

Bitterer als der Tod

Die Tragik der Geschlechter in Lars von Triers *Antichrist*

So ist das Weib, von dem der Prediger 7 spricht und über das jetzt die Kirche jammert wegen der ungeheuren Menge der Hexen: „Ich fand das Weib bitterer als den Tod; sie ist eine Schlinge des Jägers; ein Netz ist ihr Herz; Fesseln sind ihre Hände; wer Gott gefällt, wird sie fliehen; wer aber ein Sünder ist, wird von ihr gefangen werden.“ Es ist bitterer als der Tod, d. h. als der Teufel.

H. Institoris, *Hexenhammer*

Ein kleines Kind beobachtet seine Eltern beim leidenschaftlichen Sex und stürzt anschließend aus dem Fenster. Der Vater, praktischerweise Psychotherapeut, konzentriert sich ganz darauf, seiner trauernden Frau über den Verlust hinweg zu helfen. Der Versuch, die Trauer und die damit verbundene Angst zu überwinden, führt das Paar in eine Waldhütte, wo, wie ein sprechender Fuchs verkündet, das Chaos regiert: Die Natur und ihre Kreaturen schließen Mann und Frau in sich ein. Das Exil im Wald wird zur lebensgefährlichen Bewährungsprobe der Liebesbeziehung; die Frau entpuppt sich nach anfänglichen Heilerfolgen als Wahnsinnige, die ihrem Mann nach Leib und Leben trachtet. Um der Zerstörung seines Körpers Einhalt zu gebieten, entledigt er sich der Frau mittels Erwürgen und einer standesgemäßen Hexenverbrennung und verlässt den Wald.

Lars von Triers *Antichrist* verstörte 2009 in Cannes die Gemüter. Das Feuilleton stieß sich an den exzessiven Gewalt- und Sexszenen, der überbordenden Symbolik und der schnell konstatierten Frauenfeindlichkeit des Films.¹ Unter dem Eindruck besonders des letzten Vorwurfs sollen im Folgenden einige kritische Schlaglichter auf *Antichrist* geworfen werden, inspiriert von Adornos und Horkheimers Analysen der Aufklärung und der Freud'schen Psychoanalyse.

Aufklärung

Wer sind der namenlose Mann und die ebenso namenlose Frau; welche Rollen spielen sie?

Die Konstellation des Trier'schen Trauerpaars bietet an, im Gegenspiel der beiden Protagonisten den Grundkonflikt der Aufklärung zu erkennen: die vernunftgesteuerte Beherrschung von Natur, die erfordert, auch die eigene Natürlichkeit abzuspalten, zu unterjochen und zu verdrängen. Als eine Folge dieses Herrschaftsverhältnisses über die Natur und über sich selbst wird Natur – letztlich unbesiegbar, eben weil die Menschen selbst natürlichen Ursprungs sind – dämonisiert. Die Angst vor wunderlichen Naturgeschöpfen und -geistern entspricht einer Wiederkehr des Verdrängten, der wiederum mit aufklärerischen Maßnahmen à „Gespenster gibt es nicht“ begegnet werden muss.

In diesem Zusammenhang wird die stets keimende und wuchernde Natur aufgrund der Analogie zur Gebärfähigkeit der Frauen als weiblich interpretiert. Daher hängen beide Rollen – die des Herrschenden wie diejenige des zu Beherrschenden – eng mit den Geschlechts-

¹ Siehe z. B. *Wenn zwei sich häuten* im SPIEGEL vom 18.5.2009; *Ein Mann fürchtet „böse“ weibliche Sexualität* in der WELT vom 19.5.2009; *Satan ist eine Frau* in der F.A.Z. vom selben Tag.

charakteren zusammen. Der Mann repräsentiert das Prinzip der Vernunft und des Geistes; die Frau fällt mit Natur und dem Körper als der inneren Natur in eins; zusätzlich sind beide, Mann und Frau, als aufgeklärte Subjekte noch einmal in sich selbst gespalten in Geist und Körper, Verstand und Gefühl, versehen mit dem Imperativ zur Selbstbeherrschung. Das Verhältnis der Einzelnen zu sich selber ist somit ähnlich gewaltförmig und ausbeuterisch wie das der Geschlechter zueinander, die in der bürgerlichen Ehe ökonomisch wie als Fortpflanzungsgemeinschaft aufeinander angewiesen sind und in der romantischen Liebesbeziehung immerhin als Gärtner ihres kleinen Gefühlsutopiens.

Diese patriarchale Ordnung – patriarchal, weil sie den Mann als Herrn über die Frau setzt – illustriert *Antichrist* aufs Eindrucksvollste. Werfen wir einen gründlicheren Blick auf den Mann, dessen Rolle ein wenig verblasst vor dem flammenden Wahnsinn, den seine Gattin im Lauf der Handlung entwickelt. Auf diesen Mann, so normal, verständnisvoll und fürsorglich er sich gebärdet, ist das männliche Prinzip wie zugeschnitten, das sich totalitär, also vernichtend auswirkt, sobald es seine Abhängigkeit von der Natur negiert: Die Vernunft ist ein eifersüchtiger Gott.

Die Rationalität des Mannes im Film erweist sich als in höchstem Grade irrational. Es beginnt damit, dass er dem psychotherapeutischen Grundsatz zuwiderhandelt, nicht nächste Angehörige zu behandeln, deren Wohl und Wehe mit den eigenen seelischen Bedürfnissen eng verknüpft ist. Folglich passiert, was passieren muss: Er trauert nicht selbst um den Verlust des Kindes, sondern reguliert seine Gefühle über die Trauer der Frau. Indem er ihr ständig mitteilt, in welcher Trauerphase sie sich theoretisch gerade befinde und welche folgen werde, versucht er, gut aufklärerisch, die Angst im Begriff zu bannen, ohne sich auf den Schmerz seiner Frau emotional einzulassen. Um die abspaltende Übertragung zum Erfolg zu zwingen, grenzt er sich auch von ihrem Körper ab: Er verweigert ihr den Beischlaf, den sie vielleicht des Trostes wegen anstrebt, mit dem erzieherischen – und psychologisch wohl kaum haltbaren – Hinweis: „Es wäre das Schlimmste, was ich dir jetzt antun könnte.“ Dass er mit diesem scheinbar uneigennütigen Verzicht sowohl die Kontrolle über die partnerschaftliche Sexualität übernimmt als auch seine eigene Trost- und Schutzbedürftigkeit verleugnet, kommt ihm nicht in den Sinn.

Hexentum

Im Paradigma dieses Geschlechterverhältnisses betrachtet, nimmt es nicht wunder, dass der Mann sich nicht recht zu freuen vermag, als seine Bemühungen, die Frau von ihrer Trauer zu kurieren, anzuschlagen scheinen und sie lächelnd verkündet, es ginge ihr besser. Ihre wiedergewonnene Fähigkeit, die Vormundschaft über sich und ihren Körper zu übernehmen, macht sie ungeeignet zum Übertragungsobjekt und wirft den Mann auf sich selbst, auf seine verdrängte Emotionalität zurück. Genau in diesem Moment des Zurückgeworfenseins geschieht es, dass der Fuchs zu ihm spricht und ihm zu verstehen gibt, dass auch seine Wahrnehmung anfängt, die gewohnten Bahnen zu verlassen.

Es hängt wohl mit dieser Verschiebung der Kräfte innerhalb der Paarbeziehung zusammen, dass die Frau urplötzlich einen irren Schritt geht: Adäquat zu den Therapieversuchen des Mannes übernimmt sie seine Zuschreibung und erklärt sich zur Verrückten, Irrationalen, Triebgesteuerten. Da sie vor Jahren im Rahmen ihrer – schließlich abgebrochenen – Dissertation über die frühneuzeitliche Hexenverfolgung geforscht hat, geht sie noch weiter und verkündet: „Alle Frauen sind böse.“ Der Mann versucht ihr diesen Aberwitz auszureden, doch

vergebens: Am eigenen Leib erfährt er, dass die unberechenbare, unheimliche Gefährlichkeit der Natur – von der die sich abnorm verhaltenden Tiere und die Eicheln zeugen, die nachts übers Hüttendach kollern – auch von seiner Frau ausgeht.

Manisch versucht sie, ihn zum Sex zu bewegen. Als Verführung nicht mehr ausreicht, ihn sich zu unterwerfen, bricht sich ihr Zerstörungswille Bahn: Sie zerschlägt seine Hoden mit einem Hammer und durchbohrt sein Bein mit einem Metallstab, an dem sie einen Schleifstein befestigt, sodass er nicht mehr weglaufen kann. Das Werkzeug erinnert dabei auf pervertierte Weise an die ältesten Instrumente menschlicher Naturbeherrschung: die Bearbeitung natürlichen Materials mit eigens dafür zurechtgesäbelten Steinen und Klötzern. – Diese splatterartigen Einstellungen fördern zutage, was die Beziehung zwischen Mann und Frau in von Triers Lesart mit sich bringt: Die enge Verquickung von Sexualität und Gewalt im Film offenbart sich spätestens an der Stelle, an der das gefoltete Genital des Mannes Blut ejakuliert.

Paradox genug, dass historisch ausgerechnet der Gottesglaube als Triebfeder aufklärerischer Bemühungen gewirkt und damit den schlimmsten Aberglauben befördert hat. Der *Hexenhammer* des Dominikanermönchs Heinrich Institoris (1486) ist ein eindrückliches Zeugnis von der Angst der Aufklärer vorm Weib und dessen verderblichem Einfluss auf die Integrität des sich konstituierenden männlichen Subjekts: ein Einfluss, der sich in erster Linie in sexuellen Dingen bemerkbar macht. Der fanatische Inquisitor Institoris behauptet, dass die Hexe – wiewohl gleichfalls imstande, Krankheit und wirtschaftlichen Niedergang herbeizuzaubern – sich vorrangig damit vergnüge, ihr männliches Opfer zum Beischlaf zu verführen oder aber ihm den Penis bzw. die Potenz fortzuhexen. Im Zusammenhang damit legt er ihr zur Last, die Empfängnis zu verhindern oder die Leibesfrucht zu behelligen, sich also die Macht über Zeugung, Schwangerschaft und Geburt anzueignen. Im Pakt mit dem Teufel stehend, sei sie gegen die göttliche Ordnung verschworen.

Der Psychoanalytiker Bernd Nitzschke schreibt dazu in seinem famosen Buch *Der eigene und der fremde Körper*: „Die Sexualität war seit jeher der Urgrund der Zauberei. Insofern hatten die Inquisitoren recht, wenn sie die Fleischlichkeit, die Sinnenlust, das Begehren als den Bezirk bestimmten, der von Dämonen beherrscht wird. Selbstbeherrschung und Abgrenzung sind dem gegenüber Mittel, den Zauber und die Magie zu bannen. [...] Was die Inquisitoren lehren und fordern, das ist – Selbstbeherrschung. Im Besonderen aber geht es um die Abgrenzung des Mannes gegenüber dem Körper der Frau. Askese, Verzicht und Keuschheit sind Mittel der Macht, zunächst der Macht über den eigenen Körper, später der Macht über den fremden Körper, soweit der nun – anstelle des eigenen – Erregungen unterworfen werden kann, und seien es solche des Schmerzes.“

Legt man diese inquisitorische Logik zugrunde, leistet von Triers Protagonist mit seiner so pädagogisch daherkommenden Zurecht- und Zurückweisung nichts anderes als später seine Frau mit ihren sadistischen Verstümmelungen. Sie schlägt, quetscht und durchbohrt seinen Körper, um sich selbst zu retten: vor der Natur, der überbordenden Verzweiflung nach dem Tod ihres Kindes. Weil die Frau ebenso Subjekt ist wie der Mann, in sich gespalten in beherrschten Körper und herrschenden Geist, werden die Rollen des Antichristen wie des Christus, also des Aufklärers, in gewisser Weise austauschbar. Das ändert jedoch nichts daran, dass die Frau auf den Antichristen abonniert bleibt – wie auch die Gestaltung des Filmtitels auf Kinoplakat und DVD verrät: Der letzte Buchstabe des Wortes „Antichrist“ wird als Weiblichkeitssymbol wiedergegeben (ein Zeichen, das interessanterweise das christliche Kreuz enthält). Beide, Frau wie Mann, finden nicht heraus aus dem Zirkel des Beherrschens; wobei die Frau von Anbeginn die schlechteren Karten hat.

Die Identifizierung mit der malträtierten Natur klingt deutlich heraus, wenn die Frau dem Mann nachts zuflüstert: „Ich hörte das Weinen und Schreien all der Dinge, die sterben müssen.“ Die Delegation der naturhaft-endlichen Körperlichkeit an die Frau bringt die Annahme mit sich, dass dieselbe auch dem Tod näher stehen müsste (und ihn letztlich herbeizuführen trachtet). In *Antichrist* ist die Frau nicht allein „bitterer als der Tod“, sondern der Tod selbst. Dass der Mann sie schließlich umbringt, auf rasche, unspektakuläre Weise, ist mithin Notwehr, nicht Mord.

Er und Sie

Bei dem Paar in *Antichrist* handelt es sich nicht um die psychopathologischen Realitäten eines spezifischen Mannes und einer spezifischen Frau in einer spezifischen Paarbeziehung. Da die beiden ohne Namen bleiben, werden sie zu Repräsentanten ihres Geschlechts und ihre Beziehung wird dargestellt als die Beziehung zwischen Mann und Frau schlechthin, sozusagen archetypisch geprägt von geschlechtscharakteristischen Eigenschaften, sexueller Anziehung, Machtkämpfen und der Definition als Fortpflanzungsgemeinschaft. Die Überzeitlichkeit und eigentliche Ortlosigkeit des Geschehens gipfeln in der Benennung *Eden* für die Hütte in einem geographisch nicht näher bezeichneten Wald; „Eden“ und die Schöpfungsgeschichte sind folglich kein zusätzliches Deutungsangebot, das sich über ein realistisch in Raum und Zeit verortetes Geschehen legen würde, sondern anthropologische Konstanten, denen nicht zu entinnen ist.

In psychoanalytischer Interpretation steht die Vertreibung aus dem Garten Eden als Chiffre für die Loslösung von der präödpalen Frau, der nährenden Allmutter. Das göttliche Verbot, je wieder das Paradies zu betreten, konstituiert auf tragische Weise die menschliche Sexualität und das asymmetrische Verhältnis der Geschlechter zueinander.

Gott vertreibt Adam (hebräisch „der Mensch“) aus dem Paradies, weil er, entgegen Gottes Gebot, der Verführungskraft Evas erlegen ist, und bestraft ihn mit Arbeit: der Notwendigkeit, sich im Dienste seines Überlebens körperlicher Mühsal zu unterwerfen, ergo seine Körperlichkeit, seine Triebe, seine Natur zu disziplinieren. „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen“ (Genesis 3,17). Das paradiesisch-kindliche Schlaraffenland wird abgelöst von der Plage, der Natur mittels Ackerbau und Viehzucht das Lebensnotwendige abringen zu müssen.

Evas Fluch hingegen besteht in der Unterwerfung unter den Mann. „Unter Schmerzen sollst du deine Kinder gebären; und dein Verlangen soll nach deinem Manne sein; und er soll dein Herr sein“ (Gen. 3,16): Die Erschaffung des Menschen liegt ferner nicht mehr in Gottes Hand, sondern vollzieht sich in kreatürlicher Gebrechlichkeit – durch Sex und Geburt. Die Sexualität wird zum Daseinsgrund der Frau und macht sie gleichzeitig abhängig vom Mann; und der Geburtsschmerz wird zur großen, schwächenden Last auf den Schultern der erniedrigten Frau. Freud drückt sich in seinen Untersuchungen der weiblichen Libido sehr klar aus: Die Frau wird psychisch erst zur solchen, wenn sie gelernt hat, ihr Sünderinnenschicksal anzunehmen und ihre eigenen Gelüste nach Macht und Befriedigung denen des Mannes unterzuordnen. Der jedem Mädchen eigene infantile Penisneid – die ohnmächtige Wut und Sehnsucht nach der höheren Machtstellung der Jungs und Männer – soll dem Bedürfnis nach passiver Hingabe und ausschließlich vaginaler Lustfähigkeit weichen. Nicht umsonst beginnt

Antichrist mit der Darstellung eines solcherart interpretierten Urakts des Lebens: der Penetration der Frau mit dem Penis.

Auffällig, dass das Eden im Film, entgegen der biblischen Erzählung, den *nachparadiesischen* Zustand der Verworfenheit beider Menschen illustriert – möglicherweise ein Hinweis auf die Aussichtslosigkeit, sich von der Erbsünde und dem daraus resultierenden Krieg der Geschlechter zu emanzipieren, der hier immerhin in der Tötung der Frau resultiert. Der Mann verlässt Eden allein, als reichlich mitgenommener Überlebender.

Unschuld

In *Antichrist* nimmt Lars von Trier das Motiv der leidenden Frau wieder auf, wie es sich bereits in *Medea* (1988), *Breaking the Waves* (1996), *Dancer in the Dark* (2000) und *Dogville* (2003) findet. Wie in jenen früheren Filmen kann der Fokus gerade auf die ursprüngliche Unschuld der Hauptdarstellerin gelegt werden, auf ihre tragische Verstrickung in ein Geschehen, das sie erst zur Gewalt treibt – manches Mal sogar, wie die herzerreißende Selma in *Dancer in the Dark*, zum Selbstopfer. Die Gewalt, deren die Frauen plötzlich fähig werden, ist freilich krass: Die beraubte Selma erschießt ihren Nachbarn, den diebischen Polizisten; die vergewaltigte Grace rächt sich an den Bewohnern Dogvilles, indem sie die Auslöschung des Örtchens veranlasst. Selmas und Grace' genuine Unschuldigkeit gewinnt dadurch eine dämonische Dimension.

Auch die Protagonistin in *Antichrist* entspricht diesem Frauenbild, sie bewegt sich zwischen Unschuld und exzessiver Schuld, zwischen Täterin und Opfer; von der verwaisten Mutter und gehorsamen Partnerin wird sie zur Schinderin ihres Mannes. Von Triers Dialektik der weiblichen Gewalt zeigt: Die Masochistin ist nur die Umkehrung der Sadistin und trägt diese schon in sich.

Jener Umschlag zeigt sich im Fall des *Antichrist* in der Haltung der Frau gegenüber ihrem – männlichen – Kind: Aus dem Autopsiebericht erfährt der Vater, dass die Fußknochen des Kindes leicht verformt waren, und erinnert sich daraufhin an die gelegentliche scheinbare Nachlässigkeit der Mutter, dem Kleinen die Schuhe seitenverkehrt anzuziehen; womit sie ihrem Kind die Bocksfüße des Teufels oder des Dionysos antrainierte, die beide Gegenspieler des vernunftgeleiteten Gottes sind. In der Retrospektive wird somit deutlich, dass die Frau das Kind in ihre antichristlichen Umtriebe einbezogen hat. Die Reaktion des Kindes bezeugt dessen Unbehagen: Die Mutter beklagt, dass der Junge während eines früheren Aufenthalts in Eden – zu der Zeit, als sie an ihrer Hexenarbeit schrieb – immer von ihr weggelaufen sei. Trotzdem bildet der Tod des Kindes (das zumindest einen Namen hat, Nic) die Leerstelle des Films. Ob der Dreijährige tatsächlich Selbstmord begangen hat, bleibt offen. Das schreckliche Ereignis kommt eher wie ein Unfall daher, an dem niemand schuld sein könne; weshalb auch die Schuldzuweisungen der Frau – zuerst an den Vater, dann an sich gerichtet – ins Leere laufen. Man muss Lars von Triers Drehbuch zugute halten, dass in der anfänglichen, objektiven Darstellung des Fenstersturzes die Frau keinen Einfluss auf das Verhalten des Kindes hat, was ihre späteren Schuldphantasien als *Phantasien* einer von Trauer gequälten Mutter bestätigt.

Gegen Ende des Films richtet sich ihre Trauer in all ihrer Destruktivität gegen sie selbst; sie schneidet sich, in einem letzten und als masturbatorisch dargestellten Akt, die Klitoris heraus – als ein ultimatives Schuldeingeständnis und als Akt der Selbstbestrafung. Die Abtren-

nung ausgerechnet dieses Körperteils, des Sitzes der weiblichen Orgasmusfähigkeit, mithin des Sündigens, kann als Versuch gesehen werden, die Unschuld wiederherzustellen.

Fazit

Nach diesen Umbögen bleibt die Frage: Folgt von Triers Film den altbekannten Rechtfertigungen der Frauenunterdrückung; steht er in der Tradition der Bibel und des *Hexenhammers*, des Rationalismus der europäischen Aufklärungsbewegungen, der stets auf Kosten der Frauen ging – oder kann man ihn als Kritik durch Darstellung im Sinne der Kritischen Theorie verstehen, also eine Rezeption voraussetzend, die das Dargestellte in seiner Kritikwürdigkeit erkennt und daraus klüger wird?

Die letztere Herangehensweise stellt hohe Ansprüche an den kritischen Sinn der ZuschauerInnen; man läuft Gefahr, eine unsympathische Anhängerschaft anzulocken. Vom Standpunkt der Zuschauerin verhielte es sich dann ähnlich wie beim Kinoereignis *Borat* vor einigen Jahren, einem Film mit durchaus guter, aufklärerischer Intention: Das Amüsement über die dokumentarisch dargestellte Dummheit vermischte sich mit dem Ärger über die Dummheit einiger anderer KinobesucherInnen, die unbeschwert den Antisemitismus US-amerikanischer Provinzler auf der Leinwand bejubelten – schließlich kriegt man im Kino nicht oft Judenwitze zu hören.²

Eine solche dysfunktionale Rezeption wäre in manchen Fällen zu verorten, in denen dem Film *Antichrist* Frauenfeindlichkeit vorgeworfen wird. Der Rezensent übernimmt die Sichtweise des Mannes oder, im Fall *Borats*, die des amerikanischen Provinzlers; dieser Sicht folgend ist es die Frau bzw. sind es die Juden, die nicht mehr alle Tassen im Schrank haben. Ist man auf dieses Identifikationsangebot eingegangen, wird man genötigt, Antisemitismus und Antifeminismus am Werk zu sehen.

Ich vermute, die quasi-feministischen Reaktionen auf *Antichrist* sind gefärbt vom allzu gewohnten, allzu normalen patriarchalen Blick auf das von Trier'sche Paar. Wer die Bedrohtheit des Film-Mannes durch die dämonische Frau kritisiert, wer sich folglich auf die Frau fokussiert, vernachlässigt den Blick auf den rationalen Wahnsinn dieses Mannes, den normalen, völlig gesellschafts- und rollenkonformen, und betrachtet auf diese Weise nur die eine Seite der Tragödie. Die Grausamkeit und von vornherein verzweifelte Lage auch des männlichen Protagonisten, der von seiner Emotionalität und seinem körperlichen Erleben abgeschnitten ist, bleibt dabei ungesehen. Bezieht man diese Aspekte hingegen ein, illustriert *Antichrist* das grandiose Scheitern der männlichen Aufklärung, im Weib das Böse austreiben zu wollen; eine Anstrengung, die erst das Böse heraufbeschwört.

² Überhaupt bleibt fragwürdig, inwieweit es sinnvoll ist, sich an die Intention eines Kunstwerks zu klammern – wenn es eigentlich darum geht, sich über rassistische und sexistische Ausuferungen in Film und Fernsehen zu vergnügen, der eigenen, tief verankerten gesellschaftlichen Konditionierung gehorchend. Ähnlich steht es um jene als Trash ausgewiesene Rezeptionsweise, die sich die gesellschaftskritisch ambitionierten Fans von Formaten wie *Frauentausch* und *Germany's Next Top Model* gern unterstellen: Die (meines Erachtens durchaus verzeihliche) Freude am Sexismus wird gerechtfertigt mit der Haltung, das Ganze lediglich in seiner kapitalistisch-menschenverachtenden Scheußlichkeit unterhaltsam zu finden; bis irgendwann die Schmerzgrenze erreicht ist. Doch das nur nebenbei bemerkt und in Absehung von *Antichrist*, der den meisten Gemütern wohl zu schwerverdaulich wäre für ein vorrangig voyeuristisches Konsumieren.

Fehl geht meiner Meinung nach auch eine Interpretation, die an *Antichrist* die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen kritisiert, deren prominenteste diejenige von Frauen als Hexen ist – als gäbe es diese Identifikationen nicht, als wären sie hauptsächlich Kopfgeburten des Lars von Trier und nicht gesellschaftliche Realität. Dabei existiert ein weiblicher Geschlechtscharakter, der, durch männliche Zuschreibung entstanden, gesellschaftlich äußerst wirkmächtig ist. Frauen sind, bis auf den heutigen Tag, notwendig auf Sexualität und den Körper als Natürliches verwiesen, weil dieses Geschlechterbild patriarchale Realität ist. Im Namen irgendeiner Aufklärung diese weibliche Partikularität zu verleugnen, die bis in die banalste Alltagserfahrung der meisten Frauen hineinreicht, wäre größter Unfug. Daher müssen sich Kunstwerke, denen es um die Problematik der Geschlechter zu tun ist, immer wieder mit den altbekannten Bildern auseinandersetzen und deren zerstörerische Abgründe ausloten, um zu zeigen, wie sie funktionieren, und vielleicht, um Auswege aufzuzeigen: auf individueller oder gesellschaftlicher Ebene. Anders kann die fatale „Spaltung von Menschen in Männer und Frauen“ (Alice Schwarzer) nicht überwunden werden.

Nichtsdestoweniger legt der Film eine frauenfeindliche Sichtweise nahe: Der hoffnungslose Ausgang verkündet unabänderliche Wahrheiten über das Verhältnis von Mann und Frau. Von Triers extreme Zuspitzung und Verabsolutierung des patriarchalen Normalzustands erlauben keine Alternativen. Die Geschlechter erhalten keine Chance, sich anders zu verständigen als über nackte Gewalt, sie kommen kein Stück aus ihrer Haut; auf diese Weise driften sie ins Essenzialistische. *Der Mann* verlässt den Schauplatz seiner Qualen mit dem Wissen, dass *die Frau* Satan ist, bis in den Tod festgelegt auf ihre zerstörerischen weiblichen Eigenschaften.

Mit dem Genre des Horrorfilms liebäugelnd, verlängert Lars von Trier das Schreckliche und Jämmerliche im Verhältnis der Geschlechter zueinander in alle Ewigkeit. Das ist umso unerfreulicher, als es sich immerhin um ein Verhältnis handelt, das den Männern das Phantasma Frau bitterer macht als den Tod – zum größeren Schaden der Frauen.

Korinna Linkerhand