

Der ›wahre Horror‹ und sein phantas(ma)tisches Anderes in Lars von Triers RIGET

(Andreas Jacke und Sophie Wennerscheid)

Horrorfilme können reale Ängste sichtbar werden lassen. Sie eröffnen Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit sonst meistens diffus oder unbewusst bleibenden Vorstellungen von Räumen des Schreckens und Begegnungen mit dem ›bösen Anderen‹. Jacques Lacan hat in seinen psychoanalytischen Schriften das Unbewusste als »jene[n] andere[n] Raum, Schauplatz, der ein Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein darstellt«¹ erörtert. Damit greift er nicht nur auf Überlegungen Freuds zur »Idee einer anderen Lokalität«² auf, sondern nimmt Gedanken aus dem Bereich der Kunst auf, die als Vorläufer des Horrorgenres betrachtet werden können. So finden sich beispielsweise in literarischen Texten wie denen Edgar Allan Poes interessante Ansätze, mit den unheimlichen und Angst einflößenden Dimensionen des Unbewussten zu spielen und es an den Gedanken eines ›anderen‹ Ortes zu binden.³ Freud und Lacan denken das Unbewusste als Raum des Unheimlichen und der Angst weiter.⁴ Ist der Angstraum nicht *immer* ein psychotischer Raum? Gehört das Okkulte nicht stets zu dem Bereich der animistisch, narzisstischen Phantasmen, die sich innerhalb einer psychotischen Wahrnehmung organisieren? Hängt der psychotische Angstraum, wie Melanie Kleins Theorie es nahe legt, nicht immer mit Aufspaltungen zwischen den Extremen von Gut und Böse zusammen?⁵ Und bilden schizoide Strukturen, die unser Wahrnehmungsfeld auf solche Totalitäten hin reduzieren, hier nicht einen solchen Ausgangspunkt, der dann grundsätzlich regressiv wäre?

Während der Raum des Unheimlichen im psychoanalytischen Diskurs im Menschen selbst verortet wird, das Andere also Teil des Eigenen, das Unheimliche zugleich das im Inneren verborgene Heimliche ist, erscheint das unheimliche Andere in Literatur und Film häufig als eigenständige Größe außerhalb des Menschen. Es tritt entweder in seiner menschlich-natürlichen Variante als psychopathischer Mörder o.ä. auf, oder aber in seiner übernatürlichen

1 Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI. Weinheim/Berlin: Quadriga ⁴1996, S. 62.

2 Lacan: Die vier Grundbegriffe, S. 62.

3 Vgl. hierzu die frühe Studie aus dem Jahr 1933: Marie Bonaparte: Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

4 Vgl. hierzu v.a. Sigmund Freud: Über das Unheimliche (1919), in: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XII. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999, S. 227-278. Zu den Phantasmen des Unheimlichen vgl. aktuell: Martin Doll (Hg.): Phantasmata. Techniken des Unheimlichen. Wien/Berlin: Turia+Kant, 2011.

5 Vgl. hierzu den Aufsatz von 1946: Melanie Klein: Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen. In: Dies.: Gesammelte Schriften: Schriften 1946 - 1963. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2000.

Variante als Vampir, Gespenst, Werwolf, Monster, Zombie, Mutant etc.⁶ Da v.a. die übernatürlichen Anderen jedoch stets in Beziehung zu denen stehen, die die Anderen als Grauen erregende Andere wahrnehmen und ihnen über ihre Wahrnehmung überhaupt erst Gestalt geben, kann das Andere immer auch als Teil unserer selbst gelesen werden. Als von uns abgespaltenes Anderes der Vernunft⁷ kehrt dieses Abgespaltene und Unterdrückte nun wieder und jagt Angst ein. Die umfassenden Rationalisierungsbestrebungen, die das Andere ausgrenzen, um den Geltungsbereich der Vernunft nach innen hin abzusichern, schlagen in ihr Gegenteil um. Sie befreien nicht von Angst und Unsicherheit, sondern bewirken sie.

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer haben diese Bewegung in dem Hauptwerk der Kritischen Theorie, der *Dialektik der Aufklärung* als Umschlag von Rationalitätsglaube in die mythische Verblendung des Subjekts theoretisiert. In der Einleitungspassage ihres Buches heißt es diesbezüglich:

Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie sollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen.⁸

Die von Horkheimer und Adorno beschriebene fatale Selbstermächtigung des Menschen, der meint Mythen in Wissen aufgehoben und die Natur – und zwar nicht zuletzt seine eigene – durch Wissen beherrschbar gemacht zu haben, wird in vergleichbarer Weise in der achteiligen TV-Serie RIGET⁹ und RIGET II¹⁰ des dänischen Filmemachers Lars von Trier zum Thema. In der 1994 erstmals ausgestrahlten ersten Staffel der Serie, die schnell Kultstatus bekam,¹¹ setzt Trier den Irrsinn, der aus einer verabsolutierten Vernunft entsteht, mit groteskem Humor in Szene. Raffiniert bedient er sich des künstlerischen Potentials des Unheimlichen, lässt diverse Geister sichtbar werden und baut blutige Szenen des Horrors ein, um seine Zuschauer lachend das Grauen zu lehren.

6 Vgl. allg. Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

7 Vgl. hierzu grundlegend Hartmut Böhme/Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

8 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt a.M.: Fischer, 2003, S. 9.

9 RIGET (DK, Lars von Trier, 1994/1997, TV-Serie).

10 Die ersten vier Folgen wurden in der Zeit vom 25.11. bis zum 15.12.1994 unter dem Titel RIGET von dem dänischen Sender DR1 gesendet, die zweiten vier Folgen liefen unter dem Titel RIGET II vom 24.11. bis zum 15.12.1997.

11 Bevor RIGET I auf DR1 ausgestrahlt wurde, lief die Serie als viereinhalb Stunden dauernde filmische Einheit zunächst auf dem Film Festival in Venedig. Auch auf der Berlinale wurde der Film begeistert aufgenommen. Im englischsprachigen Raum firmiert der Film unter dem Titel THE KINGDOM, in Deutschland wird er als GEISTER vertrieben und in Frankreich heißt er HÔPITAL ET SES FANTÔMES.

Eine ernsthafte Dimension bekommt die Serie allerdings dadurch, dass Trier sie in einem Krankenhaus spielen lässt, und zwar in dem Kopenhagener *Rigshospital* (Reichskrankenhaus), das im Volksmund RIGET (das Reich) genannt wird.¹² Dieses Krankenhaus genießt in der symbolischen Ordnung Dänemarks als Hort hochspezialisierter Wissenschaft allgemeine Anerkennung, wird von Trier nun aber als Ort des Unheimlichen und Geisterhaften ausgeleuchtet und zugleich als real existierende Anstalt des Grauens dargestellt. Dieses Grauen jedoch wird von niemand anderem bewirkt als von den im Krankenhaus tätigen Ärzten selbst. Der ›wahre Horror‹ kommt insofern nicht von außen, sondern aus dem Inneren der Gesellschaft bzw. aus dem Inneren des Individuums. Als solcher besteht der Horror möglicherweise aber zugleich aus Projektionen, in denen innere Vorstellungen zu äußeren Wahrnehmungen werden. In RIGET erscheint diese Gleichzeitigkeit in der Dopplung der aktuellen Ereignisse durch die der Vergangenheit. Es gibt geisterhafte Elemente, die wiederkehren. Es gibt, und zwar in einer sehr ernst zu nehmenden Form, Wiedergänger und Phantome.

In aufeinander aufbauenden Analysen möchten wir im Folgenden zeigen, was RIGET zu einem dänischen Horrorfilm macht, was genau die einzelnen Horrorelemente auszeichnet, und inwiefern diese Elemente des Horrors auf eine Vielzahl anderer Filme aus dem Horrorgenre verweisen, RIGET also auch ein dezidiert internationaler Horrorfilm ist. Dabei spielen die Bezüge zu Vaterfiguren auf einer psychoanalytischen Ebene eine ebenso wichtige Rolle wie die zu Mutterfiguren. Wobei sich beide Bezugssysteme nicht symmetrisch zueinander verhalten, sondern ganz unterschiedliche Bedeutungsschichten betreffen. Zu fragen ist dabei, ob der ›wahre Horror‹ aus der rationalistischen Selbstüberheblichkeit einzelner männlicher Figuren resultiert und der Horror des Rationalen damit männlich codiert ist, oder ob in RIGET die stereotype Zuordnung von rational gleich männlich und irrational gleich weiblich aufgebrochen und verschoben wird.

I. RIGET als dänischer Horrorfilm

(Sophie Wennerscheid)

¹² Als empirischer Ort befindet sich das Reichskrankenhaus in dem Kopenhagener Stadtteil Østerbro, und zwar am so genannten Fælledparken. Es handelt sich um eins der größten Krankenhäuser Dänemarks und zeichnet sich u.a. durch zahlreiche Spezialabteilungen aus. So verfügt es z.B. über ein Traumacenter, eine hochspezialisierte neurochirurgische Abteilung und ein Abdominalcenter, in dem Patienten mit starken Leberbeschwerden behandelt werden. Erbaut wurde das Krankenhaus 1910, und zwar auf dem so damals so genannten Blegdamsfælled.

Als dänischer Horrorfilm präsentiert sich RIGET von dem ersten Bild an in mehrfacher Hinsicht. Zu Beginn jeder Episode bekommt der Zuschauer die vernebelt unscharfen Bilder des (Ab-)Grundes zu sehen, auf dem das Krankenhaus dann später erbaut wurde: die alten Bleichteiche, an denen die Bleicher und Färber, wie die Bilder uns zeigen, einst ihre großen Leinentücher bearbeiteten. Dieser Ort ist zwar für den nicht informierten Zuschauer nicht ohne weiteres als ein in Dänemark lokalisierter Ort zu identifizieren, wird von der als *voice over* eingeblendeten Stimme aber als solcher behauptet. Hier spricht, in abgedämpfter, fast hypnotischer Stimmlage, ein Däne über Dänemark und führt aus:

Grunden under Rigshospitalet er gammel mose. Her lå Blegedamrene engång. [...] Senere byggedes Rigshospitalet her, og blegemændene blev skifted ud med læger og forskere og landets bedste hjerner [...]. Nu skulle livet defineres, og uvidenhed og overtro aldrig mere kunne ryste videnskaben. Måske er det blevet for meget med hovmodet og den konsekvente fornægtelse af det åndelige, for det er som om kulden og fugten er vendt tilbage.

[Der Grund unter dem Reichskrankenhaus ist altes Sumpfland. Hier lagen frühen die Teiche der Bleicher. [...] Später baute man hier das Reichskrankenhaus und die Bleicher wurden durch Ärzte und Forscher, durch die klügsten Köpfe des Landes, ersetzt. [...] Von nun an sollte das Leben definiert werden, und Unwissenheit und Aberglaube sollten nie mehr die Wissenschaft erschüttern können. Aber vielleicht haben der Hochmut und die konsequente Leugnung der spirituellen Welt zu sehr überhand genommen, denn es ist als wären die Kälte und die Feuchtigkeit zurückgekehrt.]¹³

Neben der realen Verortung der gezeigten Bilder in Dänemark kommt ihnen eine vormoderne dänische bzw. allgemeiner skandinavische Atmosphäre auch deshalb zu, weil mit dem Verweis auf Kälte und Feuchtigkeit Motive aufgerufen werden, die im kulturellen Gedächtnis Europas als typisch »(alt-)nordisch« gespeichert sind.¹⁴ Hinzu kommt, dass Lars von Trier mit diesen Bildern auf einen seiner früheren Filme verweist, in dem er eine archaisch anmutende Landschaft mit Attributen des Nordischen versetzt hat. In seinem 1988 ebenfalls fürs dänische Fernsehen produzierten Film *Medea*,¹⁵ den Trier an der Küste Jütlands drehte, lässt er Medea in einer nebligen Sumpflandschaft auftreten, in der der Mensch (als Vernunftwesen) sich nur mühsam behaupten kann. Der Filmwissenschaftler Peter Schepelern beschreibt sie als »eine tote unwirkliche Landschaft, in der es aus dem Untergrund hervor und durch das Wasser

13 RIGET I, 1, 0:10-1:05. Die Übersetzung aus dem Dänischen wurde von Sophie Wennerscheid angefertigt.

14 Zu Bildern des Nordens vgl. Lutz Rühling: »Bilder vom Norden«. Imagines, Stereotype und ihre Funktion. In: Astrid Arndt u.a. (Hg.): Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktion von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive. Frankfurt a.M.: Lang, 2004, S. 279-300.

15 MEDEA (DK, Lars von Trier, 1988).

hindurch gärt«.¹⁶ Im Rahmen der gesamten Filmhandlung betrachtet liegt es nahe, den Sumpf in *Medea* als Ort des unzugänglich Anderen aufzufassen, als weiblich und dämonisch codierten Ort des Unbewussten, der die männlich strukturierte Ordnung bedroht. Auch wenn diese geschlechtliche Zuordnung in RIGET so nicht gegeben ist, ähneln sich die Bilder und die durch sie evozierte Atmosphäre doch insofern, als die Sumpf- und Nebellandschaft, in der die Bleicher arbeiten, als Ort der Vormoderne in Szene gesetzt wird, an dem nicht Vernunft und Aufklärung herrschen, sondern Aberglaube und Unwissen. Damit ist dieser Ort zugleich als Ort des Okkulten strukturiert, der als solcher frappante Ähnlichkeit aufweist mit dem von Frau Druse betretenen Swedenborgschen Raum, in dem sich – der Lehre des schwedischen ›Geistersehers‹ Emmanuel Swedenborg zu Folge¹⁷ – die Gestorbenen in einem Zwischenreich aufhalten, bevor ihnen ihr endgültiger Ort im Jenseits zugewiesen wird.

Deutlicher als in der deutschen Synchronisation des Filmes kommt diese Atmosphäre des Abgründigen und Zwischenweltlerischen im dänischen Original zum Ausdruck. Denn hier scheint die Stimme des Erzählers selbst aus einer nicht genauer bestimmbar zeitlichen und räumlichen Tiefe zu kommen. Auch die einfache Satzstruktur und die verschleierte Lautlichkeit des Dänischen tragen zu diesem Eindruck des Dumpfen und Diffusen bei. Dass die Ereignisse, die die Erzählerstimme hier ankündigt, aber tatsächlich etwas Bedrohliches und Horrormäßiges haben, wird spätestens in der nächsten Filmsequenz auch in der deutschen Fassung überdeutlich. Zu den letzten Sätzen des Sprechers bewegt sich die Kamera nach unten, taucht unter die Wasseroberfläche ab und zeigt uns dann nach einem Schnitt das Bild eines feuchten Erdreichs, aus dem sich plötzlich zwei Hände emporstrecken. Nach einem weiteren Schnitt sieht man, wie die überdimensionierten Buchstaben RIGET von einem heftigen Blutschwall aus der Wand gedrückt werden. Damit ist RIGET deutlich in das Genre des Horrorfilms im Allgemeinen und des dänischen Horrorfilms im Speziellen eingeschrieben.

Unterstützt wird diese sowohl dänische wie auch internationale Dimension des Horrors auch über den Abspann der einzelnen Folgen. Hier tritt Trier als Schauspieler seiner selbst als Regisseur auf und fasst in der Manier eines Alfred Hitchcock¹⁸ das zuvor Gesehene kurz zusammen und verweist auf das, was in der nächsten Folge zu sehen sein wird. Dass es sich

16 Im Original: »et dødt uvirkeligt landskab, hvor det gærer nede fra undergrunden og op gennem vandet« – Peter Schepelern: Lars von Triers Elementer. En filminstruktørs arbejde. København: Munksgaard Rosinante, 1997, S. 141.

17 Zu dem faszinierenden Werk des von 1688 bis 1772 lebenden Wissenschaftlers und ›Visionärs‹ Swedenborgs vgl. ausführlich Ernst Benz: Emanuel Swedenborg. Naturforscher und Seher. München: Rinn, 1948 sowie Olof Lagercrantz: Vom Leben auf der anderen Seite. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

18 Vgl. ALFRED HITCHCOCK PRESENTS (US, 1955-1965, TV-Serie).

dabei um etwas Unbehaglich-Unheimliches handelt, verdeutlicht er vor allem durch den Verweis auf die Untrennbarkeit von Gut und Böse. Einen feierlich-dämonischen Anstrich bekommen die Szenen dadurch, dass Lars von Trier einen feinen schwarzen Anzug trägt. Und zwar nicht irgendeinen Anzug, sondern den Anzug, den vor ihm bereits der international bekannte Regisseur des dänischen Schwarz-Weiß-Films, Carl Theodor Dreyer getragen hat.¹⁹ Trier stellt sich also hier ganz bewusst sowohl in eine dänische, wie in eine internationale Filmtradition.

Die dänische Dimension dominiert jedoch insofern, als auch der zweite Teil des Vorspanns, der jeder Serie vorangestellt ist, RIGET als explizit dänischen Film etabliert. In einer für eine Serie typischen Weise werden hier einzelne Szenen des Films eingeblendet, die die zentralen Figuren vorstellen. Diese Figuren werden, bis auf Ernst-Hugo Järegård, der den schwedischen Oberarzt Stig Helmer spielt, ausschließlich von dänischen Schauspielern verkörpert. Und zwar von dänischen Schauspielern, die einem dänischen Fernsehpublikum aus explizit dänischen Zusammenhängen bekannt sind. Drei der zentralen Figuren, die Spiritistin Sigrid Druse (Kirsten Rolffes), der Abteilungsleiter Moesgaard (Holger Juul Hansen) und die Anästhesisten Rigmor (auf Deutsch: Reichsmutter!) Mortensen (Ghita Nørby) werden von Schauspielern gespielt, die hauptsächlich deswegen bekannt sind, weil sie in einer der erfolgreichsten Fernsehproduktionen von *Danmarks Radio* mitgespielt haben: in der bis heute populären TV-Serie MATADOR. MATADOR aber ist eine explizit dänische Serie, in der in 24 Abschnitten von dem Leben der Dänen in einer kleinen Provinzstadt während der Zeit von 1929 bis 1947 erzählt wird, also in der Zeit der Depression, der deutschen Besatzung und der Befreiung.²⁰

Indem Trier diese Schauspieler in RIGET einsetzt, gibt er seinem Film einen deutlich nationalen Anstrich. Herausgestellt wird das Dänische des Films außerdem dadurch, dass mit der Figur des schwedischen Oberarztes Helmer eine Figur eingesetzt wird, die sich als Schwede in scharfer Polemik über das Nachbarland Dänemark auslässt. In nahezu jeder Episode sehen wir Helmer, wie er auf der Terrasse des Krankenhauses steht, sehnsüchtig nach Schweden hinüberblickt und gegen das rückständige Dänemark polemisiert.

Wie aber passt der hier ausgespielte dänisch-schwedische Konflikt sowie das gesamte dänische bzw. nordische Setting mit einer Lesart zusammen, die RIGET als Horrorfilm liest, in

19 Eine Nähe zu Dreyer liegt auch inhaltlich vor, da Dreyer u.a. durch seinen Gruselfilm VAMPYR (DK, Carl Theodor Dreyer, 1932) Kultstatus genießt.

20 MATADOR (DK, Erik Balling, 1978-1982, TV-Serie). Zu *Matador* vgl. Per Kuskner: *Matador, mennesker, myter & minder*. Kopenhagen: People's Press, 2011. Zur Bedeutung MATADORS für RIGET vgl. auch Stig Björkman: *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber, 2003, S. 149.

dem es um die Wiederkehr des Verdrängten geht? In der Forschung zu RIGET tritt Glen Creeber mit der These hervor, dass RIGET die Struktur der menschlichen Psyche aufweise. Oben residieren die Mitglieder der medizinischen Loge, die allem Aberglauben abschwören (dabei allerdings selbst mythische Rituale pflegen) und für das (vermeintlich) rationale Bewusstsein stehen, unten befindet sich das Archiv (von Creeber als Ort des nationalen Gedächtnisses gedeutet), Krogshøjs Privatzimmer, in denen er eine Art Friedhof der im Krankenhaus an Kunstfehlern Gestorbenen errichtet hat, sowie die Spülküche, in der zwei Tellerwäscher mit Down-Syndrom agieren und als die auf eigentümliche Art helllichtigen Vertreter des Unbewussten in Erscheinung treten. Dazwischen liegen die neurologische Abteilung und das Schlaflabor, Abteilungen also, in denen das menschliche Gehirn untersucht wird.

Eine historisch-politische Dimension sieht Creeber in dieser Struktur insofern angelegt, als er das Krankenhaus als Allegorie des Staates Dänemark liest, der seine paganen und spirituellen Ursprünge, und damit sein Kulturerbe, verdrängt habe und sich in technokratischer Inauthentizität verliere. Er hält fest: »the hospital's instabilities are rooted in its rupture from the past«.²¹ Statt sich um die Beziehung »between its dark and hidden past and its sanitized and ordered present«²² Gedanken zu machen, spalte Dänemark seine Vergangenheit ab und huldige ausschließlich den (vermeintlichen) Errungenschaften der Moderne. Die Vergangenheit aber könne auf Dauer nicht verdrängt werden, sondern kehre in unheimlicher Gestalt wieder.

Problematisch ist Creebers Text, da er sich mit seinem Begriff von Vergangenheit ausschließlich auf die vormoderne Vergangenheit Dänemarks bezieht, die es als etwas Positives zu bewahren gelte. Dabei übersieht er, dass die Vergangenheit auch brisante politische Probleme aus neuerer Zeit enthält. Richtet man den Blick ausschließlich auf die RIGET-Serie ist diese Dimension in der Tat nicht ohne Weiteres erkennbar. Deutlich wird sie jedoch, wenn man die vorhergehenden Filme Triers, und hier vor allem die so genannte Europa-Trilogie, mit in die Interpretation einbezieht, in der sich Trier mit dem Komplex Nationalsozialismus, Mythenbildung und Filmwirkung auseinandersetzt.²³ Für die Geisterserie ist diese Auseinandersetzung insofern relevant, da Trier bei der Rollenbesetzung

21 Glen Creeber: *Surveying The Kingdom. Explorations of medicine, memory and modernity in Lars von Trier's THE KINGDOM* (1994). In: *European Journal of Cultural Studies* 5/4 (2002), S. 387-406, S. 398.

22 Creeber: *Surveying THE KINGDOM*, S. 390.

23 Eine sehr gute Analyse, in der die komplexe Struktur der Europa-Filme deutlich wird, leistet Udi E. Greenberg: *The Holocaust Repressed: Memory and the Subconscious in Lars von Trier's Europa*. In: *Film & History. An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 38/1 (2008), S. 45-52.

für RIGET auf zwei Schauspieler zurückgreift, mit denen er bereits in der Europa-Trilogie zusammengearbeitet hatte, und zwar auf Udo Kier und auf Ernst-Hugo Järegård. Kier spielt in EPIDEMIC,²⁴ dem zweiten Teil der Europa-Trilogie, einen Deutschen, der von der Bombardierung Kölns während des Zweiten Weltkriegs erzählt und dabei politisch unreflektiert von den Leiden der deutschen Opfer erzählt, und in EUROPA,²⁵ dem abschließenden dritten Teil der Trilogie, spielt Kier ebenfalls einen Deutschen, und zwar den Sohn des nationalsozialistisch belasteten Bahnlinienchefs Max Hartmann (Jørgen Reenberg). Ernst-Hugo Järegård spielt in *Europa* gleichfalls einen Deutschen, nämlich den Onkel des Protagonisten Leo, der als deutschstämmiger Amerikaner nach Deutschland kommt, um beim Wiederaufbau des Landes zu helfen, mit dieser Idee aber scheitert, weil es ihm nicht gelingt, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden.

In RIGET nun werden diese beiden Schauspieler ausgerechnet für die Rollen herangezogen, die in der gesamten Serie als am deutlichsten ›böse‹ erscheinen. Kier spielt den Oberarzt Åge Krüger, der vor mehreren Jahrzehnten seine uneheliche Tochter Mary auf grausame Art mit Chlorgas ermordet hat und auf der Gegenwartsebene der Filmhandlung als Teufel auftritt, der die Ärztin Judith schwängert. Und Järegård spielt den Oberarzt Helmer, der durch einen ›Kunstfehler‹ das Leben der kleinen Mona vernichtet und sich bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit rassistisch, sexistisch oder auf sonst eine Weise menschenverachtend äußert.

Wenn aber die Schauspieler, die in RIGET die tendenziell ›guten‹ Charaktere verkörpern, von Schauspielern gespielt werden, die dem dänischen Publikum als typisch dänische (wenngleich nicht unbedingt eindeutig positive) Charaktere bekannt sind, und die Schauspieler, die die ›bösen‹ Charaktere spielen, über ihre früheren Rollen einerseits und die Anlage ihrer Figuren in RIGET andererseits in eine auffällige Nähe zu faschistoiden Denk- und Handlungsmustern rücken, dann ist das sicher kein Zufall und schreibt dem auf den ersten Blick so unpolitisch erscheinenden Horrorfilm RIGET zumindest implizit eine politische oder zumindest eine ethische Dimension ein.

Allerdings wird diese Dimension des Ethischen von von Trier nicht als eindeutige Positionierung gegen ›das Böse des Faschismus‹ ausformuliert, sondern es wird im Gegenteil parodistisch unterlaufen bzw. persifliert. So schreibt von Trier seiner Figur Helmer zwar einerseits eine faschistoide Gesinnung zu, lässt ihn aber zugleich als zwanghaften Neurotiker

24 EPIDEMIC (DK, Lars von Trier, 1987).

25 EUROPA (DK u.a., Lars von Trier, 1991).

auftreten. Damit erzeugt er nicht nur einen starken komödiantischen Effekt, sondern dekonstruiert Helmers vermeintliche Stärke zugleich als seine Schwäche. Ähnlich ambivalent, ja nahezu schizoid, ist auch die Figur Krüger angelegt. Als Mörder seiner eigenen Tochter und als Inkarnation des Teufels erscheint er zwar als absolut böse, doch kann er diese Bösartigkeit nicht ohne Weiteres reproduzieren. Seine Tochter Mary weist als Geist auf die Untat des Vaters hin und bringt Frau Druse dazu, den Mord öffentlich zu bezeugen, und sein Sohn Lillebror (ebenfalls gespielt von Udo Kier, allerdings mit einer anderen Stimme unterlegt) kommt zwar mit dem Gesicht des Vaters auf die Welt, entscheidet sich aber gegen das ihm auferlegte Erbe des Bösen. Das intendierte Böse, so ließe sich diese Figur der Spaltung und Verdoppelung lesen, transformiert sich gegen seinen eigenen Willen in etwas Nicht-Böses.

Nichts desto trotz ist die Nähe der Figuren zu den ›bösen Deutschen‹ aus der Europa-Trilogie bemerkenswert und wird in RIGET nicht zuletzt durch die Namensgebung der Figuren unterstrichen. Während alle übrigen Figuren in RIGET Nachnamen haben, die sie als eindeutig dänisch ausweisen, haben die beiden Oberärzte eindeutig deutsch klingende Namen. Lars von Trier spielt hier also eindeutig auf den Typus des bösen Deutschen bzw. des deutschen Bösen an, persifliert diesen Typus aber zugleich.

Die damit zum Ausdruck gebrachte Aussage, dass sich gut und böse letztlich kaum auseinander dividieren lassen, zeigt von Trier auch und gerade an den Figuren und Szenen, die – zumindest auf den ersten Blick – eindeutig unheimlich und horrormäßig erscheinen.

II. Spiel mit dem Horror

(Sophie Wennerscheid)

Bereits die ersten Szenen der ersten Episode machen dem Zuschauer auf unmissverständliche Weise klar, dass es in dem Krankenhaus RIGET und damit in dem gesamten Film RIGET nicht mit rechten Dingen zugeht. Eine Atmosphäre des Unheimlichen wird evoziert, indem gezeigt wird, wie ein offensichtlich unbemannter Krankenwagen in die Einfahrt des Krankenhauses fährt, der nur von bestimmten Personen gesehen werden kann. So sieht ihn zwar der Pförtner Hansen (Otto Brandenburg), nicht aber der junge Assistenzarzt Jørgen Krogshøj, genannt Krogen (Søren Pilmark). Dass es sich bei dem Krankenwagen aber um einen real existierenden Geisterwagen handelt, er also keine Halluzination derer ist, die ihn sehen, macht der Film dadurch klar, dass auch der Hund des Pförtners diesen Wagen wahrnimmt und das

Kamerabild anbellt, auf dem das menschliche Auge nichts weiter erkennt als das grobkörnige Schwarz-Weiß-Bild der leeren Krankenhauseinfahrt.

Wenn in den folgenden Szenen mit der Spiritistin Sigrid Druse die weibliche Hauptfigur der Serie eingeführt wird, und diese während der Fahrt mit dem Aufzug ein kleines Mädchen weinen hört, obwohl niemand zu sehen ist, dann ist dem Zuschauer durch die vorhergehenden Szenen bereits klar, dass es sich hier um einen Geist handelt, der sich der dafür empfänglichen Frau Druse kund tut. Verifiziert wird die Existenz von Geistern nicht zuletzt dadurch, dass die beiden im Keller des Krankenhauses tätigen Tellerwäscher (Morten Rotne Leffers u. Vita Jensen), die von Schauspielern mit Down-Syndrom dargestellt werden und auf besondere Art hellichtig zu sein scheinen, dem Zuschauer erklären, dass das kleine Mädchen sich Frau Druse zu erkennen gegeben hat. Dass wir uns als Zuschauer in einem – zunächst noch relativ harmlos wirkenden – Gruselfilm befinden, betonen die Tellerwäscher, indem sie das Geschehen als »uhyggeligt« bezeichnen.²⁶ In der deutschen Fassung wird der Ausdruck »uhyggeligt« als »gruselig« übersetzt was vollkommen richtig ist, aber nicht zum Ausdruck bringt, dass das »Uhyggelige« als Gegenteil zum »Hyggelige« als dem Heimeligen, Gemütlichen und Schönen, die von Freud beschrieben Dialektik von Heimlichen und Unheimlichen impliziert.

Dass dem Unheimliche nicht nur eine ängstigende oder bedrohliche Qualität eignet, sondern es immer auch ein Moment des Ästhetischen enthält, das als solches im Akt des lustvollen Erschauerns genossen werden kann, weiß keiner besser als Frau Druse. Frau Druse ist nämlich nicht nur die Figur, »through which our knowledge of the unofficial histories of the hospital comes into being«,²⁷ sondern sie ist zugleich das Medium des Phantastisch-Phantasmatischen. Sie fungiert als »spiritual detective«,²⁸ der mit einer Miss Marple ähnlichen Beharrlichkeit ausgestattet ist und herausfinden will, was es mit dem Weinen des kleinen Mädchens auf sich hat und lässt sich dabei von einem (groß)mütterlichen Mitleid, mehr aber noch von ihrer spiritistischen Neigung und ihrer Lust am Unbekannten treiben. Sie ist fasziniert von der sich ihr eröffnenden Welt der Geister und weiß sich durch dieses Erleben des Anderen belebt. »Ist das nicht spannend?«²⁹ fragt sie ihren behäbigen Sohn Bulder (Jens Okking) und insistiert, dass das Ganze für sie ein großes Erlebnis sei. Der Raum der Geister ist Frau Druse also nicht nur der Raum einer bislang unterdrückten Wahrheit, sondern ein

26 RIGET I, 1, 35:10.

27 Caroline Bainbridge: *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*. London: Wallflower Press, 2007, S. 78.

28 Bainbridge: *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*, S. 78.

29 „Er det ikke spændende?“ – RIGET I, 1, 48:25.

expliziter Raum der Erregung und wohltuenden Spannung, »das Reich der Phantasie«³⁰ also, wie Lars von Trier es im Abspann zur zweiten Episode nennt.³¹

Dass Horror eng mit Phantasie bzw. der Bilder produzierenden Tätigkeit unseres Unbewussten zusammenhängt, führt RIGET in den Szenen vor, die uns von dem Medizinstudenten Mogens Moesgaard (Peter Mygind), genannt Mogge, Sohn des Oberarztes und administrativem Leiter Einar Moesgaard (Holger Juul Hansen), erzählen. Dieser ist in die bereits etwas ältere Assistentin des Schlaflabors Camilla (Solbjørg Højfeldt) verliebt und versucht, ihre Aufmerksamkeit zu wecken, indem er ihr den abgetrennten Kopf eines Leichnams verehrt. Um in ihrer Nähe zu sein, stellt er sich dem Schlaflabor außerdem als Versuchsperson zur Verfügung. Die Träume, die Trier seine Figur in diesem Schlaflabor erleben lässt, spielen mit Elementen eines sexuell codierten Horrors, wie er vor allem aus Kannibalismus- oder Vampirszenen bekannt ist. Eingeleitet wird die Szene, in der wir Mogens träumen sehen, durch die extradiegetische Musik, die auch in den Szenen zu hören ist, in denen Geister zu sehen sind. Mogens sieht jedoch nicht die Geister von Verstorbenen, sondern halluziniert vier abstoßende männliche Gestalten, die als fleischlich lüsterne Vampire seinen Arm aufzufressen beginnen. Das unterdrückte Dunkle nimmt hier die Gestalt des puren Horrors an. Die sexuelle Dimension dieses Horrors wird dadurch angedeutet, dass die vier Männer lediglich in Unterhemden gekleidet sind und ihre kannibalischen Gelüste mit wollüstigen Schmatzgeräuschen unterlegt sind.³² Das sexuelle Phantasma des Verschlungenwerdens durch den Anderen gibt sich als Ekel erregender und peiniger Akt zu erkennen, ohne dass die erotische Dimension damit jedoch vollständig verloren gehen würde. Vielmehr zeigt sie sich in Form unverstellter Gewalt, der sich der sexuell Erregte nicht entziehen kann. Erotisches Begehren, das hier in dem kannibalischen Begehren ungefiltert zum Ausdruck kommt, wird so gleichzeitig verworfen und als Objekt der Faszination vorgeführt.

Verdoppelt und zugleich ironisch gebrochen wird der Horroreffekt dadurch, dass im Nebenzimmer die Medizinstudentin Sanne (Louise Fribo), die der Film uns bisher als jemanden gezeigt hat, der selbst auf den kleinsten medizinischen Eingriff hypersensibel reagiert, ein Kettensägenmassaker-Video anschaut und dabei genüsslich Chips isst. Dass Mogens und Sanne eine gemeinsame Vorliebe für sexuell erregende Gewalt haben, wird auch

30 »fantasiens riget« – RIGET I, 1, 1:02:48. Zu der These, dass der gesamte Film RIGET als Eintritt in das Reich der Phantasie zu sehen ist, vgl. auch Ove Christensen/Claus K. Kristiansen: *Porten til Riget*. In: Eva Jørholdt (Hg.): *Ind i filmen*. Kopenhagen: Medusa, 1995, S. 286-309.

31

32 Vgl. RIGET, I, 3, 49:50-50:34.

dadurch unterstrichen, dass Sanne, als sie in der Wiederholung der Traumszene in Folge vier die computergenerierten Aufnahmen von Mogens Gehirntätigkeit sieht, verzückt bemerkt, dass Mogens einen »superfeuchten Traum«³³ hat, und dass Mogens ihr in der zweiten Staffel Videokassetten mit Horrorfilmen zusteckt. Hier wird Horror im Wissen um seine ästhetisch genießbare Dimension bewusst zelebriert.

Die Szenen, die in RIGET am deutlichsten mit dem Thema Horror verknüpft sind, und gekonnt das Register des Ekelhaften und Grauen erregenden ziehen, sind die Szenen, die sich um die Schwangerschaft der Ärztin Judith drehen. Denn der Vater ihres Kindes ist kein anderer als Åge Krüger, der als Vater der kleinen Mary einer normalen Zeitrechnung zu Folge schon längst nicht mehr am Leben sein dürfte. Ob er ein Zombie oder vielleicht sogar der Teufel selbst ist, wird im Film nicht vereindeutigt. Unzweifelhaft ist aber, dass er sich über das Kind in Judiths Körper neu zu materialisieren versucht, er also als das Böse erneut Zutritt in die Welt des Krankenhauses haben will.

Dass es sich bei Judiths Kind um ein »Monster« handelt, wird an dem monströs schnellen Wachstum des Ungeborenen deutlich. Als Judith sich schließlich für einen Abbruch ihrer monströsen Schwangerschaft entschließt, ist es zu spät. Trotz mehrerer tödlicher Injektion bricht das Kind, das im Gedenken an Mary den Namen Lillebror (kleiner Bruder) erhält, sich den Weg aus dem Körper Judiths, die es dabei förmlich zerreißt. Gleichwohl überlebt sie die Geburt und entwickelt zudem zärtliche mütterliche Gefühle gegenüber dem Kind, das von seiner Gestalt her genau das zu sein scheint, was Åge Krüger über Mary gesagt hat: eine Missgeburt. Schnell wächst Lillebror zu monströser Größe heran; ein kleiner Kopf mit den Gesichtszügen des Vaters auf einem jedes menschliche Maß sprengenden Körper. Vom Charakter her ist Lillebror, wie Andreas Jacke in dem vierten Teil des Aufsatzes näher ausführen wird, jedoch ein liebes Kind, das sich schließlich selbst opfert, um die Ausbreitung des Bösen zu verhindern.

Obwohl Lillebror also dem äußeren Erscheinungsbild nach deutlich stärker als z.B. der Geist der kleinen Mary, als Gestalt des Horrors gezeichnet ist, verkörpert er das Andere doch nicht als das Böse. Zwar wohnt das Böse in ihm, doch hat er die Möglichkeit, es nicht zum Ausdruck kommen zu lassen. Das Spiel, das Lars von Trier in RIGET mit den Elementen des Horrors spielt, ist also in einen übergeordneten ethischen Diskurs über das Gute eingeordnet. Das Gute erscheint in der Beziehung zwischen Mutter und Sohn, das Böse hingegen in der

33 RIGET, I, 4, 35:38 In der Wiederholung der Traumszene ist eine markante Änderung eingebaut. Die Kannibalen-Phantasie wird hier umgelenkt in eine gewöhnliche Beischlaf-Phantasie, in der Camilla Mogens auf ihm sitzend erregt. Gemeinsam ist beiden Phantasien jedoch, das Mogens jeweils in der passiven Rolle verharrt.

Beziehung zwischen Vater und Tochter. Der wahre Horror wird in RIGET nicht in den typischen Horrorszenen sichtbar, sondern in den Geschichten realer Gewalt. Damit lassen sie sich im Sinne Lacans auch als Phantasmen, d.h. als Abwehrphantasien lesen, die das Reale, im Fall von RIGET: den wahren Horror, wie eine Art Schirm bedecken, also schützen und unsichtbar halten, als solcher aber zugleich doch auf ihn aufmerksam machen.

III. Der wahre Horror: Mary und Mona als Opfer männlicher Gewalt

(Sophie Wennerscheid)

Das Mädchen, das Sigrid Druse zu Beginn der ersten Serie im Aufzugschacht weinen hört, und so animiert wird, mit dem Geist des Mädchens Kontakt aufzunehmen, ist die kleine Mary Jensen, die, so werden es die spiritistischen Ermittlungen von Frau Druse am Ende der vierten Serie ans Licht bringen, im Jahre 1909 von ihrem leiblichen Vater, dem Oberarzt Åge Krüge, mit Chlorgas ermordet wurde, weil sie als uneheliches Kind seine gesellschaftliche Stellung bedrohte und also der zweckrationalen Logik Krügers zu Folge beseitigt werden musste.

Das Schicksal der kleinen Mona, die mit Nachnamen nicht zufällig ebenfalls Jensen heißt, und auch von ihrem äußeren Erscheinungsbild viel mit Mary gemeinsam hat, ist mit Marys Schicksal vergleichbar, weil sie ebenfalls Opfer eines Arztes ist, dem seine berufliche Anerkennung über alles andere geht. Zwar schädigt Helmer Mona, die nach einer missglückten Hirnoperation stark geistig behindert ist, nicht willentlich, doch agiert er ähnlich rücksichts- und gefühllos wie Krüger. Statt einzugestehen, dass er einen Fehler gemacht hat, für den es ethisch wie gerichtlich einzustehen gilt, weist er alle Verantwortung von sich. Mit selbstherrlicher Ignoranz reagiert Helmer auf die Vorwürfe der leidenden Mutter des Mädchens und wiederholt (fast ebenso stumpfsinnig wie Mona in ihrem Bett hin und her schwankt), dass ihm nichts vorzuwerfen ist. Als Neurologe ist es ihm eine wissenschaftlich motivierte Selbstverständlichkeit in die Gehirnstrukturen anderer Menschen einzudringen. Allerdings nicht um herauszufinden, was Geist ist, sondern um die Denkmachine Mensch in Gang zu halten. Gelingt das einmal nicht, dann ist das Helmers Ansicht nach nicht als persönliches Versagen zu beurteilen, für das es sich zu verantworten gelte, sondern als einzukalkulierende Risikoquote.

Da das Schicksal der kleinen Mona und das Schicksal der kleinen Mary als Parallelgeschichte erzählt wird, rücken auch die Männer, die ihr Leiden zu verantworten haben, in eine Linie. So wie Krüger einen Menschen ermordet, um seinen gesellschaftlichen Status als Arzt nicht zu gefährden, muss auch Helmer seine Verantwortung für Monas Leiden leugnen, um sein

Selbstbild des perfekt funktionierenden Arztes aufrecht zu erhalten. Beide Figuren repräsentieren damit eine Männlichkeit, für die Rationalität die konsequente Verneinung dessen ist, was sich nicht wissenschaftlich-positivistisch fassen lässt und sich nicht als positiver Faktor in eine Kosten-Nutzen-Kalkulation einspeisen lässt, alles also, was mit Gefühlen, Schwäche, Ängsten oder gar Versagen zu tun hat.

Die von Horkheimer und Adorno beschriebene Dialektik der Aufklärung, in der es ja nicht primär um die Rückkehr der verdrängten spirituellen Natur des Menschen geht, sondern um den ideologiekritischen Nachweis, dass der sich befreit glaubende Mensch sich vermeintlich rational, aber im Grunde völlig irrational neuen totalitären Ideologien und Herrschaftsformen ausliefert, kommt in dem Verhalten Krügers und Helmers deutlich zum Ausdruck. Aufklärung ist nicht deshalb gescheitert, weil die irrationale Natur des Menschen, also seine mythisch, spirituelle Neigung nun in Form des Geisterhaften, Dämonischen, Horrormäßigen in die Welt der Vernunft einbricht, sondern weil die Welt der Vernunft sich selbst als zweckrational legitimierte Grausamkeit präsentiert.

IV. Innenräume des Horrorfilms

(Andreas Jacke)

In RIGET bewohnt die Topographie des Grauens, wie es in der klassischen Form des Horrorgenres häufig zu sehen ist, ein Haus, das so zu einem *unheimlichen* Haus wird. Eines der prägenden ersten berühmten Häuser dieser Art schilderte der selbst deutlich von den Spuren einer psychischen Erkrankung gezeichnete Edgar Allan Poe, dessen Geschichten bis heute die Autoren von Horrorfilmen inspirieren. In seiner Geschichte *The Fall of the House of Usher* (1839) wird das alte Gebäude am Ende einstürzen, das schon zu Anfang einen Riss hatte, der im Zickzack vom Dach bis zur Grundmauer hinunter verlief.³⁴

Auch das Krankenhaus bekommt die ersten feinen Risse, wie es im Vorspann heißt: »Små tegn af træthed er begyndt at vise sig i de eller så solide og moderne bygninger. Ingen levende ved det endnu, men porten til RIGET er begyndt at åbne sig på ny.« [Erste Zeichen der Ermüdung zeigen sich in den ansonsten so soliden und modernen Gebäuden. Noch weiß es keiner der Lebenden, aber die Tore zum Reich haben sich wieder geöffnet.]³⁵ Diese Risse weisen auf seinen Verfall, seinen Sturz hin, der die verschüttete Vergangenheit, auf der es gebaut wurde, wieder

34 Edgar Allan Poe: Das gesamte Werk in zehn Bänden. Bd. 2. Herrsching: Pawlak, 1979, S. 664.

35 RIGET I, 1, 1:10-1:22.

zum Vorschein bringen würde. Der Grund, auf dem dieses Gebäude steht, ist fragil, sein Fundament ist gefährdet.

Wie die französische Psychoanalytikerin Marie Bonaparte in ihrer wichtigen Studie zu Poe ausführte (die Studie wurde von Lacan für seinen Betrachtungen im Seminar über den *Entwendeten Brief* aufgegriffen ohne explizit genannt zu werden),³⁶ handelt es sich bei dem verfluchten Haus der Ushers und der nebeligen Teichlandschaft, die es umgibt, *nur* um die »Übertragung eines Wesens, das einmal wirklich gelebt hat, einer in der unbewussten Erinnerung ihres Sohnes lebendig gebliebenen Toten.«³⁷ Im Hause Usher haust die Verstorbene Madeline, derer sich Alfred Hitchcock später in VERTIGO (US, Alfred Hitchcock, 1958) bemächtigt hat. So wohnt in jedem ›unheimlichen‹ Haus immer der Geist eines Toten, der es letztendlich beherrscht. Bei Hitchcock taucht dieser Topos häufig auf. Am berühmtesten ist die von Norman Bates am Leben gehaltene, verstorbene Mutter in PSYCHO (US, Alfred Hitchcock, 1960), die in der Kinogeschichte nicht tot zu kriegen ist. Ganz ähnlich steht es aber bereits um den unheimlichen Herrschaftssitz Manderlay (auf den von Trier später zurückkam) in REBECCA (US, Alfred Hitchcock, 1940). Hier beherrscht ebenfalls die bereits verstorbene Hausherrin Rebecca, die gesamte Szenerie. Mit Nietzsche könnte man davon sprechen, dass der Schatten eines toten Gottes bei weitem schwieriger zu beseitigen ist, als der Gott selbst es war. Dies gilt vor allem dann, wenn er die Form des Über-Ichs, des Gewissens angenommen hat.

Ein Gespenst, nehmen wir beispielsweise den Vater des dänischen Prinzen Hamlet, spricht oft einen Appell aus, dem sein lebender Sohn nachkommen soll. Was bei Hamlet oft übersehen wurde, ist, dass er durch den Mord an seinem Vater auch seine Mutter aufgeben muss, der er nicht mehr vertrauen kann. Bei Poe, Hitchcock und von Trier haust melancholisch ein niemals aufgegebenes mütterliches Objekt wie ein Geist weiterhin in den Gemäuern eines alten Hauses. Angefangen beim wörtlich zunehmenden ›Elternhaus‹ (als Ort eines sozialen Ursprungs, den es in seiner Singularität so nie gab), ist auch das Krankenhaus in RIGET, das auf den nebeligen Färberteichen errichtet wurde und an das einstige dänische Königreich gemahnt, der Wohnsitz der nicht sterben wollenden Verstorbenen, der unerlösten Toten, der Gespenster. Die ständigen Zwischenschnitte mit den Luftaufnahmen, die das Krankenhaus in einer Totalen zeigen, erinnern immer wieder an diese ganzheitliche Perspektive und zeigen das Haus als Subjekt.

36 Vgl. die Fußnote des deutschen Übersetzers in: Jacques Lacan: Schriften, Bd. 1. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986, S. 36 u. Jacques Derrida: Die Postkarte. 2. Lieferung. Berlin: Brinkmann & Bose 1983, S. 221.

37 Marie Bonaparte: Edgar Poe. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, S. 55.

Der Film unterhält so die von Walter Benjamin und Gertrud Koch oft hervorgehobene Ähnlichkeit mit der Architektur. Die Baukunst ist taktil und optisch zugleich und deshalb für Benjamin dem Film ähnlich.³⁸ Man kann einen Film topographisch durchlaufen wie ein Gebäude. Öffnen wir also nun die »Krypta« von RIGET und treten in die Innenräume dieses Gebäudes wie in ein Archiv ein. »In der Tat oszilliert Erinnerung zwischen verfügbarem Archiv und unzugänglicher »Krypta« — jenem Raum, der es nicht erlaubt, das verlorene Objekt der Kritik einer forschenden Umwelt auszusetzen. Es wird stattdessen in die Psyche des trauernden Kollektivs inkorporiert und führt dort ein Eigenleben, welches das historische Unbewusste des Kryptenträgers neu ordnet.«³⁹ Alle Geister würden dann, das ist das Mindeste was ich schreiben kann, einen verdrängten Vorgang betreffen, an den sie gemahnen.

Vielleicht resultieren die Geister aber vielmehr noch aus jenen Abspaltungen der eigenen Identität, jenem ausgesonderten Anderen, von dem Eingangs die Rede war. Sind sie Projektionen von destruktiven Selbstanteilen oder sogar Wünschen? Wie oft hat Hitchcock den unheimlichen Ausdruck eines Hauses allein schon dadurch hervorgehoben, dass sich die Protagonisten seiner Filme darauf zu bewegen? Erinnern wir uns an den Schatten eines bösen, elterlichen Paares, der in NOTORIUS (US, Alfred Hitchcock, 1946) auf die bereits halb vergiftete Alicia Hubermann (Ingrid Bergmann) fällt. Hier war es der Schatten der Ahnen, der elterlichen Vorbilder, die ihr fatales Gift auszustreuen versuchen. Eine Gabe aus der Vorzeit, die keine wäre, sondern Gift, das beim Zuschauer eine paranoide Reaktion verursacht. Eine Reaktion die zustande kommt, wenn wir passiv zu sehen müssen, wie jemand vergiftet wird, der davon nichts weiß. Demnach wäre diese »Gabe« das Gegenteil von der Liebe, der Zuneigung, die sie sonst beinhaltet. Derrida und Lacan stimmen darüber überein, dass die Liebe darin bestehen könnte, etwas zu geben, was man nicht hat.⁴⁰

Weil jedes Haus einen Herd hat (an dem das Essen bereitet wird), weil es dem Wanderer Unterschlupf bietet, weil es der Familie ein Heimstätte ist, weil es Schutz bietet, ist es immer mit der ersten Unterkunft, dem Uterus als der ersten Heimstätte verwandt. Dieser Zusammenhang wird in RIGET bei der Beerdigung des Geistes von Mary und später bei der Geburt von Lillebror durchgespielt.

Die klassische Gruselgeschichte hatte ein Faible für opulente Innenausstattungen. Wenn Poe die Innenräume in den verschiedenen Gemächern darstellt, die er in *The Mask of the Red Death* (1842) beschreibt, wird er immer wieder auf das Schlagen der Uhr zurückkommen.

38 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. 1.2 . Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 504f.

39 Wolfgang Ernst: Das Rumoren der Archive. Berlin: Merve, 2002, S. 103.

40 Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben. München: Fink, 1993, S. 10.

Dieses Ticken der Uhr und besonders das bedrohliche Schlagen der vollen Stunde gemahnt an den Herzschlag der Mutter, den der Säugling im Uterus vernommen hat. Es gemahnt von Anfang an an die ablaufende Zeit bis zum Tod. In der Psyche wird die Anfangs- und Ausgangssituation des Lebens immer mit dem Ende verbunden. Das Grab, der Sarg und die Urne sind Bilder für den Raum, aus dem wir kamen.

In RIGET trifft Frau Druse am Ende ihres Lebens, das von einer spirituellen Suche durchzogen war, ausgerechnet in dem Krankenhaus, wo ihr Sohn arbeitet, auf den Geist des toten Mädchens Mary. Frau Druse wird versuchen, Mary in verschiedenen Anläufen die ewige Ruhe zu geben, sie beizusetzen, ihr endlich den Tod zu geben, ihr die Endlichkeit des menschlichen Daseins zurück zu erstatten. Von diesem Vorgang handelt die erste Staffel auf ihrer höchsten Bedeutungsebene. In der zweiten Staffel werden sich nun viele Geister bei Frau Druse melden, die ebenfalls zur Ruhe kommen wollen.

Jedes Medium, insofern es ein Speicherplatz ist, wird immer der Ort sein, an dem die Geister der Vergangenheit wieder zum Leben erweckt werden. Wenn ich ein Buch von Melanie Klein lese, werden ihre Gedanken durch mich erneut zum Leben erweckt. Ich erbe ihren Geist, ich führe ihn weiter, setze ihn fort, knüpfe an seine Tradition an und verbinde mich mit ihr. Deshalb können die Geister nicht sterben. Sie leben weiter in den Medien, die die Gedanken und Worte (Bücher), die Bewegungen und Stimme (Filme), die Sprache (CD) archiviert haben. »Im Unterschied zu Archiven vermögen technische Speicher die Wiederbelebbarkeit ihrer Daten vorzugaukeln.«⁴¹ Die Animation unterscheidet das Buch vom Film. Und daher verweist das Geisterthema immer selbstreferenziell in einer sehr starken Form auf das Speichermedium.

Insofern bietet es der Film an, sich mit den Vorfahren, dem Erbe, der Vergangenheit, in der Form der Wiedergänger, der Gespenster, der Animation von Toten, zu beschäftigen. 1989 ist die Mutter von Lars von Trier Inger Trier, geborene Høst, mit 74 Jahren im Kopenhagener Rigshospital gestorben.⁴² Das *traumatische* Erlebnis dieses Todes (das von Trier stets öffentlich umstellt hat mit dem Drama, dass er am Totenbett erst die wahre Identität seines Vaters erfahren hat, der nicht Ulf Trier, sondern Hartmann hieß) war vermutlich ein wesentlicher Auslöser für das gesamte Filmprojekt. Der Grund dafür eine Krankenhausserie zu drehen. Man könnte auf dieser persönlichen Ebene rasch herausfinden, dass Frau Druse eine gewisse Ähnlichkeit mit Inger Trier besitzt. Man könnte diese biografische Spur

41 Ernst: Rumoren der Archive, S. 140.

42 Jack Stevenson: Lars von Trier. London: British Film Institute, 2000, S. 63

weiterverfolgen und das enge Verhältnis von Frau Druse zu ihrem Sohn, dem Krankenpfleger Bulder feststellen, wegen dem sich die alte Dame ständig mit erfundenen Geschichten ins Krankenhaus einweisen lässt. Doch das möchte ich hier nicht in der Ausführlichkeit, die dafür notwendig wäre, vornehmen. Vielmehr möchte ich nur auf ein paar Eigentümlichkeiten hinweisen, die damit einhergehen.

Frau Druse, die in der letzten Etappe ihres Lebens angekommen ist, trifft auf den Geist eines jungen Mädchens, Mary. Was wäre nun wenn Frau Druse und Mary eine Person wären? Was wäre, wenn Frau Druse sich am Ende selbst erlöst? Könnte das ein Geheimnis eine kryptierte Botschaft sein, die in RIGET eingeschlossen ist? Lars von Triers Mutter hat von 1915 bis 1989 gelebt. Die kleine Mary ist 1919 von ihrem Vater Åge Krüger ermordet worden. Zu diesem Zeitpunkt war Inger Trier genau vier Jahre alt. RIGET wäre dann eine filmische ›Seance‹ ihres Sohnes. Vielleicht ist diese TV-Serie, die am Originalschauplatz gedreht wurde, tatsächlich eine phantastische und ganz reale Geisterbeschwörung zugleich?

In jedem Fall wehrt sich RIGET vehement dagegen, die übliche Stigmatisierung des Mütterlichen, die den gewöhnlichen Horrorfilm durchläuft, einfach nur in irgendeiner Form zu reproduzieren. In RIGET wird das Genre vielmehr diesbezüglich dekonstruiert, wird die mütterliche Symbolik, die das geheimnisvolle Zentrum so vieler Horrorfilme bildet, durch einen offensichtlich lustvollen, metaphysisch dezentrierten und euphorisch, spielerischen Zugang zum Okkulten (das immer der Ort der Symbiose, einer Widerverschmelzung zwischen Mutter und Kind ist) in Szene gesetzt. Und die Geister werden, da es sich um ein Krankenhaus handelt, mit dem echten Tod, der echten Geburt, einem in der Requisite absolut authentischen Dekor in Beziehung gesetzt.

V. Geschlechterdifferenz bei Kubrick und Lars von Trier

(Andreas Jacke)

RIGET lehnt sich in der Anfangssequenz an einen berühmten Vorgänger, THE SHINING (US, Stanley Kubrick, 1980), von Stanley Kubrick an. Die Blutfontäne, die die Mauer mit dem Titel RIGET durchbricht, ist ein Zitat aus diesem prägenden Klassiker, in dem das Blut aus dem Fahrstuhl in den engen Flur des Hotels stürzt. Auch dass Frau Druse auf Mary zum ersten Mal im Fahrstuhl trifft, ist ein Zitat. Der Aufzug selbst ist in beiden Filmen ein Symbol für den Geburtskanal, er verweist so auf den Ort eines Ursprungs.

Doch ebenso nabelt sich von Trier von Kubricks Szenario ab, er leistet Widerstand gegen dessen Dramatisierung eines offensichtlichen Konflikts zwischen den Geschlechtern. Denn während Kubrick die männliche, Größenwahnsinnige Aggression gegen die weibliche Zumutung von Realitätsbezug, sozialer Verantwortung und Familie ironisch darstellt, ist von Trier an einem Verständnis der Bedeutung von symbiotischen Strukturen jenseits von klassischen sozialen Rollenauffassungen interessiert. Beide Filme verhandeln das Grauen in großen, öffentlichen Räumen. Doch der Überdimensionalität eines verlassen, leeren Hotels bei Kubrick stellt von Trier die Vielfalt eines völlig belegten Krankenhauses mit seinen ganzen sozialen Interaktionen gegenüber. So erinnern nur die leeren Gänge im Keller des Krankenhauses direkt an die verlassen, labyrinthischen Gänge im Overlook-Hotel.

In *THE SHINING* steht im Zentrum das männliche Phantasma des Phallus, der eine pathologische Vollständigkeit suggeriert, die primär durch die weibliche Kastration gefährdet ist, die den Mangel kennzeichnet. Jack Torrance (Jack Nicholson) fürchtet sich im Grunde am meisten vor den blutenden Fahrstuhlausgängen, die zugleich die Kastration und den Genozid an den Indianern (zu denen auch seine Frau gehört) symbolisieren. Von Triers Konzept setzt hingegen an einer ganz anderen Stelle an. Ihm geht es um das Verhältnis rationaler und irrationaler Bezüge innerhalb einer sozialen Struktur. Er will zeigen, inwieweit ein verdrängtes und damit nicht aufgearbeitetes Erbe in der Form des Phantoms eine weiterreichende Wahrheit aussprechen kann als alle rationalen und kontrollierten Aussagen. Es geht also völlig anders als bei Kubrick nicht um die Wahnvorstellungen, die ihr Zentrum in einer männlichen Erotik haben oder die pathologischen Identitätsvorstellungen, die sich aus einer binären Opposition der Geschlechterverhältnisse ableiten lassen, sondern um eine Form von Schuldbekennnis und Geisterbezug, der gegenüber dem Anderen in Bezug auf die Ausgrenzungen durch Behinderung oder Herabsetzung besteht.

Kubrick und auch von Trier setzen sich dabei in ein verantwortungsvolles Verhältnis zur Geschichte. Doch während Kubrick in Bezug auf den Genozid an den Indianern, die als eine weiblichere Kulturform angesehen wird, die wahnwitzige männliche Aggression direkt vorführt, handelt von Triers Inszenierung viel komplexer und verschlungener vom Wiederfinden des Anderen. Wendy (Shelley Duval), Jacks Frau trägt indianische Spuren in ihrer Kleidung und ihrem Gesicht, und das Hotel als das unheimliche Haus, als Ursprungs- und Wohnort trägt indianische Spuren in seinem Interieur. Bei Kubrick ist das Erbe des Rassismus demnach ein Teil des Horrors. Bei von Trier wird er hingegen durch die Figur des Dr. Helmer als zwanghafte Abgrenzung parodiert.

Das unheimliche Zentrum im Overlook-Hotel ist jedoch das verbotene Zimmer 237. Hier sind auf dem Teppichboden violette phallusartige Symbole in grünen Halbkreisen zu sehen.⁴³ Darin begegnet Jack Torrance seinem Begehren als einem Geist. Er trifft auf eine anonyme, nackte, modelartige Frau, die aus einer Badewanne steigt und sich anschließend in eine alte, entstellte Frau verwandelt. Das für den Horrorfilm so typische Wechselspiel zwischen attraktiver, jugendlicher Erotik und grausamem Tod ist hier ein wesentliches Motiv. Nur bindet Kubrick dieses populäre Thema nicht an die damals für den Horrorfilm sehr häufig verwendete viktorianische Sexualmoral, sondern der ehemalige Lehrer Torrance will die Zeit, d.h. sein Alter stoppen und so unsterblich werden. Er will die Zeit für immer *fixieren* (im zweifachen Sinne – in Bezug auf die lineare Zeit und zugleich psychoanalytisch an einer Entwicklungsphase festhalten wollen)⁴⁴

In RIGET werden die sexuellen Phantasmen persifliert und als Jugendstreiche verhandelt. Die Logik der Kastration und der Traum von der sexuellen Erfüllung tauchen nur bei dem Sohn des Chefarztes Moosgaard Mogge auf, der mittels eines abgesägten Leichenkopfs eine Krankenschwester schockieren und verführen will. Doch diese Vorstellungen werden in einer sehr verspielten Form wiedergegeben. Jugend und Alter bilden hier auch keine Gegensätze für das Feld erotischer Phantasmen, sondern stehen in dem viel alltäglicheren, sozialen Feld eines Generationskonflikts. Allerdings entpuppt sich die Krankenschwester Camilla, die Mogge verführen möchte, später als eine Satanistin, womit doch recht konventionell das sexuelle Begehren mit dem Bösen verbunden wird.

Die wichtigste weibliche Heldin, Frau Drusse, ist aber eben bereits eine alte Frau. In die gesamte visuelle Ästhetik des Films ist im Gegensatz zu Kubricks aufwendig arrangierten und perfekten klaren Bildern die Performativität und Vergänglichkeit stets schon eingeschrieben. Die dann später für die Dogma-Filme typischen spontanen Kamerabewegungen, die schlechte Ausleuchtung und das grobkörnige 16mm Filmmaterial, die realistische Darstellung der Schauspieler – all das stellt sich von vornherein gegen jede Form einer fetischisierenden Erotik. Das Zentrum des Horrors betrifft also gerade nicht die Sexualität, die Kubrick durch den Zusammenhang mit der Zeit zumindest auf ein beachtliches Niveau hat bringen können.

Der Horror in RIGET basiert aber zugleich recht konventionell auf der Gestalt von gespenstischen Wiedergängern, die in der ersten Staffel vor allem das Motiv zwischen Eltern (Frau Drusse/ Dr. Helmer) und dem vom Vater verletzten Kind betreffen. Dazu gehört der

43 Thomas Allen Nelson: Kubrick. Inside a Film Artist's Maze. Bloomington, 2000, S. 221.

44 Andreas Jacke: Stanley Kubrick. Eine Deutung der Konzepte seiner Filme. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2009, S 243-285.

vertuschte medizinische, chirurgische ›Kunstfehler‹ von Dr. Helmer an dem jungen Mädchen Mona, das nun für immer behindert sein wird und der Mord von Åge Krüger an Mary. Aufgrund dieses nicht aufgedeckten Mordes/Kunstfehlers wandelt Mary nun als Geist zwischen den Lebenden und Toten umher und Mona verschmiert ihr ganzes Zimmer mit Blut. Ihr Geist ist der Geist eines unaufgeklärten Verbrechens in der Vergangenheit – das auch die Zukunft betrifft. In der ersten Staffel gruppieren sich um dieses zentrale Motiv allerlei andere Themen, die entweder dazu referieren oder den Alltag des Krankenhauses, seine Organisation, seine Hierarchie und seine medizinischen Apparate betreffen und all dies sehr liebevoll parodieren.

VI. Der Teufel persönlich: Diesseits von Gut und Böse

(Andreas Jacke)

Während die erste Staffel von RIGET mit der Auflösung des Verbrechens an Mary endet, gibt es in der ersten Folge der zweiten Staffel die Geburt eines neuen Kindes von Åge Krüger zu sehen, das mit erheblichen Behinderungen auf die Welt gelangt. Dieses Motiv ist von Anfang an durch die zwei stets nur isoliert gezeigten spirituellen Seher in der Abwaschküche des Krankenhauses vorbereitet, die am Down-Syndrom erkrankt sind. Die ganze Serie diskutiert den Wert menschlichen Lebens. Der entstellte, überdehnte Körper von Åge Krügers Sohn Lillebror hat das Gesicht seines Vaters. Und Krüger gibt sich schließlich als der Teufel persönlich zu erkennen. In der siebten Folge wachsen ihm deshalb Teufelshörner aus dem Kopf, die an zwei Phallusse erinnern und damit das Teuflische ausdrücken und sogleich parodieren. Von Trier treibt den Teufel aus den vulgären Vorstellungen von Erkrankungen (als dem Bösen) eher aus und zwar indem er ihren theologischen Hintergrund bewusst macht. Die bedrohliche christliche Umgestaltung von Dionysos zum Teufel, hängt, wie Nietzsche geschrieben und dann auch gefühlt hat, mit einer schizoiden Aufspaltung in die Extreme von Gut und Böse (Himmel und Hölle) zusammen.

Eine ähnliche Satire in Bezug auf den Teufel gibt es schon in THE SHINING. Bei einem heftigen Streit mit seiner Frau Wendy stellt Jack den Teufel mit seinen Hörnern und flatternder Zunge nach. Hier geht dasselbe Motiv jedoch mit einer sehr rohen, männlichen Gewaltandrohung und aggressiven Sexualität einher (und Wendy muss ihren ausgeflippten Gatten kurz darauf mit einem Baseballschläger bewusstlos schlagen).

Åge Krüger ist als Reinkarnation des Teufels in RIGET aber kein Libertin, sondern ein mystischer Vertreter von eben jenem *Element of Crime*, das von Trier zuvor in seiner Europa-Trilogie schon fasziniert hat. Die Welt ist aber so oberflächlich in Gut und Böse gespalten, dass kein echter Horror aufkommt. Vielmehr berichtet der Film nun von einem Märtyrer. Krügers Sohn Lillebror könnte seinen Vater ›beerben‹ und weiterleben, wenn er selbst von ihm das Gift/die Gabe des Bösen annehmen würde und auch zu einem bösen Dämon würde. Doch er weigert sich! Das Böse, das von Trier zunächst im deutschen Faschismus beschrieben hatte, soll sich nicht fortsetzen. »Das Spektrum hat mehrere Zeiten. Das Eigene eines Gespensts, wenn es das gibt, besteht darin, daß man nicht weiß, ob es, wiederkehrend, von einem ehemals Lebenden oder von einem zukünftigen Lebenden zeugt, denn der Wiedergänger kann bereits die Wiederkehr des Gespensts von jemanden oder etwas bezeichnen, dem das Leben erst versprochen ist.«⁴⁵

In einer der gelungensten Szenen des Films schlägt der leidende Lillebror dieses böse Erbe seines Vaters aus und opfert schließlich sein Leben, damit das Böse keine Chance erhält, durch ihn in der Welt zu wirken. Diese Opfersequenz verbindet die zweite Staffel von RIGET mit dem sentimental Liebesausdruck von BREAKING THE WAVES (DK u.a., Lars von Trier, 1996), der zwischen den beiden Staffeln von Trier gedreht wurde, dessen Drehbuch aber bereits davor geschrieben worden war. RIGET ist daher im Gesamtwerk ein Übergang von der Faszination des Regisseurs für das Böse zu einer zunächst durch christliche Motive getragenen Faszination für das Gute (die auch vorher schon wirkungsmächtig gewesen war).

Und spätestens mit Lillebror entledigt sich der Regisseur auch des gewöhnlichen Endes eines Horrorfilms, der nur eine kurzzeitige (Er)Lösung kennt, um dann häufig in einem pessimistischen Ende die Bedingungen für seine Fortsetzung zu schaffen. Lillebrors Opfertod ist dem Genre gänzlich fremd. So wandeln sich Horrorszenarien der Angst innerhalb der Serie einige Male in traurige Szenarien des Schmerzes und der Schuld. Noch häufiger wird allerdings der Horror mit Humor vermischt. Doch in den tiefer gehenden Sequenzen versteht von Trier es meisterhaft von der, von Melanie Klein beschriebenen, paranoid-schizoiden Position zur depressiven Position zu gelangen.⁴⁶ Es gelingt ihm entgegen der üblichen Konventionen eine starke Empathie zu den Geistern herzustellen. Dieses Mitgefühl findet nochmals seinen Höhepunkt bei Lillebror. Diese Figur wird durch ihr Feingefühl und ihr

45 Jacques Derrida: Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996, S. 159.

46 Diese Art der Verarbeitung von der paranoid-schizoiden Position zur depressiven Position ist grundlegend für Kleins Theorie und taucht darin immer wieder auf. Vgl. die Unterscheidung in Bezug auf die Angst: Klein: Schizoide Mechanismen, S. 59ff.

starkes Mitgefühl für Judith, seine Mutter, voller Zärtlichkeit dargestellt. Von Trier erreicht hier mit dem einfachen Mittel eines ausschließlich guten Charakters die volle Sympathie des Betrachters für diesen entstellten Menschen.

Die Handlung wendet sich dabei zugleich massiv gegen einen anderen Klassiker des Horror-Genres. In *ROSEMARY'S BABY* (US, Roman Polanski, 1968)⁴⁷ von Roman Polanski geht es um die paranoide Vorstellung einer Mutter, die darum kreist, ihr Baby sei vom Teufel gezeugt und sei damit ein Teil des Bösen. Dieser männlichen Phantasie einer paranoiden Entfremdung zwischen Mutter und Kind (sie wurde unter anderem beispielweise in *Alien*-Filmen fortgesetzt) wirkt *RIGET* geradezu in einer filmpolitischen Form entgegen. Bei *ROSEMARY'S BABY* stand letztendlich die sexuelle Lust selbst unter dem katholischen Verdacht der Bösartigkeit. Rosemarys heftige Übelkeit und ihr Verhalten, das immer mehr paranoide und schizoide Züge bekommt, lässt sich tiefenpsychologisch rasch als eine Schwangerschaftspsychose deuten. Doch diese Ebene wird nur für einen starken Thrill ausgebeutet und selbst nicht thematisiert. Dieser gegen Frauen gerichtete Film, dessen Stoff nicht von Polanski selbst kam, sondern ihn von einem Produzenten der Paramount Pictures angeboten wurde (möglicherweise ein Angebot, das Polanski aus Karrieregründen nicht ausschlagen konnte), wird in der zweiten Staffel von *RIGET* in sein Gegenteil verkehrt und so ein weiterer sehr einflussreicher Film des Genres durch einen sehr eigenwilligen Kommentar ergänzt.

Zugleich wandte sich *RIGET* damals unmittelbar gegen die TV-Serie *TWIN PEAKS* (US, David Lynch, 1990) von David Lynch, die mit ähnlichen Inhalten in einer viel oberflächlicheren und ästhetischen Form umging und letztendlich von Kokainphantasien inspiriert war, die sie auch thematisierte. Die Serie erzählte die mysteriöse Aufdeckungsgeschichte eines jugendlichen kokainabhängigen Mädchens mit esoterischen Mitteln. Ähnlichkeit hingegen hat *RIGET* aufgrund der Problematisierung der sozialen Ausgrenzung von entstellten Menschen mit *THE ELEPHANT MAN* (US, David Lynch, 1980) von Lynch. Der Film erzählt sehr einfühlsam von dem Schicksal eines Mannes mit bizarren körperlichen Missbildungen im 19. Jahrhundert.

Insgesamt kann man sagen, dass von Trier den Horror der Befremdung mit einem sehr gezielten sozialen Engagement und Humor auflöst. Darin liegt das Ungewöhnliche der gesamten Serie. Hier bleibt der Horror weder bei den sexuellen Phantasien stehen, noch bei psychotischen Phänomenen. Mit anderen Worten: *RIGET* ist kein einfacher Horrorfilm, sondern zugleich liefert die TV-Serie grundlegende Einblicke in Struktur und Auflösung von

47 Vgl. Achim Forst: *Breaking the Dreams*. Das Kino des Lars von Trier. Marburg: Schüren, 1998, S. 115.

Horrorelementen. RIGET ist demnach, wie alle Filme des Regisseurs, ein Metafilm.⁴⁸ Von Trier kam auf den Horrorfilm in einer viel reineren und damit weniger gelungenen Form später in ANTICHRIST (DK u.a., Lars von Trier, 2009) zurück. Dieser Film handelt dann vom Krieg der Geschlechter als einem strukturellen Horrorszenario, dessen Wurzeln zu einer langen Tradition gehören. Von Triers Interesse am Horrorfilm taucht aber auch in anderen Filmen auf. Beispielsweise heißt die Hauptstraße, die durch das Dorf in DOGVILLE (Lars von Trier, 2004) führt, nicht zufällig Elm Street. Denn dieser Name stammt aus dem NIGHTMARE ON ELM STREET (US, Wes Craven, 1984) von Wes Craven. Der böse Mann in *Nightmare on Elm Street* (von dem Craven 2010 unter demselben Titel ein Remake drehte) war Freddy Krueger, ein Phantom, das einige Teenager in ihren Träumen heimsucht und dabei die Fähigkeit hat, sie real verletzen und töten zu können. Åge Krüger soll, wie bereits Achim Forst vermutete, vielleicht ein dänischer Verwandter des amerikanischen Freddy Krueger sein.⁴⁹

Literatur

Bainbridge, Caroline: *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*. London: Wallflower Press, 2007.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* Bd. 1.2 . Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

Benz, Ernst: *Emanuel Swedenborg. Naturforscher und Seher*. München: Rinn, 1948.

Björkman, Stig: *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber, 2003.

Böhme, Hartmut u. Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

Bonaparte, Marie: *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie*. Frankfurt am Main, 1981.

Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

Christensen, Ove u. Claus K. Kristiansen: »Porten til RIGET«. In: Eva Jørholdt (Hg.): *Ind i filmen*. Kopenhagen: Medusa, 1995, 286-309.

Creeber, Glen: »Surveying The Kingdom. Explorations of medicine, memory and modernity in Lars von Trier's *The Kingdom* (1994)«. In: *European Journal of Cultural Studies* 5 (2002:

Derrida, Jacques: *Die Postkarte*. 2 Lieferung. Berlin: Brinkmann & Bose, 1983.

48 Vgl. Marion Müller: *Vexierbilder*. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 2000, S. 21.

49 Vgl. Achim Forst: *Breaking the Dreams*. Das Kino des Lars von Trier. Marburg: Schüren, 1998, S. 115.

Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996.

Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben*. München: Fink, 1993

Doll, Martin (Hg.): *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*. Wien/Berlin: Turia+Kant, 2011.

Ernst, Wolfgang : *Das Rumoren der Archive*. Berlin: Merve, 2002

Sigmund Freud: *Über das Unheimliche* (1919), in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XII. Frankfurt a. M.. Fischer, 1999, 227-278.

Forst, Joachim: *Breaking the Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren, 1998

Greenberg, Udi E.: „The Holocaust Repressed: Memory and the Subconscious in Lars von Trier's Europa“. In: *Film & History. An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 38 (2008: 1), 45-52.

Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt a.M.: Fischer, 2003.

Jacke, Andreas: *Stanley Kubrick. Eine Deutung der Konzepte seiner Filme*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2009.

Klein, Melanie (2000): *Gesammelte Schriften Bd. III. Schriften 1946-1963*. Stuttgart–Bad Cannstatt.

Kuskner, Per: *Matador, mennesker, myter & minder*. Kopenhagen: People's Press, 2011.

Lacan, Jacques: *Schriften*. Bd.1. Weinheim/Berlin; Quadriga, 1986.

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Weinheim, Berlin: Quadriga, ⁴1996.

Lagercrantz, Olof: *Vom Leben auf der anderen Seite*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

Müller, Marion: *Vexierbilder*. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 2000.

Thomas Allen Nelson: *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*. Bloomington, 2000.

Poe, Edgar Allan: *Das gesamte Werk in zehn Bänden*. Bd. 2. Herrsching: Pawlak, 1979.

Rühling, Lutz: „Bilder vom Norden“. *Imagines, Stereotype und ihre Funktion*“. In: Astrid Arndt u.a. (Hg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktion von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt a.M., 2004, 279-300.

Schepelern, Peter: *Lars von Triers Elementer. En filminstruktørs arbejde*. Munksgaard: Rosinante, 1998.

Stevenson, Jack: *Lars von Trier*. London: British Film Institute, 2000.