Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 79 (2023)
Heft: 1

Artikel: Die Abgründigkeit der Schuld in der Depressions-Trilogie von Lars von Trier

Autor: Nielsen, Anne Louise

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1042236

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Abgründigkeit der Schuld in der Depressions-Trilogie von Lars von Trier

Anne Louise Nielsen

1. Einleitung

Was macht Schuld aus? Wie gehen Individuen mit Schuld um? Wie beeinträchtigt und versehrt sie soziale Beziehungen? Wie ist sie in die Strukturen sozialer Institutionen eingelassen? Wie sind Schuld und Schuldverdrängung in aktuellen sozialen Bewegungen wie der Klima- oder Feminismus-Debatte präsent? Und wie kann die Gesellschaft für diese Problematiken sensibilisiert werden?

Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden und zwar anhand einer hermeneutisch-ästhetischen Interpretation der «Depressionstrilogie» des dänischen Filmemachers Lars von Trier. Es wird argumentiert, dass von Trier durch eine avantgardistische Filmtechnik einen qualitativ bedeutsamen Beitrag zur klassischen philosophischen Darstellung von Schuld leistet. Diese Deutung lässt sich ihrerseits von Søren Kierkegaards (1813–1855) existenzphilosophischen Analysen der Schuld inspirieren.[1]

2. Die Depressions-Trilogie

Die Depressionstrilogie besteht aus den Filmen *Anti-Christ* (2009), *Melancholia* (2011) und *Nymphomaniac* (2013). In ihnen ist «Depression» ein durchgehendes Thema. Dieses hat auch eine autobiographische Referenz zu von Trier selbst, der mehrmals unter klinischer Depression litt. Als Teil seiner Therapie begann er 2007 an *Anti-Christ* zu arbeiten.[2] Die Filme haben sonst weder einen zusammenhängenden Handlungsablauf noch die gleiche Stimmung. Aber mehrere

1 Während der Filmaufnahme von seinem Film *Antichrist* in 2009 hat von Trier mit der Theologischen Fakultät in Kopenhagen Kontakt aufgenommen und sich eine mögliche Konsultation über Kierkegaards Werke erbeten. Diese der Autorin mündlich zugetragene Information mag plausibel machen, dass die im vorliegenden Artikel hergestellte Beziehung der Trilogie auf Kierkegaard Intentionen ihres Autors entsprechen könnte.

2 Vgl. Badley 2010: 146.

Schauspieler spielen in mehr als einem der Filme, so Charlotte Gainsbourg, Willem Dafoe und Stellan Skarsgård.

Wie schon die Filmtitel andeuten, bewegt sich von Trier in einem dunklen und mythologischen Universum. Er bezieht sich auf «hohe» sowie «niedrige» Genres, auf Drama, Horror/Science Fiction bis hin zu Pornographie und Propaganda. Zudem ist jeder Film wie ein Buch aufgebaut, mit Prolog, Kapiteln und Epilog. Die Ästhetik aus ungewöhnlich hoher Bildqualität und einem besonderen haptischen real-time-Effekt[3]/Realismus steht seit dem Manifest «Dogma 95» (Mitte 90er Jahre) im Zentrum.[4] Schliesslich inszenierte von Trier über digitale Plattformen einen internationalen Hype um den neuen Film und seine eigene Person.

Wie erwähnt ist der gegenwärtige Artikel von Kierkegaard (und seiner Schuldanalyse) inspiriert, mit dem von Trier mehrere Ähnlichkeiten hat. Beide ringen mit existenziellen Themen und grossen metaphysischen Fragen, beide verwenden Ironie, Humor und Komik als besondere Kommunikationsstrategie, als Aufforderung zur Selbsttätigkeit der Zuschauer:innen bzw. Leser:innen. Im Gegensatz zu Kierkegaards philosophischen Werken bleibt aber die Bedeutung von von Triers Filmen, als ein künstlerisches Projekt, offen.

Bisherige Interpreten und Rezensenten weisen nur indirekt auf das Thema Schuld in von Triers Filmen hin. So sieht z.B. der Literaturtheoretiker Jacob Bøggild durch den jeweils ersten Buchstaben der drei Filmtitel – A, M, N – die das Anagramm «MAN» also der «Mensch/Mann» oder die «Menschheit» (mankind) bilden, das Rätsel des Menschen betrachtet.[5] Gemeinsamer Nenner der Depressionstrilogie, die als von Triers Magnum Opus gesehen wird, ist Bøggild zufolge die Inszenierungen von Therapieverläufen, die aber fatal enden. Mit anderen Worten sind sie von Triers Metakommentar zu der derzeitigen Symptombehandlung oder «quick fixes» von selbstverursachten Krankheiten. Das heisst, jede Abweichung oder Schiefheit transformiert sich zum Objekt einer Therapie, anstatt einfach toleriert zu werden.[6] Diese Schiefheit kann aber auch direkt als Schuld thematisiert werden.

3 Vgl. Thomsen 2018: 39ff, 75ff. Badley 2010: 7.
4 Vgl. Badley 2010: 2.
5 Vgl. Bøggild 2018: 92f.
6 Vgl. Bøggild 2018: 89f.

Im Folgenden sind also von Triers drei Filme mit Fokus auf die in ihnen präsentierte Schuldthematik zu analysieren. Dies geschieht jeweils in drei Schritten: 1. durch eine Zusammenfassung der Handlung; 2. durch drei ausgewählte Filmsequenzen, die anhand von Kierkegaards Begriffen analysiert werden; 3. durch Bemerkungen zur Ästhetik des Filmes. Am Ende des Artikels folgen übergeordnete Schlussgedanken.

3. Antichrist (2009)
Die Schuld des Bösen und die Erbsünde

3.1. Handlung

Ein namenloses Ehepaar verliert seinen kleinen Sohn. Er springt aus dem Fenster, während die Eltern, statt ihn zu hüten, in einem anderen Raum miteinander Sex haben. Die Frau (Charlotte Gainsbourgh) leidet danach unter Angstzuständen. Ihr Mann (William Dafoe) findet es selbstverständlich , dass er als Fachtherapeut seiner Frau zu helfen versucht. Das Paar fährt zu seiner kleinen Waldhütte namens «Eden», was auch dadurch motiviert ist, dass sich die Frau gerade vom Gedanken an die Hütte und den Wald am meisten gepeinigt fühlt. Was zunächst ein Weg zur Heilung zu sein scheint, endet mit einer gewaltsamen und bösen Transformation, sowohl der Natur im Garten, als auch der menschlichen ‹Natur›. Der Grund dieser dramatischen Entwicklung ist in der folgenden Analyse mit Kierkegaard existenztheologisch bzw. schuldtheoretisch auszulegen. Schliesslich erdrosselt der Therapeut seine Frau und verbrennt ihren Leichnam in schauerlicher Aktualisierung mittelalterlicher Hexenverbrennungen, worüber die Getötete vor dem Tod des gemeinsamen Sohnes gerade eine Abhandlung verfasst hatte. Am Ende steigt der Mann auf einen hohen Berg, von dem aus er hunderte von Frauen oder «Schwestern» vorbeiwandern sieht. Ein paradiesischer Urzustand der Natur – sowohl der des Gartens als auch der des Menschen – scheint wieder hergestellt.

3.2. Drei Filmsequenzen

3.2.1. Erste Filmsequenz: Der visualisierte Sündenfall (ab Minute 00:03:12)

Kierkegaard versteht die Entstehung von Schuld in einer längeren Beschreibung der Konstituierung des menschlichen Selbstverhältnisses oder der «Synthesis des Geistes», als den eigentlichen Inhalt des biblischen Sündenfallberichtes in

Genesis 3. Er deckt dieses komplexe existenzielle Verhältnis durch den (psychologischen) Begriff «Angst» ab:

> Angst kann man vergleichen mit Schwindel. Der, dessen Auge es widerfährt in eine gähnende Tiefe niederzuschauen, er wird schwindlig. [...] Solchermassen ist die Angst der Schwindel der Freiheit, der aufsteigt, wenn der Geist die Synthesis setzen will, und die Freiheit nun niederschaut in ihre eigne Möglichkeit, und sodann die Endlichkeit packt sich daran zu halten. [...] Den gleichen Augenblick ist alles verändert, und indem die Freiheit sich wieder aufrichtet, sieht sie, dass sie schuldig ist.[7]

Der Prolog von *Anti-Christ* zeigt den Mann und die Frau in einen Liebesakt versunken und zugleich im Nebenzimmer den Sturz ihres Kindes, das vom draussen fallenden Schnee verzaubert mit einem Sprung aus dem Fenster ihm nachspringt.[8] Dieser Sprung, der einen fatalen Ausgang hat, bekommt im Licht des Liebesaktes und eines besonderen Fokus auf den Geschlechtsorganen, den Charakter eines visualisierten Sündenfalls. Gemäss Kierkegaard erzeugt die Freiheit eine schwindelnde Angst davor, sich selbst zu verlieren und projiziert auf diese Weise bereits Schuld, obwohl sie noch gar nicht da ist. Im gleichen Moment, in dem die Freiheit sich ihrer selbst bewusst wird, ist sie plötzlich verloren und die Schuld entstanden. Schuld entsteht also sprunghaft, und das Individuum sieht sich selbst zugleich als schuldig und nicht-schuldig, wie es die Frau im Film verkörpert. Mit Schuld ist deshalb, Kierkegaard zufolge, sehr behutsam umzugehen. Es braucht nicht nur die Reue, die ja nur über die Schuld trauert, sie aber nicht ordentlich auslöschen kann, sondern es braucht darüber hinaus den Glauben. Das heisst die Schuld (und tiefgreifender ‹die Sünde›, die eher in *Nymphomaniac* gestreift wird) muss in *Glauben* angeeignet werden, um die Freiheit richtig zu konstituieren.

Doch in *Anti-Christ* gibt es keinen Glauben. Anstatt in Richtung der Wahrheit zu gehen (mit Kierkegaard gesprochen), d.h. die Schuld in einer neuen Orientierung nach aussen zu bearbeiten, versucht das Paar das Problem zunächst innerhalb ihres Lebenskreises zu lösen: Der Therapeut behandelt seine eigene Frau, und das Paar bleibt isoliert am quälenden Ort (das Gartenhaus Eden), wo ihr Sohn ja seinen letzten Sommer verbracht hatte. Doch die Natur zeigt sich nicht als ein für Menschen verfügbares ‹Resort›, sondern als eine Antagonistin, die das Paar mit *fallenden* Bäumen oder Eicheln ständig an seine Schuld erinnert.

7 Kierkegaard 1965: 60f.

8 Nach Kierkegaard (1965: 68) hat ein Kind eine eigene Angst: «Eine Unwissenheit, die aber zugleich eine Unwissenheit über das ist, was nicht ist, ist dem Kinde eigen.»

Freud wird mehrmals ins Spiel gebracht (das erste Mal mit dem unheimlichen Blick ihres Kindes während des Liebesakts der Eltern), obwohl er gemäss des Mannes schon lange zugunsten der kognitiven Therapieform «gestorben» sei.[9]

Die Frau eignet sich – während ihr Mann mit der Wissenschaft voll beschäftigt ist – im Medium Angst die Trauer immer potenzierter an, nämlich als «Schmerz» (2. Kapitel) und schliesslich als «Verzweiflung» (3. Kapitel).[10] Mit Kierkegaard gesprochen wird die Reue «wahnsinnig», d.h. sie beginnt, die Konsequenz der Sünde als Strafe oder Verdammnis zu verstehen.[11] Das fällt in von Triers Film auch mit einem sexuellen (Sado)Masochismus zusammen. Die gesetzte Schuld wird nicht in Glauben aufgehoben, sondern langsam zu immer tieferer Unfreiheit transformiert.

3.2.2. Zweite Filmsequenz: «Das Chaos herrscht» (ab Minute 00:57:30)

Unmittelbar vor dieser Filmsequenz scheinen die vielen therapeutischen Übungen endlich erfolgreich zu sein; die Frau wacht eines Morgens ‹gesund› auf und hält sich angstfrei wieder in der Natur auf. Der Mann zweifelt jedoch an ihrer Heilung, was sich in wiederholten nächtlichen Albträumen bekundet (vgl. Freud). Die Frau wirft ihm vor, sich nicht einfach über ihre Genesung freuen zu können, und geht gekränkt von der ‹Bühne›, die in diesem Fall aus mannshohen Farnblättern besteht. Etwas bewegt sich hinter einem Farnblatt, und der Mann schaut nach. Ein rötliches Pelzbündel kommt zum Vorschein, das sich als ein Fuchs aufrichtet, «das Chaos herrscht» verkündet, sich selbst einen Fleischklumpen aus dem Körper reisst und auffrisst. Diese verstörende surreale Szene verbildlicht, dass die Frau in der Tat nicht geheilt ist, vielmehr ist ihre Angst grösser denn je. Kurz danach verschmelzen die bedrohliche äussere Natur und die innere (Menschen-)Natur. Die Frau hat sich nämlich ihr wissenschaftliches Abhandlungsmaterial über den Hexenverbrennungen «unwissenschaftlich» angeeignet und deutet ihrem Mann an, dass Hexen bzw. die weibliche Natur in der Tat böse seien und deshalb verbrannt wurden. Über diese Deutung empört sich ihr Mann, was ihn jedoch wiederum nicht davon abhält, angeregt von

9 Vgl. Badley 2010: 144.

10 Vgl. Bøggild 2018: 20f.

11 Hier könnte auf die Busspraxis des Mittelalters hingewiesen werden. Kierkegaard (1958: 258) schreibt: «Sobald dagegen das Individuum sich mit der absoluten Forderung an sich selbst wendet, werden auch Analogien zu der selbstgemachten Pönitenz auftreten [...].»

der Masturbation seiner Frau mit dieser auf den Wurzeln eines grossen Baumes orgiastisch Sex zu haben. Während ihrer Kopulation verkörpern sich Tod und Schuld materiell, da plötzlich Hände und halbe Körper zwischen den Wurzeln des Baumes erscheinen.

Am nächsten Tag will der Mann die Frau endlich darüber belehren, dass «Gutes und Böses nichts mit der Therapie zu tun haben», und dass «die Frauen [im Mittelalter] Opfer eines Genozids wurden, nicht weil sie böse waren!» Seine Frau hat offenbar einen Zwangsgedanken entwickelt, aber «solche materialisieren sich nie, wie die Wissenschaft schon lange festgestellt hat». Im Lichte der *materialisierten* Tatsachen, dass nach Aussage eines redenden Fuchses Chaos herrscht[12] und dass die Frau anscheinend bewusst die Füsse ihres kleinen Sohnes deformiert hatte, wirkt die Aussage des Mannes vollkommen ironisch. Die Natur *ist* böse und die abgründige Schuld wurde zugunsten des Absurden ausgesetzt. Die ironisierende Darstellung der Behauptung des Mannes, dass Gut und Böse nichts mit der Therapie zu tun hätten, dürfte von Triers Metakommentar zum öffentlichen Therapie-Diskurs sein, der Fragen von Schuld und Ethik auszuklammern tendiert. Das wird besonders deutlich mit Bezug auf die «Angst-Pyramide», die der Mann als ein Therapiewerkzeug benutzt, um die Angst seiner Frau zu lokalisieren. Nach mehreren Versuchen schreibt der Mann endlich «mich» zuoberst in der Pyramide was natürlich auf die selbst-diagnostizierte ‹böse› Natur seiner Frau, aber zugleich ironisch auf ihn selbst verweist. Wer ist hier eigentlich gut und wer ist böse? Die Pointe ist, dass beide Figuren doch stark von Fragen nach Schuld und Ethik getroffen sind, aber der Mann die Problematik immer noch mit kognitiver Therapie lösen will. Ein ausgeprägter Selbstfokus («mich») dürfte übrigens von Triers Metakommentar zu den wachsenden Angst- und Schuldzuschreibungen, bzw. der Konkurrenz- und Leistungsskultur, besonders unter jungen Menschen, sein. In diesem immanenten Weltverständnis gibt es, mit Kierkegaard, keinen archimedischen Punkt um das Selbst und die Welt zu bewegen und somit keine eigentliche Freiheit.

12 Vgl. Badley 2010: 140.

3.2.3. Dritte Filmsequenz: «Sie machten sich Schurze» oder «das Dämonische» (ab Minute 01:27:48)

Auch die dritte Filmsequenz arbeitet mit surrealen und stark symbolischen Bildern. Darin bugsiert die Frau ihren ‹gekreuzigten› Mann, dem sie kurz zuvor wie einem leidenden Christus einen Schleifstein durchs linke Bein gebohrt hatte, zunächst wieder ins Haus, nachdem er sich in einer Höhle mit einem Stein vor dem Eingang versteckte (!). Im Unterschied zu Christus ist dieser Mann jedoch nicht ganz unschuldig, will dies aber nicht einsehen. Seine Frau wartet «die drei Bettler» ab: Im Verlauf des Filmes treten immer wieder drei Tiere auf, nämlich ein Hirsch, ein Fuchs und eine Krähe; zusammen bilden sie eine Art Totemtiere.[13] Die Frau weiss durch ihr Studium von Hexenritualen, dass eine grosse Strafe folgt, wenn die Tiere zu dritt erscheinen; dann muss jemand sterben! In Kierkegaards Worten braucht die Angst (vor der Schuld) ein Opfer.[14] Die Frau legt sich auf dem Boden neben ihren Mann; dann folgt eine Art pervertierte Umkehrung der biblischen Szene, in der Adam und Eva ihre Schuld mit Feigenblättern verstecken wollten: Die Frau hält die Hand ihres Mannes auf ihrem Geschlecht, weint und hat einen Flashback des Liebesakts, während dessen ihr Sohn starb. Aber jetzt hat *sie* (die Frau) plötzlich offene Augen, *sieht* also die Untat und macht sich somit durch und durch schuldig. Daraufhin versucht sie sich mit einer Schere selbst zu kastrieren.

Nach Kierkegaard wird der Mensch gleichzeitig «Geist und Tier», d.h. im Sündenfall erwacht seine sexuelle Begierde.[15] In der Kulturgeschichte kam es schnell zur Abwertung der Sinnlichkeit; man nahm an, dass Sinnlichkeit an sich sündig sei und dass diese als «Erbsünde» sexuell vererbt würde. Kierkegaard korrigiert: «Im Quantitieren[16] des Geschlechts (mithin unwesentlich) ist die

13 Vgl. Thomsen 2018: 243f.

14 Kierkegaard ordnet besonders die Angst vor der Schuld dem Judentum zu (vgl. Kierkegaard 1965: 105f.) Ausserdem redet er von einem sogenannten religiösen Genie, die sich nach innen kehrt und damit die Freiheit bzw. die Schuld entdeckt (vgl. Kierkegaard 1965: 110f.). In beiden Fällen wird der potenziell Schuldige von «dem Schicksal» eingefangen.

15 Kierkegaard (1965: 47) schreibt: «In dem Augenblick, da der Geist sich selbst setzt, setzt er die Synthesis, um aber die Synthesis zu setzen, muss er sie zuerst unterscheidend durchdringend, und das Äusserste am Sinnlichen ist eben das Geschlechtliche.». D.h. Adam und Eva waren vor dem Sprung/Fall in einem «Unschuldszustand» von Ruhe und Frieden, aber wenn der Geist sich setzt, wird die Synthese (im Sexuellen) in einen «Widerspruch» gesetzt und damit als eine «Aufgabe», die jeder Mensch als «seine Geschichte» vollziehen sollte.

16 Etwas nach seiner Quantität/Menge und nicht nach seiner ihre Qualität messen.

Sinnlichkeit Sündigkeit; in Beziehung auf das Individuum ist sie es nicht, bevor es selbst, indem es die Sünde setzt, abermals Sinnlichkeit zu Sündigkeit macht.»[17] Nach Kierkegaard ermöglicht also Geschlechtlichkeit (positiv) eine Geschichte des Menschen, womit aber zugleich, auf ganz natürliche Weise, Sinnlichkeit zu Sündigkeit wird, oder eben eine «Erbsünde» in der Geschichte *quantitativ* zunimmt.[18] Nur darf man die Freiheit bzw. den *qualitativen* Sprung als Voraussetzung dieser Erbsünde nicht in Abrede stellen. Doch genau das passiert bei der Frau in *Anti-Christ* am Ende des Filmes. Sie ist in der Angst des Geschlechts gefangen, ihre Sinnlichkeit ist zu Sündigkeit geworden, und sie versucht auf primitivste Weise ihre Erbsünde loszuwerden.

Mit Kierkegaard könnte man auch sagen, dass es am Ende des Filmes keine Angst vor Strafe oder Verdammnis mehr gibt, sondern das Paar hat eine ‹dämonische› Angst vor jedem guten Wort, das zur Freiheit verhelfen will, weil diese Art Angst ihre eigene Unfreiheit eben nicht beenden kann und will. Die Freiheit ist hier ‹geistlich› verloren, weil *die Wahrheit* der eigentliche Inhalt der Freiheit ist. Kurz bevor der Mann seine Frau erdrosselt, blendet er auf dämonischer Weise ihren *plötzlich* versöhnenden Blick aus. Danach sammeln sich die drei Bettler und bestätigen zusammen mit dem tötenden Mann auf tragisch-komische Weise die Realität des Bösen. Die Erdrosselung – das (fehlende) Atmen (griechisch ‹Pneuma›) – verweist nicht zuletzt auf ein falsch konstituiertes Geistesverhältnis.

3.3. Die Ästhetik

Von Trier untermalt den in digital modulierten schwarz-weissen Prachtbildern und Slow-Motion gedrehten Pro- und Epilog des Filmes mit klassischer Musik, nämlich mit der Ouvertüre *Lascia ch'io pianga* (Lass mich weinen) aus Händels *Rinaldo* (1711). Die übrigen Töne des Filmes sind mit Ausnahme der Dialoge natürlich erzeugte Klänge wie raschelnde Blätter, knackende Baumstämme, Herzschlag und gequälte Schreie, die zusammen mit fallenden Naturobjekten die vier Kapitel «Trauer», «Schmerz», «Verzweiflung» und «die drei Bettler» akustisch illustrieren. Das Genre umfasst das tiefenpsychologische Drama, Horror/Theater des Bösen und Pornographie.[19] In mehreren Filmsequenzen (z.B. ab Minute 00:58:23), wird die Zuschauer:in als Zeugin der Ungeheuerlichkeiten

17 Vgl. Kierkegaard 1965: 58.
18 Vgl. Kierkegaard 1965: 47.
19 Der Film wurde in etlichen Ländern zensiert, vgl. Badley 2010: 140f.

miteinbezogen, da der Mann zum haptischen Real-Time-Effekt beiträgt, in dem er direkt in die Kamera schaut.

4. Melancholia (2011)
Der Weltuntergang und die implizite Frage der Schuld

4.1. Die Handlung

Der Film beginnt mit der luxuriösen Hochzeit von Justine (Kirsten Dunst), arrangiert von ihrer Schwester Claire (Charlotte Gainsbourg) und deren reichem Mann John in deren Haus (einem Herrensitz). Doch ein roter Stern am Himmel ist Vorzeichen der kommenden Katastrophe. Innerhalb weniger Tage wird nämlich der Planet «Melancholia» an der Erde vorbeiziehen. An der Party bricht die schöne Fassade zusammen, da die Mutter den beiden Schwestern an der Hochzeitstafel ihren – durch das Scheitern ihrer eigenen Ehe genährten – grundsätzlichen Argwohn gegenüber der Ehe verkündet. Im Laufe des Abends wird ausserdem klar, dass die Braut unter einer Art Melancholie, Depression oder Angst leidet und das Ganze eigentlich nicht will. In den Tagen nach ihrer Hochzeit versucht sie sich bei Claire, John und deren jungem Sohn Leo zu erholen. Justine weiss schon, dass das Leben auf der Erde durch die bevorstehende Kollision mit dem Planeten bald aufhören wird. Als Melancholikerin mit extraordinären Kräften «ruft» Justine dieses Ereignis sogar herbei, wie mehrmals im Film angedeutet wird.[20] Der Astrologe John versucht seiner Frau Claire zu versichern, dass alles gut ausgehen werde, verliert aber schliesslich selbst den Glauben daran und nimmt sich das Leben. Damit überlässt er es den drei Familienmitgliedern Claire, Justine und Leo, den Weltuntergang zu bezeugen.

4.2. Drei Filmsequenzen

4.2.1. Erste Filmsequenz: «In den Sielen gefangen» (ab Minute 0:42:42)

Bei der Hochzeitsparty fragt Claire Justine in der Bibliothek, warum sie eigentlich überhaupt eine Hochzeit wolle, wenn sie doch nicht heiraten wolle und sich somit als Lügnerin verhalte. Danach sitzt die zerbrechliche Justine zwischen den Bücherregalen eine Weile alleine. Dann hat sie plötzlich einen Impuls. Rasch vertauscht sie die in den Ausstellungsfenstern der Regale präsentierten Bücher mit (merkwürdig neutralen) modernistischen Bildern und geometrischen Figuren

20 Vgl. Bøggild 2018: 62.

durch (naturalistische) Bilder von rauen Winterlandschaften, Jägerkulturen, Schlachtfeldern und dem abgeschnittenem Kopf Johannes, des Täufers. Justines Geist ist deutlich verdunkelt. Sie sucht ihre Mutter, erklärt, dass sie Angst hat, und dass sie Schwierigkeiten habe zu gehen. Ein Flashback zum Prolog zeigt sie in einer Art Traumbild als Braut, die zu gehen versucht – ihre Füsse in graues Wollgarn gefesselt, das in das Wurzelwerk der umstehenden Bäume verflochten ist. Die Mutter quittiert zynisch, dass die Tochter, die immerhin noch trippeln könne, zu träumen aufhören und verstehen solle, dass alle Menschen Angst haben. Justines Beschreibung hat einen sehr interessanten Bezug zu Kierkegaards Bild in *Abschliessende Unwissenschaftliche Nachschrift* (1846) vom Schuldigen als einem in einer Siele[21] Gefangenen:

> Bloss *eine* Schuld, wie gesagt, und der Existierende, der sich mit ihr zu einer ewigen Seligkeit verhält, ist für ewig gefangen [...] Nenne dieses Erinnern an die Schuld eine Kette und sage, dass sie dem Gefangenen nie abgenommen wird, und du bezeichnest doch nur die eine Seite der Sache; denn an die Kette knüpft sich engstens nur die Vorstellung von der Beraubung der Freiheit, das ewige Erinnern der Schuld aber ist zugleich eine Bürde, die in der Zeit mit fortgeschleppt werden soll von Ort zu Ort, und daher nenne lieber das ewige Erinnern dieser Schuld eine Siele, und sage von dem Gefangenen: er kommt niemals aus den Sielen.[22]

Mit anderen Worten: Justine ist in der Schuld gefangen. Sie wollte zwar die Hochzeit und ihren Ehemann, kriegt es aber wegen ihrer Melancholie nicht hin. Sie hat sogar während ihrer Hochzeitsparty spontan Sex mit einem anderen Mann. Aber Anzahl und Grad ihrer schuldhaften Vergehen spielen eigentlich keine Rolle, da nach Kierkegaard bereits eine kleine Schuld auf die umfassende Schuld als Grundbedingung menschlichen Lebensbedingung verweist. Justine kommt nicht mehr aus den Sielen, wird die Bürde nicht los, sieht auch die Belastetheit ihrer Familie und Freunde ganz deutlich. Die Mutter stimmt der totalen Schuld zu: «Vergiss es nur, Schatz», als wollte sie «dem ewigen Erinnern» Vergessenheit vorschieben, damit es erträglich wird.

Nach Kierkegaard bringt die Schuldvorstellung das existenzielle Pathos in einem Menschen zum Ausdruck, wie hier Justine gegenüber ihrer Mutter. Das Schuld-Bewusstsein ist eine (negative) Freiheitsvorstellung, die durch die Vorstellung einer einzigen Schuld gegenüber der Vorstellung der ewigen Seligkeit

21 Siele: Teile des Geschirrs von Zugtieren; vgl. die Redewendung «in den Sielen sterben».
22 Kierkegaard 1958: 243f.

(als das absolut Gute verstanden) hervorgerufen werden kann.[23] Kierkegaard nennt es ein (existenzielles) «Zusammensetzen». In *Melancholia* braucht es aber bald kein eigenes zusammensetzen, da eine kommende grosse Katastrophe (die Planetenkollision) nach Kierkegaard das Schuld-Bewusstsein entwickelt:

> Wenn die Erde bebt beim Ausbruch des Vulkans, oder wenn die Pest über das Land dahinfährt: wie schnell und wie gründlich versteht da nicht selbst der Ungelehrigste, selbst der Dösigste die Ungewissheit von all und jedem! Aber wenn es dann überstanden ist, ja dann vermag er nicht zusammenzusetzen, und doch war es ja gerade da, dass er sich selbst dazu gebrauchen sollte [...].[24]

In *Melancholia* bietet die bevorstehende Katastrophe zunächst die Verzweiflung, besonders bei Claire und dann abgründig bei John. Wie in *Anti-Christ* ist wiederum der Mann (hier John) der desillusionierte Wissenschaftler, während die Frauen, besonders Justine, eine nahe Verbindung zu den «unsichtbaren» Dingen und Sachen wie auch zu Tieren und der Natur haben. Das zeigt sich auch als Justine eines Nachts kult-artig und nackt im Licht Melancholias «sonnenbadet», sich damit dem Planeten gleichsam als Braut anbietet.

4.2.2. Zweite Filmsequenz: «Die Erde ist böse» (ab Minute 01:30:53)

Die Rolle der Natur ist in allen drei Filmen interessant. Dabei ist von *Anti-Christ* bis *Melancholia* eine antagonistische Steigerung sowohl der Qualität der äusseren Natur als auch derjenigen der inneren Menschennatur zu beobachten. In *Anti-Christ* erklärt der Fuchs das herrschende Chaos, während in dieser Szene aus *Melancholia* die Erde von Justine als «böse» beschrieben wird. Niemand wird die Erde, den nach unserer Kenntnis einzigen bewohnten Planeten, vermissen, verkündet sie Claire (die sich sofort um das Leben ihres jungen Sohn sorgt). Sie legitimiert ihr besonderes Wissen durch eine seherische Gabe, indem sie korrekt die Anzahl der 678 Bohnen in einem Glas angibt, das als Lotterie zu ihrer Hochzeit aufgestellt wurde.

Während sich in *Anti-Christ* die Zuschreibung der Schuld langsam von nur angedeuteten gesellschaftlichen und psychologischen Normen zu einer wirklichen bösen Materialität (die Hexennatur der Frau) entwickelt, ist demnach in *Melancholia* die Schuld sofort zur blossen Materialität (die böse Erde) gesteigert.

23 Vgl. Kierkegaard 1958: 241f.
24 Kierkegaard 1958: 245.

Oder wenigstens erscheint dies einer Melancholikerin so, die ihre Schuld mit etwas Externem identifiziert, womit die Schuld als Problem eher in den Hintergrund tritt. Es liessen sich etliche Laster der Menschen im Film aufzählen, z.B. die hasserfüllte Ehe der Eltern der Schwestern, Justines arroganter und geldgieriger Chef oder Claires und Johns kleinbürgerliche Forderung auf Justines Glück als ‹Lohn› für die sehr teure Hochzeitsparty. Nicht zuletzt liegt auf den Menschen die grosse ‹Klimaschuld› – was den Film heute noch aktueller macht als bei seiner Veröffentlichung im Jahr 2011. Zusammen erleben die Schwestern mehrmals wechselndes ‹Extremwetter›, z.B. Schnee beim sommerlichen Beerenpflücken, was beide mit einem leisen Lachen quittieren. Doch die Melancholie braucht keine Aufzählung bzw. Veranschaulichung menschlicher Laster oder moralische Zuschreibung der (Klima)Schuld, da das narrative Begehren nach dem Plot im Film davon von Anfang an befreit ist: die Zuschauer:in weiss schon, dass das Ende der ultimative Untergang sein wird.[25]

4.2.3. Dritte Filmsequenz: Der kosmische Weltuntergang (ab Minute 2:01:25)

Während bei Ausbruch der Katastrophe die Melancholikerin eher stoisch reagiert, haben im Unterschied dazu ihre Schwester und ihr Schwager für diesen Moment ein Pillenglas in ihrem grossen Haus versteckt (was zunächst wie eine Anspielung an Hitlers ‹Führerbunker› wirkt). Verzweifelt fordert Claire John das persönliche Versprechen ab, dass seine wissenschaftlichen Expertisen keine Kollision prognostizieren, während sie gleichzeitig zu einer Art religiösen Beschwörung zurückkehrt, wenn sie etwa Melancholia als ‹freundlich› bezeichnet. Von Trier deutet somit an, dass in Bezug auf die Schuldanalyse weder Wissenschaft noch Religion tief genug greifen, oder dass alle höheren Mächte und Normen gescheitert seien. Nach Johns Tod ist der kleine Leo mit seiner immer verzweifelteren Mutter und seiner «Tante Baumstark», die ja jetzt durch etwas Externes von der Schuld befreit ist (doch leider nicht zur Freiheit sondern zum Weltuntergang!) und endlich ihrem Übernamen «Baumstark» völlig entspricht. Der Vater hatte Leo gesagt, dass es kein Versteck gäbe, falls die beiden Planeten kollidieren. Doch hat er gemäss Tante Baumstark die «magische Höhle» vergessen, womit sie dem Kind Hoffnung und Möglichkeiten gibt. Die ironische Referenz zu *Anti-Christ* und den heilenden Totemtieren zeigt sich

25 Vgl. Bøggild 2018: 47.

deutlich. Leo schnitzt mit Hilfe von Justine lange Baumstäbe; am Ende steht eine primitive, wigwamartige «Höhle» mit Platz für drei Personen, die händehaltend den Weltuntergang erleben. Die Frage der Schuld materialisiert sich in der Planetenkollision, und die Zuschauer:in, die ja nicht untergeht, wird vor die existenzielle Wahl gestellt, ob sie den Film einfach als ein (weiteres) Prachtbild im Aufstellungsfenster belassen, oder ob sie selbst mit einem «Zusammensetzen» (von der Vorstellung einer Schuld und der Vorstellung der ewigen Seligkeit gemäss Kierkegaard) anfangen will.

4.3. Die Ästhetik

Die kosmischen Landschaften in *Melancholia* bieten eine ästhetisch noch dankbarere Kulisse als die Waldszenen in *Anti-Christ*. Wagners Oper *Tristan und Isolde* (1859) begleitet den ungewöhnlich über-ästhetisierten Film. Der Prolog des Filmes – und natürlich gibt es aufgrund des Weltuntergangs keinen Epilog – ist mit etwa 15 prachtvollen Bildern übersättigt, die den kommenden Handlungsgang verraten. Zunächst ist da das Bild vom Zusammenstoss zwischen dem eisblauen, unwirklich hübschen Planeten Melancholia, und dem kleinen grün-blauen Erdball. Dann gibt es etliche romantisch-mythologische Motive wie den Herrensitz, das Turmzimmer, das Reitpferd oder den Sternenhimmel in mehreren Varianten (vgl. ab Minute 0:49:10). Die Bilder wirken wie Film-Standbilder, zeigen sich aber bald als in Slowmotion gedreht, oft mit Objekten wie Vögeln, Blättern oder Schmetterlingen, die dieselbe fallende Bewegung wie in *Anti-Christ* illustrieren. Der Film bedient sich nicht nur aus dem Arsenal des Katastrophen- und Science Fiction-Genres,[26] sondern bildet eine Art ‹apokalyptische Oper›,[27] in welcher der Tristan-Akkord/das Tritonus-Intervall, der in der Wagner-Romantik ein formbildendes und tonangebendes Prinzip ist, die Melancholie signalisiert. Die fehlende Spannungskurve ist für einen klassischen Katastrophenfilm höchst ungewöhnlich.[28]

26 «Disaster» heisst auf Englisch ein böser Stern, der eine Katastrophe verursacht.

27 Jon Pahl (2013: 229) nennt den Film eine «tragic sacrificial apocalypse», wo die einzige ‹Katharsis› die Erfahrung der Schönheit, des Lichts und des Augenblicks des Untergangs ist.

28 Vgl. Bøggilds (2018: 45) Hinweise auf den metafiktiven Aspekt des Filmes in Relation zu seiner beachtlichen Abwesenheit von eigentlicher Handlung und Plot.

5. Nymphomaniac (2013)
Persönliche Schuld und Sündenbewusstsein

5.1. Die Handlung

Eine Frau mittleren Alters, Joe (Charlotte Gainsbourg), die sich selbst als eine Nymphomanin diagnostiziert hat – ein fast ironisches Gegenbild zur sich selbst kastrierenden Frau in *Anti-Christ* –, wird an einem kalten Winterabend von einem Passanten namens Seligman (Stellan Skarsgård), einem älteren Junggesellen mit jüdischen Wurzeln, in einer Gasse gefunden. Kurz zuvor ist sie nach einem misslungenen Attentat auf ihrem Ex-Mann von ihm verprügelt geworden, während seine neue Liebhaberin sie angepinkelt hat. Seligman nimmt sie auf, pflegt sie in seinem Haus, und sie erzählt ihm ihre Lebensgeschichte als Nymphomanin. Der Film ist so aufgebaut, dass Joe Seligman ständig neue Kapitel ihres Lebens(buches) eröffnet, deren Titel von Gegenständen in Seligmans spartanischer Wohnung oder aus zahlreichen intellektuellen und künstlerischen Hinweisen, die er ihren Beschreibungen zufügt, beeinflusst sind. Wie Joe hat Seligman eine Passion, nämlich Bücher, die er so intensiv wie Joe ihre Nymphomanie kultiviert, wobei er im grossen Gegensatz zu ihr noch sexuell unerfahren ist.

5.2. Drei Filmsequenzen

5.2.1. Erste Filmsequenz: «Sünder» (DVD I, ab Minute 0:11:50)

Obwohl sie nicht religiös ist, nennt Joe sich selbst «Sünder» – für Seligman ein sehr unsympathischer Begriff, der nicht zu einem modernen, säkularen Leben passt. Nach Kierkegaard ist das Sündenbewusstsein eine «paradoxe» Verwandlung der Existenz.[29] Sünde als neues «Existenzmedium», weil ‹existieren› nicht nur *werden*, sondern *ein Sünder werden,* heisst:

> In der Totalität der Schuldbewusstseins macht sich die Existenz so stark geltend wie möglich innerhalb der Immanenz, aber das Sündenbewusstsein ist der Bruch; dadurch dass es wird, wird das Individuum ein Anderes [...] das Schuldbewusstsein ist eine Veränderung des Subjekts selber; das Sündenbewusstsein dagegen ist die Veränderung des Subjekts selber, was zeigt, dass die Macht ausserhalb des Individuums sein muss, die es darüber aufklärt [...][30]

29 Vgl. Kierkegaard 1958: 296f.
30 Vgl. Kierkegaard 1958: 297.

Mit anderen Worten ist das Schuldbewusstsein wenig radikaler als das Sündenbewusstsein. Im Gegensatz zum eigenen «Zusammensetzen» (von der Vorstellung einer Schuld und der Vorstellung der ewigen Seligkeit gemäss Kierkegaard) ist das Sündenbewusstsein nämlich ein transzendenter Bruch in der Identität des sündenbewussten Individuums, womit es zu «einem Anderen» transformiert wird. Joe steht eben in diesem Bruch, als sie ihre Lebenserzählung für Seligman einleitet; sie versucht ihr, obwohl das fast unmöglich ist, eine chronologische Form zu geben. Sie warnt Seligman, dass ihre Geschichte «lang und moralisch» sei und betrachtet sich selbst durch die Augen der Schuld zuschreibenden Gesellschaft. In der Gesellschaft ist ja Sinnlichkeit – nach Auffassung des Films – als solche Sünde (vgl. die dritte Filmsequenz in der Analyse von *Anti-Christ*). Joe wiederholt im Medium Schuld diese gesellschaftlichen Normen: sie hat, um ihr eigenes Begehren zu befriedigen, andere Menschen ausgenützt ohne die mindeste Rücksichtnahme darauf, ob ihre Sexpartner etwa verheiratete Väter, jung oder alt waren. Seligman, sich als vorurteilsfreier Zuhörer und Freund gebend, versucht Joes harter Selbstverurteilung zu widersprechen: «Es sind doch alles nur fröhliche Geschichten und jugendliche Hybris.» Joe erwidert, dass er die Sache mit der Sünde einfach nicht verstehe.

5.2.2. Zweite Filmsequenz: Der Seelenbaum (DVD II, ab Minute 01:38:20)

Als Joe ein Kind war, hatte sie der von ihr sehr geliebte Vater häufig in den Wald mitgenommen, um ihr interessante Bäume zu zeigen, an die er pädagogische Gespräche anknüpfte. So äusserte er etwa die Idee, dass jeder Mensch einen eigenen «Seelen-Baum» habe, der die Seele dieses Menschen widerspiegele; einige seien gerade, andere krumm oder gebeugt, noch andere geteilt. Joe sucht jahrelang erfolglos nach *ihrem* Baum. Ihr Leben als Nymphomanin bietet nicht nur tragisch-gewaltsame Szenen, z.B. wenn sie ihren Mann und Kind verlässt, um ihrer Lust in einer S/M-Klinik zu frönen (mit einer Referenz zur *Anti-Christ*), sondern auch komische Szenen. Beispielsweise wird sie von ihrer Chefin in eine Therapie gezwungen (weil sie die Männer ihrer Kolleginnen nicht in Ruhe lassen kann), wo sie in der Therapiegruppe sagen soll: «Liebe alle, glauben Sie nicht, dass es leicht war, aber ich weiss jetzt, dass wir alle gleich sind». Sie wechselt aber spontan zum eigenen ‹Nymphomanin-Bekenntnis›: «Liebe alle, glauben Sie nicht, dass es leicht war, aber ich weiss jetzt, dass wir *nicht* gleich sind und es nie sein werden». Das dürfte nochmals von Triers Metakommentar sein zu Therapie und Ausgleichung, bzw. die Verdrängung von Schuld/Sünde und Angst und worauf

sie eigentlich hindeuten, nämlich auf ein individuelles Selbst in Freiheit. In einem anderen komischen Beispiel baut Joe langsam Aggression gegen die grosse Schuldzuschreibung der Gesellschaft auf, und beginnt tatsächlich kriminell zu handeln, indem sie unter anderem Autos anzündet. Nur die Natur, besonders die Bäume, bringt Joe zeitweise Erholung und Frieden – ein starker Gegensatz zu den zwei anderen Filmen, wo die Natur dem Menschen immer feindlicher gegenübertritt. Im Kontrast zur Frau in *Anti-Christ* steigert sich Joes Angst nicht vor ihrer eigenen inneren Natur, sondern sucht umgekehrt, sie möglichst zu akzeptieren.

In dieser Filmsequenz, die mit Joes Entdeckung beginnt, dass ihre neue Liebhaberin wie auch «Schülerin», nämlich das unattraktive Mädchen P, weggelaufen ist, um mit Joes Ex-Mann Jerôme zusammen zu sein, will Joe deswegen aus der Stadt abreisen; doch etwas ruft sie den Berg am Rande der Stadt hinauf. Oben findet Joe endlich *ihren* Seelenbaum; ein (seltsam) aus der Art geschlagener Baum, ein Gegensatz zur schönen Eiche ihres Vaters. Doch steht dieser Baum frei und alleine da und ist somit frei von der Verurteilung der anderen schönen Bäume im Wald (vgl. die anthropomorphen Geschichten von Joes Vater), und er bezaubert sie. Sie erblickt an diesem Baum wie in einem Spiegel ihre ganze fehl gelaufene Entwicklung, ihre Biographie als ‹Sünderin›, ob nun «schuldig oder nicht-schuldig», ob von der (eigenen) Natur oder eher von den Normen der Gesellschaft beurteilt. Sie bekennt, in Worten Kierkegaards, in der «Unwahrheit» sich selbst zu haben, was als doppelter Widerstand des Selbstbewusstseins gegen die eigene Selbsterkenntnis bzw. gegen die Wahrheit zu verstehen ist.[31] Anders als andere Süchtige ist sie nicht aus irgendeiner Not Nymphomanin, sondern rein aus eigenem Begehren, und sie scheut jede Sentimentalität und Klischees. Das heisst, sie steht für sich selbst ein. Zugleich liegt in Joes Identifikation mit diesem geschlagenen oder ‹schiefen› Baum – was als Sündenbewusstsein oder erweitertes Selbstbewusstsein ausgelegt werden kann – die Möglichkeit, ein neues Leben zu beginnen. Hier wird ein (göttliches) Verzeihen angedeutet, aber *nicht* ihrer Schuld als Nymphomanin, sondern (auf universalere Weise) ihrer Sünde als einem Menschen! Mit Kierkegaard gesagt hat eine transzendente Macht, die ausserhalb ihr selbst ist, symbolisiert durch den Baum, zu einer (echten) Veränderung ihres Subjekts geführt. Das steht wiederum in starkem Kontrast zu den zwei vorhergehenden Filmen, wo die Protagonisten in einem immanenten

31 Grøn (1997: 331) nennt diesen doppelten Widerstand «die anthropologische Grundthese».

‹Garten› gefangen sind, ihr Pathos bzw. ihre Verzweiflung so stark wie möglich innerhalb der Immanenz ausdrücken, sich aber eben nicht zur Unwahrheit bekennen und somit nicht zu einer echten Transformation in Freiheit gelangen.

5.2.3. Dritte Filmsequenz: Seligman wird schuldig (Epilog) (DVD II, ab Minute 01:52:34)

Gleich vor der letzten Filmsequenz fügt Seligman Joes Bekenntnis mit grossem Verständnis an, dass, wenn sie ein Mann wäre, ihr Begehren fast banal und ihre spätere Aggression gegen das (männliche) Geschlecht absolut verständlich wäre. Als starke Frau sei sie jedoch gezwungen, ihr Begehren mit Selbstbezichtigungen als Sünderin zu unterdrücken – gleich wie tausende anderer Frauen (mit einer Referenz zum Genozid-Thema in *Anti-Christ*). Die gewissensgequälte Joe antwortet, dass Seligmans Rede wie «die Klischees unserer Zeit klingen», und dass sie ja doch einen anderen Menschen (ihrem Mann Jerôme) umzubringen versucht hatte. Diese Aussage könnte als von Triers ironischen Metakommentar zum neuen Feminismus gesehen werden, nämlich dass keine ‹Identitätskategorie› die persönliche Schuld wegnimmt. Endlich erklärt Joe dankbar Seligman, der sich als ihr erster, wahrer Freund zu erweisen scheint, und ihre Erzählung ohne sie zu verurteilen aufgenommen hat, dass sie zu der schweren Entscheidung gekommen ist, jetzt ein neues Leben ohne Nymphomanie anzufangen – fest wie der geschlagene Baum auf dem Berg. Danach lässt Seligman sie schlafen.

In der Filmsequenz hat Joe endlich Ruhe gefunden, als die Tür plötzlich wieder aufgeht. Selbstverständlich kann die schöne neue Freundschaft bei von Trier keinen Bestand haben. «Aber Joe, du hast doch tausende von Männern gefickt!?» sagt Seligman, als Joe sich im Bett wehrt und ihn schliesslich mit ihrer Pistole erschiesst. Er hat die nicht zu überschreitende Grenze zwischen Nymphomanin und Jungfrau, zwischen Schuldigen und Unschuldigen, zwischen Schweigen und Reden, zwischen schmerzhafter individueller Existenz und der Neugierde sowie Kühle des Wissenschaftlers *tödlich* überschritten. Oder mit anderen Worten: obwohl Seligman sich als ein «Unschuldiger» selbst zu Joes bestem Zuhörer ernannte, zeigt seine letzte Handlung doch, dass er Joe härter als alle anderen Menschen verurteilt, da seine rationale Analyse ihr zwar Verständnis und Toleranz entgegenbringt, nicht aber Verzeihung. Joe *muss* existenzielle Freiheit über rechtliche Freiheit stellen, um ihrem neuen Selbst treu zu bleiben.

Umgekehrt hat die Zuschauer:in Seligman doch für ein übermenschliches Wesen gehalten, wenn sie ihm, trotz seiner Offenheit oder Toleranz, kein eigenes

Begehren, bzw. keine Schuld und Sünde zuschreibt! Von Triers spitzfindige Ironie führt einmal mehr in höchste Komik und zugleich völlige Verzweiflung, und die Zuschauer:in ist in die sentimentale Falle gegangen. Damit sollte aber auch Joes Rolle ambivalenter betrachtet werden. Ihre Lebensgeschichte macht sie zu einer Art Märtyrerin des Begehrens: «Fülle alle meine Löcher», sagt sie immer wieder zu ihren Liebhabern. Sie versteht nicht, warum ihre frivolen Geschichten Seligman nicht zu erregen scheinen, und wer weiss, ob sie diese Geschichten auf dem Krankenbett nicht absichtlich noch schlüpfriger ausgestaltet und ihr als Erzählerin also gar nicht zu glauben wäre. Anders gesagt versucht sie Seligman eine Beurteilung zu entlocken, so wie von Trier das (unbewusste) Urteil der Zuschauer:in – in kierkegaardianischer Selbstwirksamkeit – zu entlocken und umkehren sucht. Er stellt in *Nymphomaniac* den eher ungezähmten und machtvollen Sexualtrieb dar, der von der Gesellschaft einerseits auf die Monogamie beschränkt, andererseits als rein Natürliches behauptet wird. Er experimentiert mit den Grenzen zwischen Mann und Frau, zwischen Rationalität und Emotionalität, zwischen Religion und Naturwissenschaft etc., um die automatischen Zuschreibungen von Normen und Heuchelei auszuklammern. Joe ist somit weder Madonna noch Hure, aber sie ist sowohl verzweifelt als auch freigesetzt, zwischen Pflicht und Lust gefangen, und kämpft dafür, nur durch ihre Sexualität (aber nicht als eine Not!) definiert zu sein. Von Triers Film will weder belehren, noch beurteilen oder moralisieren, beschreibt eher in einer philosophisch-künstlerischen Weise. Wie Kierkegaard weiss von Trier, dass es Wahrheiten über das Leben der Menschen gibt, die nicht dargestellt werden können.

5.3. Die Ästhetik

Im Gegensatz zu den klassischen Ouvertüren in den beiden anderen Filmen untermalt in *Nymphomaniac* die deutsche Metalband *Rammstein* mit *Führe mich* (2009) den Prolog. Seine dunkle Kulisse ist ein erbärmlicher brauner Hinterhof sowie natürlich erzeugte Laute von Regentropfen auf Mülleimern und unter Dachüberhängen. Der Film, von von Trier als ein Drama eingestuft, wurde jedoch als ein Pornofilm wahrgenommen und entsprechend zensiert. Er ist als ein Bildungsroman in acht Kapiteln aufgebaut. Der Epilog (oben als dritte Filmsequenz beschrieben) endet mit einem total schwarzen Bild zur Musik von Jimi Hendrix' *Hey Joe* (1967), hier von Charlotte Gainsbourg gesungen. Der Film nutzt vor allem eine metonymische Technik von Bruchstücken, Digressionen und

Assoziationen,[32] wenn Joes Erzählung von irgend etwas in Seligmans Wohnung in Gang gesetzt wird. Mit solchen ‹Leerstellen› in der Filmkomposition fordert von Trier die Selbstwirksamkeit seiner Zuschauer:in heraus. Seligman folgt (und vermittelt) Joes Erzählung mit sogenannten wissenschaftlichen ‹Diagrammen›,[33] die auf ihre eigene Weise die Handlung des Filmes invadieren, unterbrechen und die Rolle der Mythologie in den beiden anderen Filmen übernehmen. So gibt z.B. Seligman eine ausführliche mathematische Darstellung des Tritonus-Intervalls (vgl. ab Minute 00:41:11), das – mit Referenz zu *Melancholia* – die ‹dämonische› Natur der Nymphomanin in Joes Erzählung andeutet. Generell ist es fast unmöglich, die Menge von Symbolen und Referenzen, nicht zuletzt zwischen den drei Filmen, aufzuzählen.

6. Fazit und Schlussgedanken

Die starken visuellen Narrative in von Triers Opus Magnum, der Depressionstrilogie, durchleuchten die moralische Schuldzuschreibung wie sie im sonst «freien» Westen in aktuellen Debatten über Klima, Sexualität, Geschlecht und Feminismus thematisiert werden. Karikaturen wie ‹die Hexe›, ‹die Melancholikerin›, ‹die Nymphomanin› oder ‹die Wissenschaftler› drücken institutionelle und existenzielle Defizite aus, denen durch die Entstehung von privilegierten Therapeutenkorps erfolglos gegenzusteuern versucht wird. Von Triers Trilogie ist wiederholt als Kritik dieser Institution gedeutet worden; ein Mann agiert als Therapeut seiner Frau, wogegen Justine eher ihre eigene Therapeutin und Joe überdeutlich in den Therapeutenhänden von Seligman ist.[34] Der gegenwärtige Artikel ist in diesem Zusammenhang der Bedeutung von Schuld und Sünde tiefer nachgegangen.

Mit Kierkegaard als Interpretationsschlüssel betrachtet handelt das Werk vom menschlichen Selbst in Freiheit, was durch den psychologischen Begriff Angst belegt werden kann. Der angstvolle Schuldaugenblick, der laut Kierkegaard für alle Menschen universell ist, ist höchst ambivalent und drückt sich sowohl aktiv als auch passiv aus, wie es im Prolog von *Anti-Christ* besonders deutlich wurde als auch in Joes Selbstbeurteilung als Nymphomanin. Die vielfältigen Angst- und Dämonie-Formen, die Kierkegaard in seinen Werken darstellt, treten

32 Vgl. Bøggild 2018: 77f.
33 Vgl. Thomsen 2018: 284.
34 Bøggild 2018: 89f.

hervor, wenn Schuld und Sünde nicht als ein ‹Sündenbewusstsein› in Glauben bzw. Freiheit angeeignet werden. Von Triers Trilogie dürfte als eine filmische Veranschaulichung dieser Unfreiheit bzw. Schuldverstrickung zu verstehen sein – allerdings ohne die positive Gegenfolie des Glaubens.

Anti-Christ handelt von der Frau als einer Mutter, die ihr Kind vernachlässigt; eine der grössten moralischen Verschuldungen in unserer Gesellschaft. Die Verdrängung der Schuld in der Therapie, sogar von ihrem Ehemann ausgeführt, hat ihre eigene Strafe, die sich sowohl in der äusseren als auch in der inneren Natur als Chaos und reines Böse materialisiert. Durch kreative Wiederinterpretationen urwestlicher kultureller Codes und biblischer Referenzen spielt von Trier die Schuldvorstellungen ironisch an und fragt besonders kritisch nach, wie eine Schuld zugeschrieben wird, wenn das unendliche Begehren sich als ihre Grundlage einer logischen Analyse entzieht, wie es mit der Frauennatur in *Anti-Christ* der Fall ist.

In *Melancholia* hebt das Existenzpathos der Protagonisten sich innerhalb einer (immanenten) Welt besonders stark hervor, weil diese Welt bald ihr Ende sehen wird. Justine, die Melancholikerin, versteht sich schon ‹in den Sielen gefangen›, und sie erkennt ausserdem deutlich die Schuld ihrer Eltern, ihres Chef u.a. Im Vergleich mit *Anti-Christ* materialisiert die Schuld sich in einer gesteigerten Form, da Justine als Melancholikerin Melancholia (und somit den Weltuntergang) schon herbeigerufen hat, um die Schuld bzw. die Frage ihrer eigenen Freiheit in etwas Externem zu verorten.

In *Nymphomaniac* wird das unendliche Begehren der Frau, wie auch die gesellschaftliche Schuldzuschreibungen, durch eine Nymphomanin pornographisch intensiviert. Jedoch ist Joes Sexualität eher Ausdruck für ein sich konstituierendes Selbstverhältnis in Freiheit. Im Gegensatz zu den beiden anderen Filmen, wo die weiblichen Protagonisten in immanenten ‹Gärten› gefangen sind und die Schuld in sich selbst zu bekämpfen suchen, bricht hier endlich ein transzendentes Sündenbewusstsein durch. Joe bekennt sich selbst zur «Unwahrheit», und sie empfängt in der Spiegelung eines geschlagenen Baumes die Verzeihung als Sünderin und zugleich ein neues Leben.

Schliesslich sollte gezeigt werden, dass und inwiefern von Triers avantgardistische Filmtechnik einen qualitativen Beitrag zur klassisch philosophischen Schulddarstellung leistet. Dazu gehören die haptische Bildqualität, die Slow Motion-Szenen, die Über-Ästhetisierung, die Entwicklung von Hybridgenres bzw. der Handlungsgang in *Melancholia*, die nur natürlich erzeugten Klänge

in *Anti-Christ,* die erweiterte Verwendung von Intertextualität, Symbolen und Mythologie sowie die Eintragung von Diagrammen und Leerstellen in *Nymphomaniac.* Auf diese Weise hat von Trier einen markanten Beitrag dazu geleistet, dass über die Schuld bzw. das Böse wieder auf eine substanzielle und fruchtbare Weise geredet werden kann.

Bibliographie

Badley, L., 2010. Lars von von Trier. Urbana/Chicago/Springfield.

Bøggild, J., 2018. En sådan konstellation findes ikke. Hellerup.

Denny, D., 2017. A postmodern family romance: *Antichrist.* R. Butler/D. Denny (Hg.), Lars von Trier's Woman. New York/London, 159–179.

Elbeshlawy, A., 2016. Woman in Lars von Trier's Cinema 1996–2014. Berlin.

Grøn, A. 1997. Subjektivitet og Negativitet. København.

Kierkegaard, S., 1958. Gesammelte Werke. Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken, 16. Abt., 2. Teil, übers. von E. Hirsch. Düsseldorf/Köln.

– 1965. Gesammelte Werke. Der Begriff Angst. 11. und 12. Abt., übers. von E. Hirsch. Düsseldorf/Köln.

Pahl, J., 2013. Apocalypse and Sacrifice in Modern Film: American Exceptionalism and a Scandinavian Alternative. J. Meszaros/J. Zachhuber (Hg.), Sacrifice and Modern Thought. Oxford, 214–230.

Stavning Thomsen, B.-M., 2009. Antichrist – Chaos Reigns: The Event of Violence and the Haptic Image in Lars von Trier's Film. Journal of Aesthetics and Culture 1, 1–10.

– 2018. Lars von Trier's Renewal of Film 1984–2014. Signal Pixel Diagram. Aarhus.

Stevenson. J., 2002. Lars von Trier. London.

Weiteres Material

Antichrist (DVD). Zentropa Entertainment 2009.

Melancholia (DVD). Nordisk Film A/S 2011.

Nymphomaniac (DVD I und II). Nordisk Film A/S 2013.

Abstracts

Neue Interpretationen der sogenannten «Depressionstrilogie», die der zeitgenössischen avantgardistische Regisseur Lars von Trier zwischen 2009 und 2013 drehte, fassen sein dunkel-mythologische Universum als einen kritischen Kommentar an einer wachsenden westlichen Therapie-Kultur auf. Auf derselben Linie fokussiert dieser Artikel durch Analysen der drei Filme und deren ästhetische Konstruktionen auf die philosophische Frage von Schuld und Sünde, zunächst mit Inspiration vom Philosophen des 19. Jh., Søren Kierkegaard, und seiner tiefgehenden Analyse von menschlicher Freiheit und Unfreiheit. Der Artikel untersucht wie von Trier sowohl aktuelle Schulden in den westlichen Gesellschaften als auch individuelle Schulden benennt und visualisiert. Er diskutiert ferner, wie das komplexe Verhältnis zwischen Schuld und Sünde näher beschrieben werden kann.

New interpretations of the so called «Depression trilogy», directed and produced between 2009 and 2013 by the contemporary avantgarde film director Lars von Trier, tend to view his dark-mythological universe as a critical commentary to a growing Western therapy culture. Following this, the present article analyses the three films and their specific aesthetic constructions, concentrating on the philosophical question of guilt and sin, first and foremost with an inspiration from the 19. c. philosopher Søren Kierkegaard, and his deep analysis of human freedom and unfreedom. The article explores how von Trier points out contemporary ‹guilts› in the Western societies as well as individual guilts and puts these into visual narratives. It moreover discusses the complex relationship between guilt and sin.

Anne Louise Nielsen, Kopenhagen