus der frühkindlichen Erfahrung des Mangels herührt: „Die Klitoris benimmt sich zunächst ganz wie ein Penis, aber das Kind nimmt durch die Vergleichung mit einem männlichen Gespielen wahr, dass es ‚zu

²⁶ Kurt Flasch. *Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos*. 2. Aufl. Frankfurt (Main) 2005, S. 40.

²⁷ Jelinek, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt“.

²⁸ Vgl. Flemming, *Lars von Trier*, S. 211.

kurz' gekommen ist, und empfindet diese Tatsache als Benachteiligung und Grund zur Minderwertigkeit".²⁹ Der weibliche Penisneid wirkt in diesem Verständnis als unmittelbare Bedrohung gegen das männliche Selbstbild. Gerade weil der Körper des Mannes und der damit sozial instituierte Status in Zweifel steht, ist das weibliche Pendant bestrebt, seine hierarchische Stellung zu festigen. Konkret legitimiert der Protagonist des Filmes sein autokratisches Beharren weniger als Ehegatte als vielmehr über seine Arbeit. Als Therapeut durchkreuzt er jegliche Möglichkeit, eine Beziehung auf Augenhöhe herzustellen. Indem er der Frau im Mantel der Tugend zu helfen bemüht ist, nutzt er in Wahrheit seinen ihr damit übergeordneten Rang, wodurch einerseits der private durch einen beruflichen Horizont überzeichnet und andererseits die Frau in eine unterlegte Rolle gedrängt wird. Die ‚Arbeit‘ der maskulinen Hauptfigur an seinem Gegenüber versteht sich als Kontroll- und Disziplinierungsmodus, um die Herrschaftsansprüche in traditionellen Gender-Beziehungen aufrechtzuerhalten.

Entgegen aller feuilletonistischen Echauffierungen über eine vermeintlich schlachterische Misogynie in von Triers Film zeigt dieser aber nur oberflächlich eine schwache Frau.³⁰ Im Grunde genommen wendet sie sich entsprechend der Klimax des Aufbegehrens gegen den Phallogozentrismus des Psychologen. Sie lässt sich schon unmittelbar nach dem Tod des Sohnes nicht durch dessen Versuche, in sie buchstäblich therapeutisch vorzudringen, einfangen. Filmästhetisch ist sie zudem von Anfang an als unzugänglich in Szene gesetzt, insofern sie nur selten in die Augen des Mannes schaut und sich dem direkten Blick des Zuschauers völlig entzieht. Zudem scheinen ihre Pupillen künstlich verdunkelt, sodass sie geradezu dämonische Züge annimmt. Die Arbeit an der Natur des Körpers und dessen machtpolitisch-binarisierenden Instrumentalisierungen äußert sich zunächst in der gestörten Sexualität des Paares. Zwar kommt dem Phallus grundsätzlich die dominante Funktion im Koitus zu, die Partnerin scheint jedoch dagegen anzukämpfen. Da sie ihrem Partner rhetorisch unterlegen ist, seit dem Verlust des Kindes geradezu in eine Sprachhohnmacht gleitet, äußert sich „Sex [als] die einzige Kommunikation“ der Frau,³¹ die sich in ihren nymphomanischen Anwandlungen als „ein Triebvieh, eine Besessene“ entpuppt.³² Der Beischlaf betrifft dabei zweierlei Dimensionen: zum einen die Hoffnung, das psychische Trauma durch körperliche Ausdrucksmuster zu bewältigen, zum anderen manifestiert sich in den brachialen Körpergebärden sukzessive der ‚Kampf‘ zwischen Mann und Frau. Obgleich der Geschlechtsverkehr von Seiten der negativen Heldin somit anfangs als therapeutisch verstanden wird, entpuppt sich diese Zuschreibung als Fehlinterpretation. Statt Wunden zu heilen, vertieft er den Riss zwischen dem Ehepaar. Dem Sex wohnt intentional das Streben nach Kontrolle, Repression und Besitznahme inne. Bezeichnend ist, dass die Initiative

²⁹ Sigmund Freud, „Der Untergang des Ödipuskomplexes“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 13. 10. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1998 (1923), S. 400.

³⁰ Vgl. Verena Lüken, „Ja, ich hasse die Frauen“ (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/diskussion-um-antichrist-ja-ich-hasse-die-frauen-1854732.html>; Abruf 4.7.2015).

³¹ Fleming, *Lars von Trier*, S. 225.

³² Ebd.

stets von der Protagonistin ausgeht. Sie eignet sich an, was sie möchte, lockt den Mann auf forschende Weise und inszeniert sich in fast gewaltsamen Stößen – zumeist körperlich auf ihm – selbst paradoxerweise als weiblichen Phallus.

Der ‚natürliche‘ Koitus entlarvt und entleert sich damit als konstruierter Kampf der Geschlechter. Den Höhepunkt der Auseinandersetzung stellt die schließliche und faktisch vollzogene Kastration des Mannes in Eden dar. Es dreht sich um „ANTICHRIST’S cycle of patriarchal condescension and female revenge“, wie Badley feststellt.³³ Auf ihre Anklage „Du bist so arrogant!“ als Reaktion auf seine therapeutischen Anwandlungen und die sich langsam einstellende Erkenntnis des Mannes über ihre teuflische Bemächtigung und den offensichtlich intendierten oder zumindest billigend in Kauf genommenen Tod des Sohnes raubt sie ihm auf blutige Weise die Männlichkeit. Als er darauf in Ohnmacht fällt, bedient sie sich einer weiteren maskulinen Geste: Da der Frau bei Freud kein Symbol zukommt, nimmt sie kurzerhand dasjenige des Mannes, indem sie ihn manuell befriedigt. Statt Sperma schießt Blut zwischen ihren Händen empor. Die Wirkungsweise der männlichen Masturbation, welche als eine „genitale Abfuhr der Sexualerregung“ im Film wie eine Mixtur aus Exorzismus und Traumabewältigung anmutet,³⁴ hat sie schon zuvor erkannt: Nachdem sie nach einem Streit des nachts nackt in den Wald geht, lässt sie sich an einer Baumwurzel nieder, wo sie sich in wahnhafter Verzückung selbst befriedigt. Die Szene ist mythisch aufgeladen. Der Mann kommt hinzu, um in sie einzudringen. Aus der lebensspendenden Dyade der Vereinigung der Geschlechter geht hier allerdings nur Tödliches hervor. Vom kopulierenden Paar entfernt sich die Kamera in die Totale. Zwischen den Verzweigungen am Boden werden leichenblasse Hände sichtbar. Setzt man diese Beobachtungen mit der synchronen Beschwörung der „Schwestern von Regensburg“ – eines Hexenzirkels, wie eine Parallelmontage auf Hexenbilder auf dem Dachboden nahe legt – in Zusammenhang, so tauchen die weiblichen Leichen der Vergangenheit buchstäblich an die Oberfläche des Lebens.

Überhaupt nutzt die mit Schuld und Sühne besetzte Eva-Figur die Esoterik der teuflisch-weibischen Magie, um sich selbst zu vermännlichen.³⁵ Dazu gebraucht sie – wie geschildert – zunächst maskuline Verhaltensweisen, verfolgt jedoch auch die grundsätzliche Auslöschung des männlichen Zeichenträgers. Um ihrem Widerpart nach der Kastration zudem jedwede Bewegungsmöglichkeit zu nehmen, befestigt sie einen Schleifstein an dessen Knöchel. Nur mit großer Mühe kann der später erwachende Mann, der sich mit dem Schwellfuß zugleich als verfluchte Ödipusreinkarnation identifizieren lässt, kurzzeitig in den Wald flüchten. „Ödipus, einer der großen Angelpunkte von Freuds Theoriewerk, wurde als Kind zum Schwellfuß gemacht und in die Wälder gejagt, also: fortgejagt“, stellt Jelinek dazu fest.³⁶ Da dieses Naturterrain nicht den Gesetzmäßigkeiten und dem

³³ Badley, *Lars von Trier*, S. 146.

³⁴ Heidi Staufenberg, Psychosexualität der Frau. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 164.

³⁵ Vgl. Flemming, *Lars von Trier*, S. 222.

³⁶ Jelinek, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt“.

Denkhorizont seiner Profession folgt, bleibt er dort ein Außenseiter. Seine Arbeit als Psychologe basiert auf einer Analytik, die wissenschaftlich hergeleitete Kategorien auf die Natur (des Menschen) anwendet. Innerhalb des irrationalen Kosmos' Edens läuft hingegen seine Strategie der Beherrschung, Einordnung und Einflussnahme fehl. Er ist der Inbegriff des Zivilisationswesens, das nicht in diese Umgebung passt und von ihr verraten wird. Die Frau entdeckt den ‚Fremdling‘ in der bereits geschilderten Rabenszene und transportiert ihn gewaltsam in die Hütte zurück. Wenn dort wenig später die ‚Drei Bettler‘ als Überblendung auftauchen, kündigt sie den notwendigen Tod des Mannes als schicksalhafte Schlussfolgerung an. Mit den Worten „Nichts davon ist von Nutzen“ begründet sie einen umfassenden Nihilismus, der nur in einer oberflächlichen Lesart dazu dient, den Verfall der Welt zu besiegen. Darunter tut sich vielmehr das Bestreben auf, fixierte Gender-Modelle auszulöschen und bisherige Herrschaftsverhältnisse zu durchbrechen. Denn mit der Beseitigung der männlichen Übermacht intendiert sie eine paradoxerweise männliche Neukonstituierung des Weiblichen. Die Arbeit an der Natur ist eine Arbeit an, genauer, eine Überwindung der Natur des Geschlechts. Dazu nimmt sie die Hand des geschwächten Mannes, umfasst damit eine Schere und durchtrennt so – von Trier zeigt diesen Vorgang als wirkmächtige Schockmontage in der Detailansicht – ihre Klitoris. Flemming fragt diesbezüglich: „Macht sich die Frau zum Subjekt, indem sie sich als Objekt generiert?“³⁷ In der Tat setzt sie sich selbst objekthaft und sinnbildlich an die männliche Herrschaftsposition, von wo aus sie die weiblich-geschlechtliche Prädisposition zerstört. Es entsteht dadurch ein Status des „Weder noch“, keinerlei Symbolisierung liegt mehr vor. Die Neubestimmung der Geschlechtsidentität entspringt einem postfeministischen Ansatz, der mit Terminologien operiert, die in enger Verwandtschaft zur Arbeit stehen: „Die Geschlechtsidentität darf nicht nur als kulturelle Zuschreibung von Bedeutung an ein vorgegebenes anatomisches Geschlecht gedacht werden [...]. Vielmehr muss dieser Begriff auch jenen Produktionsapparat bezeichnen, durch den die Geschlechter (*sexes*) selbst gestiftet werden“³⁸ und weiterhin konstatiert Butler: „In diesem Sinne ist Geschlechtsidentität ein Tun“.³⁹ Indem sich die negative Heldin in Lars von Triers Szenario selbst kastriert, gleicht dieses Verfahren einem Produktionsakt, der eben aus der Negation erwächst. In diesem Moment zeigt sich die Arbeit an der Natur als eine Arbeit an der vermeintlichen Natur des Geschlechts. Das Tun der Frau versucht, die biologische Prädetermination zu überwinden und das Geschlecht durch einen performativen Eingriff neu zu definieren. Die Frau hat sich geschlechtlich neutralisiert, wodurch sie sich außerhalb des binären Gender-Machtdiskurses zu verorten sucht. Da dem Mann unterdessen die drei Tiere halluzinativ erscheinen, weiß er um die tödliche Folge, die sich aus der Zusammenkunft ergibt und besiegt mit letzter Kraft seine Antagonistin. Als Nachfolgerin Evas ist „She‘ [...] eine Hexe und muss vom Mann beseitigt

³⁷ Flemming, *Lars von Trier*, S. 143.

³⁸ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. *Gender Studies*. Frankfurt (Main) 1991, S. 24.

³⁹ Ebd., S. 49.

werden“.⁴⁰ Nur so sichert er, nachdem er die mythische Eigengesetzlichkeit Edens spät begreift und schließlich duldet, sein Überleben.

Dass er am Ende, geradezu heroisch ins Bild gesetzt, die zu Frieden gelangte Natur durchschreiten kann, hat zwei Gründe: Zum einen erkennt er sie in ihrer Gesamtdimension an; zum zweiten hat er die Grundkonstante des Bösen, verkörpert in der sündhaft-weiblichen Natur, gebannt und somit den Kosmos in der Semantik des Films vom ‚Übel‘ gereinigt. „Wo also die Macht wirkt, dort hat Gott sein Recht verloren, die andre Partei gewinnt, der Antichrist“.⁴¹ Dies wurde indes durch die Tat des Mannes revidiert. „Eden is revealed as the place where nature, femininity, death, and sexuality are all interwoven“.⁴² Ein Urzustand, wie er noch im Prolog vor dem Sturz in nostalgischer Schwarz-Weiß-Ästhetik und zu Klängen aus Händels *Rinaldo* erahnbar wird, scheint sich wieder eingestellt zu haben. „He‘ [hat] sich mit der Natur versöhnt“⁴³ und „hinkes away from Eden, presumably back to the city and to civilization“.⁴⁴ Der gebeutelte Protagonist im Zeichen eines Messias kann Beeren essen, Eden haftet keine feindliche Bedrohung mehr an. Indem er das Übel ausgemerzt hat, mag zugleich die weibliche Natur von dem Fluch befreit worden sein. Dies erklärt, warum mit dem Finale ein Heer von Frauen dem Helden aus den Anhöhen des Waldes entgegenschreitet. Fazit: Nicht die Arbeit mit und an der Natur stellt letztlich wieder ein durchaus utopisches und ganz bestimmt verklärtes Gleichgewicht her, sondern die bewusste, zurücknehmende Akzeptanz der umweltlichen Vorgänge trägt dazu bei. Der Mann arbeitet nicht mehr gegen sie, insofern als er sich ihr als unverständlicher, anthropozäner Herrscher präsentiert, sondern fügt sich in ein Ganzes ein. Kritisch dürfte die Frage zu diskutieren sein, warum dann gerade die Frau, welche schon zuvor einen respektvollen Umgang mit derselben pflegt, letztlich hingerichtet werden muss. Aufgrund der palimpsestartigen Schichtung unterschiedlicher Interpretationsfolien, darunter Gender-Diskurs, Psychoanalyse, Religion und Öko-Ethik, lässt sich keine zweifelsfreie Konzinnität herstellen. Denkbar wäre aber, die Antwort in der vor allem von der Frau betriebenen Mythisierung der Natur zu suchen. Erst ihre historischen Studien im Rahmen ihres Dissertationsprojektes übertragen das negative Prinzip der Weiblichkeit, entlehnt aus einem Konglomerat aus Hexenbildern und Erbsündendeutungen, auf den Wald Eden. Möglicherweise liegt hierin zum Schluss doch eine Inanspruchnahme des kosmischen Ganzen für ein mittelalterliches Weltbild zugrunde,⁴⁵ dessen sich Flora und Fauna doch zu entledigen suchen. Fest steht nur: Arbeit und Natur finden letztlich keine Harmonie. Weder die therapeutische Dominanz des Mannes noch die Emotionalisierung der wissenschaftlichen Arbeit der Frau vermitteln einen adäquaten, sinnstiftenden Zugang zur Umwelt. Gleiches gilt für die Arbeit am phänotypischen Geschlecht. Mit dem Versuch der Neusignifi-

⁴⁰ Ebd., S. 216.

⁴¹ Jelinek, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt“.

⁴² Castelli, „Slouching Toward Copenhagen“, S. 82.

⁴³ Flemming: *Lars von Trier*, S. 143.

⁴⁴ Castelli, „Slouching Toward Copenhagen“, S. 82.

⁴⁵ Vgl. Kehlmann, „Die Natur ist Satans Kirche“, S. 45.

zierung der Gender-Identität durch Kastrationshandlung an ihrem Mann wie an sich selbst scheitert die Frau. Der tätige Bestimmungsakt des eigenen oder fremden Körpers gleicht einem Kultivierungsbestreben, das sich nicht in die Natur einfügt. Diese kann dem Menschen, wie sich zuletzt offenbart, durchaus zu einem guten Ort werden, doch nur, wenn er sich selbst darin zu integrieren weiß.

Film

ANTICHRIST. Lars von Trier (Dänemark, Deutschland, Frankreich, Schweden, Italien, Polen 1992).

Literatur

Badley, Linda. *Lars von Trier. Contemporary Film Directors*. Urbana 2010.

Bayer Lothar. „Metapsychologische Schriften“. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2006, S. 123-127.

Judith Butler. *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*. Frankfurt (Main) 1991.

Castelli, Elizabeth A.. „Slouching Toward Copenhagen“. In: *Artforum International* (01.10.2009), S. 81-82.

Flasch, Kurt. *Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos*. 2. Aufl. Frankfurt (Main) 2005

Flemming, Antje. *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin 2010.

Freud, Sigmund. „Das Ich und das Es“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 13. 10. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1998 (1923), S. 235-289.

Freud, Sigmund. „Der Untergang des Ödipuskomplexes“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 13. 10. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1998 (1923), S. 293-402.

Freud, Sigmund. „Zur Ätiologie der Hysterie“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 1. 6. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1992 (1896), S. 423-459.

Hallberg, Jana / Wewerka, Alexander. *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin 2001.

Jelinek, Elfriede. „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Zu Lars von Triers ANTICHRIST“ (= <http://www.elfriedejelinek.com/>; Abruf 30.04.2016).

- Kehlmann, Daniel. „Die Natur ist Satans Kirche. Lars von Triers neuer Film ANTICHRIST ist ein außergewöhnliches Kunstwerk über das wahre Böse, den reinen Horror und den alpträumhaften Ekel“. In: *Die Zeit* (03.09.2009).
- Lorenz, Matthias N. (Hg.). *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden 2003.
- Lüken, Verena. „Ja, ich hasse die Frauen“ (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/diskussion-um-antichrist-ja-ich-hasse-die-frauen-1854732.html>; Abruf 4.7.2015).
- Martig, Charles. *Kino der Irritation. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung*. Marburg 2008.
- Müller, Marion. *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin 2002 (2000).
- Rohde Dachser, Christa. „Das Ich und das Es (1923)“. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 121-123.
- Staufenberg, Heidi. Psychosexualität der Frau. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 162-167.