

Björn Hayer

# Lars von Triers *Antichrist*

Eine Analyse



Diplomica Verlag

Björn Hayer

**Lars von Triers Antichrist: Eine Analyse**

ISBN: 978-3-8428-1787-6

Herstellung: Diplomica® Verlag GmbH, Hamburg, 2012

---

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in

der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und der Verlag, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

© Diplomica Verlag GmbH

<http://www.diplomica-verlag.de>, Hamburg 2012

# **Inhalt**

1. Einleitung
2. Der Prolog: Der Fall aus dem Paradies
  - 2.1. Die Introspektion Edens
  - 2.2. Zweifelhafte Harmonie
  - 2.3. Der Antichrist tritt in die Welt
3. Trauer und die Irrationalität des Unbehagens
  - 3.1. Das Frühstadium der Entzweiung
  - 3.2. Das heimische Unbehagen
  - 3.3. Die Unbestimmbarkeit der Angst oder eine Frage der Macht
4. Die Übertretung der Schwelle
  - 4.1. Die erträumte Verschmelzung
  - 4.2. Im Wald der stillen Toten
5. Das Chaos regiert
  - 5.1. Die Indizien des Bösen
  - 5.2. Die frühen Keime des Bösen

5.3. Die Natur als Topographie des Todes

5.4. Täuschung und Erkenntnis

6. Der Kampf der Geschlechter

6.1. Die diabolische Entdeckung oder der Glaube an die symbolische Ordnung

6.2. Sexualitätswahn: Dekonstruktion und Überschreitung

6.3. Die Auflösung der Binaritäten I

6.4. Gefangenschaft und Eroberung

7. Die Ankunft der drei Bettler

7.1. Die Auflösung der Binaritäten II

7.2. Die Schizophrenie des Weiblichen

7.3. Die Erfüllung der Prophezeiung: Erlösung oder Untergang?

8. Der Epilog – eine neue Welt?

8.1. Der Mensch auf dem Rückweg zur Natur

8.2. Der Mann als moderner Messias?

9. Schluss

## 10. Literatur

### Autorenprofil

# 1. Einleitung

Bereits im Titel seines Schauerfilms „Antichrist“ deutet der Regisseur Lars von Trier seine religiöse Bezugnahme an. Es käme dem Kunstwerk daher wohl kaum gerecht, würde man in diesem Horrorfilm einzig den oberflächlichen Verfall einer Liebesbeziehung sezieren wollen. So wie sich der Regisseur gegen das Diktat zur Vereindeutigung von Genretypen wendet und gleichfalls einen Filmbegriff jenseits von Kategorisierungsbestrebungen einfordert<sup>1</sup>, ist auch die kompositorische Ausarbeitung seiner Werke keineswegs eindimensional. Zwar sind im „Antichrist“ durchaus gängige Elemente des Horrorfilm vertreten – zu erwähnen wären hier „the isolated cabin and haunted forest“<sup>2</sup> – vielmehr weist aber nicht zuletzt von Triers gesamtes cineastische Œuvre von „Breaking the waves“ bis hin zu „Dancer in the Dark“ auf einen existenziellen<sup>3</sup> wie ebenso metaphysischen Deutungshorizont hin. Die vorliegende Untersuchung verortet sich ebenso in diese Tradition, wobei die Analyse der dem Film inhärenten Chronologie nicht allein auf religiöse Implikationen beschränkt sein soll. Denn trotz des Vorwurfs zahlreicher Kritiker, von Trier würde im „Antichrist“ einzig auf der Basis eines anachronistischen Weltbildes der Gewalt frönen und damit einen Abgesang gegenüber jedweder Tiefenschürfung begehen, setzt sich die hiesige Betrachtung zur Aufgabe, gerade die mehrstimmige Anlage des Films zu elaborieren. Es wird sich zeigen, dass die

Geschichte um die Protagonisten als intelligentes Palimpsest komponiert ist, bei dem symbolische, psychoanalytische wie religiöse Fäden eng miteinander verwoben sind. Dass diese Verquickung nicht bloße Destruktionskraft entwickelt, was von Triers Filmen oftmals angetragen wird, sondern am Ende sogar in ein utopisches Heilsszenario mündet, zeigt die Notwendigkeit einer intensiven Detailbetrachtung des Werks. Um jedoch die den utopischen Ausgang begreifen zu können, ist es geboten, den filmischen Gegenstand in seiner Breite und Chronologie zu würdigen, da nur so die Klimax im Verlauf sowie die gegenseitigen theoretischen Subtexte im Zusammenspiel erfasst werden können. Insofern geht die Analyse im strengen Einklang mit der Handlungsführung einher. Dass bereits schon der Prolog dabei eine proleptische Wirkung für den gesamten Film entfaltet, wird die erste und damit nachfolgende Betrachtung zu belegen versuchen.

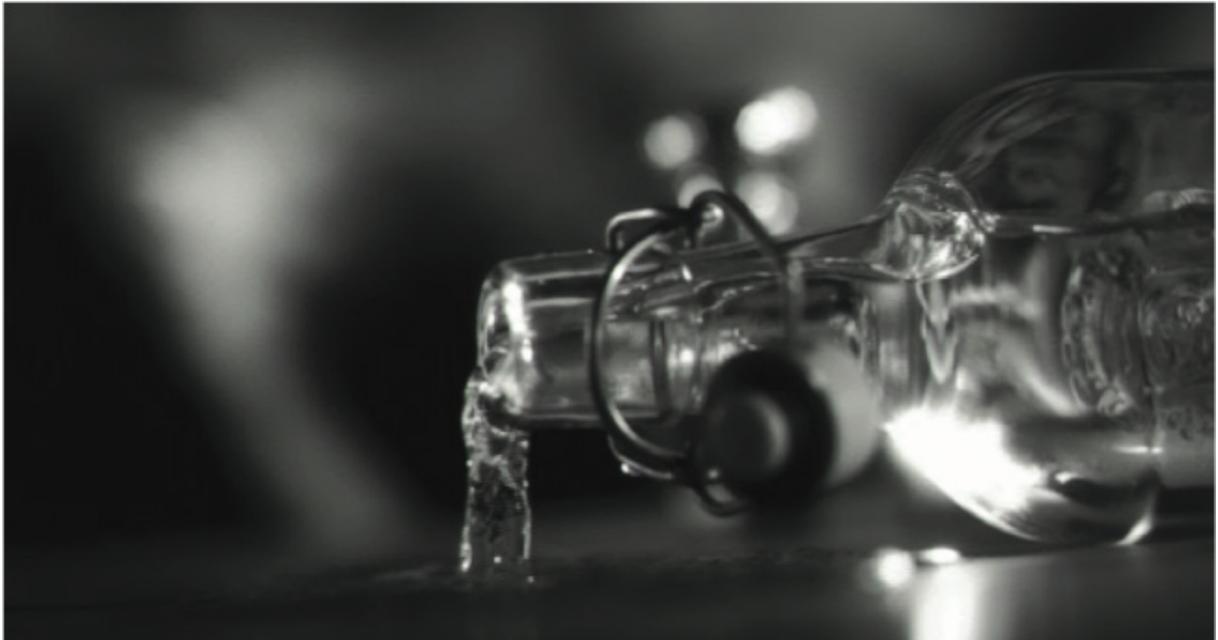
## 2. Der Prolog: Der Fall aus dem Paradies

### 2.1. Die Introspektion Edens

Bereits dem Prolog kommt eine handlungsbestimmende Funktion zu. In der Dramentheorie dem eigentlichen Geschehen vorgesetzt, beschreibt er auch in von Triers Arrangement eine Art Vorzustand, was insbesondere in der vom übrigen Film differenten Verwendung filmischer Mittel zum Tragen kommt. Die offensichtlichste Hervorhebung erfolgt über die schwarz-weiß Kontrastierung der Bilder. Diese erinnert wie in anderen Filmen des Regisseurs neben den großen Traditionslinien des Expressionismus<sup>4</sup>, der Schauerromantik<sup>5</sup> (hier sei insbesondere auch auf die Nähe zum dunklen Märchentypus verwiesen) vor allem an die des Film Noirs<sup>6</sup>, der als künstlerische Urform des Kinos gelten darf. Streng in der Slow-Motion gehalten sowie mit Händels himmlisch klingenden „Lascia cio Pianga“ unterlegt, lässt der Prolog insgesamt auf einen mythischen Vorraum schließen. Der Mythos versteht sich als schöpferische Ausgeburt des Menschen und dient vornehmlich dazu, die Welt in einem Narrativ zu erklären. Als kulturelles Artefakt ist auch „diese Musik [...] das Gegenteil von ‚Natur‘, sie ist das Gemachte schlechthin“<sup>7</sup> und trägt in ihrer historischen Lokalisierung im Barock dazu bei, die Aura der Kulturverortung

wesentlich zu unterstreichen.

Die Szene wirkt geradezu unreal, da die Bild-Musik-Korrespondenz einen beinahe ideal-harmonischen Einklang erzeugt. Ruhig und behutsam schwingen die Bilder zum barocken Musikreigen, der einen melancholischen<sup>8</sup> und entschleunigten, auf den Genuss des Augenblicks ausgerichteten Zeithorizont impliziert. Man könnte auch sagen, dass alles, was den Anschein des Irdischen vermittelt, dem profanen Zeitverlauf gewissermaßen entzogen und einer metaphysischen Linearität zugeordnet ist. Wie nur in einem surrealen Traum<sup>9</sup> denkbar, vollzieht sich der Koitus der beiden Protagonisten in Zeitlupe, gleiches gilt für die umgeschüttete Wasserflasche (Abb. 1) sowie selbstredend für das aus dem Fenster stürzende Kind Nick. Eine Szenerie, welche nicht nur unreal, weil zeitlich ins Unwirkliche verschoben, sondern ferner als paradiesischer Vorzustand<sup>10</sup> zu charakterisieren ist, was sich allerdings erst im Laufe des Filmes gänzlich entfalten wird.



(Abb. 1)

Das wesentliche Indiz dafür liefert wohl jener Wald, in dem sich die Protagonistin mit ihrem Sohn vor dessen Tod häufig aufhielt und gleichsam zum unheimlichen Schauplatz des weiteren Hergangs werden soll: Es geht um Eden – der heilige Urort, der nicht nur in der Bibel dem Menschen verloren geht. Ebenso Lars von Triers Hauptfiguren, welche aufgrund ihrer Namenlosigkeit sowie ihrer Geschlechterkonstellation assoziativ für Adam und Eva zu stehen scheinen, sind von Anbeginn Zerstörungsfantasien ihres eigenen Paradieses. Provoziert in der Genesis noch die Frucht vom Baum der Erkenntnis die verheißungsvolle Triebnatur, der Eva nicht zu widerstehen weiß, assoziiert der Regisseur in seiner zeichenhaften Anordnung schlichtweg die sexuelle Verführung mit dem Verlust des heilen Urzustands.

Sowohl in der Heiligen Schrift als auch im „Antichrist“ sind Frau und Mann nackt, in zweierlei Geschichten werden sie Opfer ihrer Triebe. Auch die Folgen daraus sind schließlich ähnlich: Fatal heißt es in der Bibel nach der köstlichen Verzückung: „Da gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz“ (Gen 3,7) Schlüssel aller Erkenntnis wird somit die Scham. Auch die Protagonistin des Films wird später in schamhaftem Schuldkomplex beklagen, dass gerade die Unaufmerksamkeit, bedingt durch ihren sexuellen Verkehr mit dem Ehemann, Ursache des Unglücks sei. So sucht auch diese Frauenfigur in der Scham die Erkenntnis.

Inwiefern der Wald als solcher eine weitere Analogie zum Garten Eden birgt, werde ich an anderer Stelle noch aufgreifen. Wohingegen der Wald sich im Film sodann als ein verlorener Urzustand darstellen wird, enthält zumindest noch der Prolog das Schillern dergleichen. Doch die Idylle trügt und wird sich bald schon ins Unheimliche wenden

## 2.2. Zweifelhafte Harmonie

Der Verlust des Paradieses löst sich im Verlust des Sohnes ein. Gleichwohl trüge es dem Prolog nicht Rechnung, ihn als vollkommen harmonisch, gar unzweifelhaft zu interpretieren. Denn bereits in seiner Struktur ist er fragil angelegt. Das Paradies ist von Anfang an nicht nur

ungreifbar, sondern in seinem utopischen Sinnentwurf verwundet. Mehrere Anzeichen unterstützen dies: Dass Lars von Trier in der unwirklichen Anordnung der Szenerie bewusst auf Freuds Psychoanalyse und Traumdeutung<sup>11</sup> anspielt, unterstützt auch die fatale Inszenierung der Urszene<sup>12</sup>. Mit dem Erblicken des elterlichen Geschlechtsverkehrs wird dem Sohn die Schutzlosigkeit sowie das aufkommende Konkurrenzverhältnis gegenüber dem Vater bewusst. In diesem Moment geht bereits das infantile, man könnte auch sagen unschuldige Paradies des Kindes verloren, insbesondere der harmonische Familienzusammenhang gilt ab diesem Zeitpunkt als verloren<sup>13</sup>.

Bei genauer Visualisierung fallen weiterhin deutliche Zäsuren sowie proleptische Warnungshinweise auf, welche die ganzheitliche Architektur brüchig erscheinen lassen. Oberflächlich wollen insbesondere die Einblendung des Babyphones respektive der Waschmaschine nicht so recht in die verblendungsvolle Stimmigkeit passen. Zudem zerstört die Detailaufnahme des penetrierenden Penis gänzlich das Bild jener scheinbar friedlichen Szenerie. Denn er symbolisiert schon voraussagend die sexuelle Destruktionsgewalt, die den gesamten Film hindurch eine unheilvolle Steigerung erfährt.

Aber jene Verweise auf eine profane Technik oder die offene Gewalt überschatten nicht nur die die Reinheit von Gottes heiligem Ort. Sie fungieren gleichsam als Metaphern und Warnhinweise. Auffällig viel Raum nimmt