

Nele Riepshoff

Kiel

„I be the Witch of the Wood“

Das Revival ökofeministischer Perspektiven am Beispiel der Filmhexen aus Robert Eggers' *The Witch*

Abstract: Im Zuge des Klimawandels hat der Ökofeminismus als theoretische Stoßrichtung erneut an Bedeutung gewonnen, die Kritik am Essenzialismus seiner Perspektiven wird in der Debatte zugunsten einer Revalorisierung weitestgehend relativiert. Innerhalb des vorliegenden Beitrags wird Robert Eggers' *The Witch* (2015) entlang seiner Darstellung von Natur und Weiblichkeit als feministische Ermächtigungsfantasie diskutiert. Die Analyse zeigt eine binär-gegenderte Struktur der filmischen Welt, welche sich als traditioneller Dualismus, der die Frau mit der Natur, und den Mann mit der Kultur(fähigkeit) assoziiert, lesen lässt. Aus einer ökofeministischen Perspektive erscheint der Film jedoch keine simple differenzfeministische Logik zu eröffnen, innerhalb welcher er etwa eine Überlegenheit von Frauen (bzw. Hexen) aufgrund ihrer Nähe zur Natur betont, sondern einen produktiven Ansatz des Essenzialismus, der kollektives Handeln zur Abwehr und Überwindung von menschengemachten Unterdrückungsverhältnissen fördert.

Nele Riepshoff (M.A.) hat Medienwissenschaft und Soziologie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel im Master studiert. Bereits ihr Bachelor in Sozio-Ökonomik inspirierte sie zu interdisziplinärer Forschung. Ihre Hauptforschungsinteressen umfassen Gender Studies, Diskursanalyse sowie die methodische Kluft zwischen Diskurs- und Filmanalyse.

1. Einleitung

„I be the Witch of the Wood“, behauptet Protagonistin Thomasin (Anya Taylor-Joy) in Robert Eggers' *The Witch*¹, während sie bedrohlich auf ihre jüngere Schwester zugeht. „I am that very witch. When I sleep, my spirit slips away from my body and dances naked with the Devil.“²

Die Bekennung zur Hexerei und zum Teufel – und die damit einhergehende Enttarnung als christliches Feindbild – dient an dieser Stelle zwar in erster Linie der Abschreckung des jüngeren Geschwisterkindes, hält jedoch eine im Verlauf des Filmes einzulösende Wahrheit parat: Thomasin wird zu Ende der Erzählung zu eben jener Hexe des Waldes, mit der sie ihrer Schwester Angst zu machen versuchte. Wurde Eggers' Werk aufgrund der Transformation seiner Protagonistin zur Hexe vielmals als „feministisch“³ und als Beispiel für die Darstellung von „female agency“⁴ rezipiert, so legt die Inszenierung in der Tat einen Befreiungsmoment der Figur durch ihren Beitritt in den Hexenzirkel nahe. Dennoch wirkt es auf den ersten Blick überraschend, dass Thomasin sich von den zivilisatorischen Strukturen der Welt abwendet, um ihr weiteres Leben als Hexe des Waldes zu bestreiten (– anders als viele Ausprägungen der filmischen Hexenfigur der 2000er Jahre, die Ideale des „having it all“⁵ im Sinne einer Vereinbarung von Hexerei mit moderner Lebenswelt verarbeiten.) Thomasin lässt ihr altes Leben hinter sich und verschreibt sich dem Wald, die darin angelegte Dichotomie lässt eine Unvereinbarkeit von Natur und Zivilisation erahnen.

Wurde sich im Zuge des poststrukturalistischen Feminismus von Essenzialisierungen, wie der Zuordnung ‚des Weiblichen‘ zur ‚Natur‘, aufgrund seiner beschränkenden Rhetorik distanziert,⁶ so ist die Hexe als beliebte weibliche Figuration eng mit Ideen von femininer Naturverbundenheit verknüpft.⁷ Lesarten, die Thomasins Entscheidung als emanzipatorisch interpretieren, sind Ausdruck gegenwärtiger Debatten der Verknüpfung von Natur und Weiblichkeit, innerhalb derer diese nicht länger als beschränkend oder gar antifeministisch gilt, sondern das Potenzial für weibliche Emanzipation aus Herrschaftsverhältnissen birgt.

Als weiblich codierte Figur ist die Filmhexe vielfältig in die Bedingungen von Genderdiskursen eingebettet und zugleich an der Produktion von Wissen über Weiblichkeit beteiligt.⁸ Bildet das zeitgenössische Hexenbild demnach nicht nur diskursive Aushandlungen und Ideen über Hexen als fiktionale Figuren, sondern auch über Weiblichkeit ab, so lassen sich auf Basis ihrer Analyse Rückschlüsse auf jeweils zeitgenössische Verhandlungen von Gender und Machtdynamiken ziehen. Die „Witch of the Wood“ kann folglich Aufschluss über die Darstellungen von

¹ *The Witch* [*The VVitch: A New-England Folktale*] UK/US/CN 2015, Robert Eggers, 93 Min.

² *The Witch*: 00:25:12–00:26:01.

³ Vgl. Sollée 2017: 116, Buckley 2019: 22.

⁴ Vgl. Madden 2020: 135.

⁵ Moseley 2002: 421.

⁶ u.a. Butler 1990.

⁷ Vgl. Wells 2007: 97–99.

⁸ Vgl. Hamenstädt 2016: 13.

Natur und Weiblichkeit und somit auch über die diskursive Produktion von Wissen entlang dieser Kategorien ermöglichen. Dies ist dahingehend interessant, dass Hexen und ihre Darstellung in Film und Fernsehen mit Themen der weiblichen Selbstermächtigung verknüpft werden, weshalb ihre Analyse insbesondere hinsichtlich feministischer Einflüsse fruchtbar ist.⁹

Innerhalb des vorliegenden Beitrags möchte ich anhand der Hexenfiguren aus *The Witch* und mit einem sozialwissenschaftlichen Zugang den Diskurs über Natur und Weiblichkeit analysieren und dabei explizit den Ökofeminismus als mögliche Einflussgröße diskutieren. Im Zuge des Klimawandels und sich verändernder ökologischer Bedingungen hat dieser als theoretische und aktivistische Bewegung innerhalb wissenschaftlicher Diskussionen an Tragweite gewonnen, die Ablehnung seiner essenzialistischen Rhetorik wird im Angesicht der „Totalität“¹⁰ des Klimawandels zugunsten seiner Revalorisierung dabei weitestgehend relativiert. Begreift man Diskurse in einem Foucaultschen Sinne als „Regeln“¹¹ der sozialen Konstruktion, so kann angenommen werden, dass die allumfassenden ökologischen Veränderungen auch diskursive Verschiebungen erzeugen. Die Inszenierung der Hexe als Marker etwaiger Ermächtigungsideen entlang der Natur soll mithilfe eines filmsemiotischen Ansatzes der Raumsemantik analysiert und hinsichtlich ökofeministischer Perspektiven diskutiert werden. Dabei steht das Hexenbild ebenso im Vordergrund wie die Frage nach der im Film angelegten Verknüpfung von Natur und Weiblichkeit.

2. Ökofeminismus

Die (diskursive) Verknüpfung der Hexe mit Natur ist ebenso wenig neu wie jene von Frau und Natur. In Sigmund Freuds prominentem Ansatz der binären Aufteilung „Mann—Kultur“ und „Frau—Natur“¹² kulminierte diese auf Basis einer vermeintlich biologischen Argumentation und spiegelte dabei die (ohnehin) diskursive Gesellschaftsstrukturierung, in welcher Geschlecht die wohl folgenreichste Rolle zukam.¹³ Es ist daher nicht erstaunlich, dass sich die Assoziation von Frau mit Natur noch lange nach Freud hielt und ihr auch im Zuge feministischer Theorie eine große Rolle zukam.

Neben seiner Forderung nach der Anerkennung von (defizitären) patriarchalen und kolonialen Herrschaftsverhältnissen und der Verbindung zwischen der Unterdrückung von Frauen und der Ausbeutung von Natur, wandelten einzelne Strömungen des in den 1970er Jahren entstandenen Ökofeminismus den Freudschen Dualismus in einen differenzfeministischen Blick um. Dieser behauptete eine Überlegenheit von Frauen, die über ihre vermeintliche Nähe zur Natur

⁹ Vgl. Sollée 2017: 13.

¹⁰ Brichzin/Kronau 2024: 170.

¹¹ Foucault 1981: 171.

¹² Vgl. Freud 2012 [1930].

¹³ Vgl. Lorber 1994: 1.

argumentativ hergeleitet wurde.¹⁴ Es mögen eben jene durch den Ökofeminismus vertretenen und als ontologisch bezeichneten Perspektiven gewesen sein, die ihn in den 1990er Jahren und im Zuge der prominenten Arbeiten zur Geschlechterforschung ins „Kreuzfeuer der Kritik“¹⁵ geraten haben lassen. Die durch den Ökofeminismus essenzialisierte Festschreibung der „weibliche[n] Natur“¹⁶ kollidierte mit der in den Sozialwissenschaften wachsenden Debatte von Geschlecht als kulturell geformte und sozial tradierte Struktur.¹⁷ Der Ökofeminismus verlor innerhalb dieser Theoriedebatte an Bedeutung und diente seither lediglich als „Reizwort“.¹⁸

In den letzten Jahren haben diverse Autor_innen eine erneute Hinwendung zum Ökofeminismus thematisiert: „In einer Gegenwart, die als Ganze von existentiellen Problemen durchdrungen ist, stoßen anti-essentialistische Zugänge [...] an theoretische Grenzen“, schreiben Jenni Brichzin und Felix Kronau (2024) in ihrem Aufsatz „Essentialismus revisited“.¹⁹ Der Klimawandel und seine Folgen durchkreuzen in ihrer Totalität alle Lebensbereiche, die äußere Welt verändert sich, weshalb es einer Revision längst verworfener Ideen bedarf. Angesichts der voranschreitenden Veränderungsprozesse unserer Umwelt werden diskursive (De-)Konstruktionen „vermehrt als unzureichend beurteilt“²⁰, während der Essenzialismus ökofeministischer Perspektiven aufgrund seines Fokus auf Natur, Körper, Materie und deren Zusammenhang mit Umweltzerstörung an Bedeutung gewinnt. Christine Bauhardt betont, dass eine „kraftvolle Kritik des Mensch-Natur-Verhältnisses im Kapitalismus“²¹ entlang des Ökofeminismus entwickelt wurde, welche sowohl analytisch als auch politisch wertvoll und fruchtbar sei. Durch eine Anerkennung des Zusammenhangs der Ausbeutung von Natur und Weiblichkeit im Kapitalismus erfolge eine Essenzialisierung, welche die Nähe von Frauen zur Natur auf Basis von menschengemachten Unterdrückungssystemen und nicht festgeschriebener Charakteristika argumentiere. Diese Essenzialisierung habe das Potenzial, eine kollektive Handlungsmacht als Gegenwehr zu produzieren und damit produktiv geltend gemacht zu werden.²²

Es ist eben jene Neuinterpretation des Ökofeminismus, welche ich als gewinnbringende Perspektive für die Analyse von filmischen Hexenfiguren erachte. Die Veränderung der äußeren Umwelt und ökologischer Umstände verschiebt die diskursiven Bedingungen der Hexenfigur. Gleichzeitig kann die Darstellung von Natur und Weiblichkeit wertvolle Einblicke in Aushandlungsprozesse prominenter feministischer Strömungen bieten. Da sich der Diskurs über Natur und Weiblichkeit stetig aktualisiert, kann die Hexe als Produkt eines sich wandelnden Diskurses in Zeiten des Klimawandels gelesen werden, wobei nicht nur die Bedingungen des

¹⁴ Vgl. Bauhardt 2019: 468.

¹⁵ Brichzin/Kronau 2024: 169.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ u.a. de Beauvoir 2000 [1949], Friedan 1971, Butler 1990.

¹⁸ Bauhardt 2016: 212.

¹⁹ Ebd.: 170.

²⁰ Brichzin/Kronau 2024: 170.

²¹ Bauhardt 2016: 212.

²² Vgl. ebd.: 212–214.

Diskurses selbst vordergründig sind, sondern die Frage, wie dieser auf Basis der ökofeministischen Perspektive(n) gelesen werden kann.

Basierend auf diesen theoretischen Grundprämissen erscheint die Analyse der filmischen Raumstrukturen in Einklang mit theoretischen Prämissen der Filmsemiotik potentiell fruchtbar. Die Filmsemiotik begreift Film als Zeichensystem, dessen Entschlüsselung Aufschluss über die gezeigten impliziten und latenten Inhalte geben kann.²³ Lose an die Raumsemantik von Dennis Gräf et al. (2017) anlehnd, sieht meine Analyse eine Betrachtung des Raumes ‚Wald‘ sowie der darin stattfindenden figürlichen Handlungen vor, um ihn als Träger semantischer Bedeutung zu bestimmen. Gräf et al. gehen davon aus, dass filmische Elemente (Figuren, Gegenstände) Zugehörigkeiten zu Räumen aufweisen. Dabei hängt die Inszenierung der Elemente in den filmischen Räumen von ihrer Zugehörigkeit zu eben jenen ab – oder eben von ihrer Nicht-Zugehörigkeit.²⁴ Die Inszenierung des Waldes in *The Witch* soll hinsichtlich ihrer semantischen Bedeutungsstruktur sowie im Verhältnis zur Protagonistin Thomasin diskutiert werden.

3. Analyse

The Witch spielt in einem ruralen, präindustriellen Neuengland des 17. Jahrhunderts. Thomasin und ihre Familie müssen nach einem Glaubenskonflikt ihre Siedlung verlassen und sich eine neue Existenz am Rande eines Waldes und in Hoffnung auf ertragreiche Ernte aufbauen. Die im Wald lebenden Hexen und der Teufel in Gestalt eines Ziegenbocks infiltrieren indes die Familie und sorgen durch unerklärliche Ereignisse (u.a. das Verschwinden des Babys, das Verfaulen sämtlicher Nahrungsmittel) für wachsendes Misstrauen. Sukzessive wird Thomasin zur Hauptverdächtigen und schließlich durch ihre eigene Familie der Hexerei bezichtigt. Während des Crescendo der Erzählung sterben alle Familienmitglieder außer Thomasin, welche daraufhin den Teufelspakt eingeht und sich einem den Wald bewohnenden Hexenzirkel anschließt.

The Witch ist einer der bekanntesten und meist diskutierten Hexenfilme der vergangenen Jahre. Insgesamt wurde er für 70 namenhafte Auszeichnungen nominiert, von denen er 45 gewann.²⁵ Als Beitrag zum Genre des *Folkhorror* sind dem Film „earthy associations to ancient European pagan and witchcraft traditions“²⁶ eingeschrieben. Sein Setting und die Behandlung von gesellschaftlich verankerter Paranoia und Misstrauen (hier im Zuge der Hexenverfolgungen) sind als Genrekonventionen zu erachten.²⁷

²³ Vgl. Wollen 2019: 10.

²⁴ Vgl. Gräf et al. 2017: 185.

²⁵ Eine umfangreiche Auflistung findet sich auf der zugehörigen IMDb-Seite: https://www.imdb.com/de/title/tt4263482/awards/?ref_=tt_awd (28.08.2025).

²⁶ Paciorek 2018: 12.

²⁷ Vgl. Scovell 2017: 17–18.

The Witch wurde wiederholt hinsichtlich eines etwaig „feministischen“ Ansatzes durch die Befreiung seiner Hauptfigur aus den patriarchalen Strukturen diskutiert.²⁸ Ebenso wurden Elemente der Darstellung des Übernatürlichen untersucht, so unter anderem das Erscheinungsbild des Teufels als Ziegenbock.²⁹ Bislang wurde der Film noch nicht hinsichtlich seiner filmischen Räume und der sie prägenden Bedeutungsstrukturen befragt, weshalb an dieser Stelle auf die Existenz einer solchen Forschungslücke hingewiesen sei.

3.1 Die Struktur des Waldes

Der filmische Wald in *The Witch* verweist auf eine Struktur, die geschlechtlich codiert ist. Die ihm zugeschriebenen Eigenschaften sind abhängig von den in ihm handelnden Figuren und deren Gender, wobei diese zwischen Bedrohlichkeit (bei den männlichen Figuren) einerseits, und Faszination sowie Entdeckungslust andererseits (bei Thomasin) changieren. Diese Ausprägung ist abhängig von der Zugehörigkeit bzw. Nicht-Zugehörigkeit der einzelnen Figuren zu diesem Raum. Folgt man dem Ansatz von Gräf et. al (2017), dass jegliches Element der filmischen Welt einem semantischen Raum zugeordnet werden kann, so fällt in Bezug auf den Wald und den dahinterliegenden semantischen Raum der ‚Natur‘ die stark gegenderte Struktur auf. Alle dem Wald zuzuordnenden Elemente sind weiblich: So wie Thomasin gehören auch die Hexen zum Wald, während die männlichen Figuren der Familie, explizit der Vater William sowie sein ältester Sohn Caleb, als unzugehörig innerhalb dieses Raumes gekennzeichnet werden.

Die gegenderte Struktur, welche der Film hier eröffnet, soll an dieser Stelle exemplarisch anhand des Vergleichs zweier Sequenzen beleuchtet werden. Die erste Sequenz zeigt William und Caleb auf der Jagd, die zweite Thomasin und Caleb.³⁰ Beide zeigen deutliche Unterschiede in ihrer Inszenierung, die auf Thomasin als Figur rückzuführen sind. Sobald sie den Natur-Raum betritt, wird dieser anders inszeniert.

Zu Beginn der Sequenzen werden die Figuren beim Betreten des Waldes in ähnlichen Panoramaeinstellungen sichtbar. Die Einstellung zeigt einen Bereich des Waldabschnitts aus einer erhöhten Perspektive, die Sicht der Zuschauer_innen wird durch wuchernde Äste erschwert, sodass, trotz des Weitwinkels der Aufnahme, keinerlei Orientierungshilfe geboten wird. Vielmehr erscheint der Wald als unendlich tiefer Raum; die erhöhte, hinter einem Ast befindliche Position der Kamera betont dessen Uneinsehbarkeit. Bei der Inszenierung der männlichen Familienmitglieder bleibt die Kamera statisch, während William und Caleb sich auf einer vertikalen Linie in den Wald hinein bewegen. Da die Kamera ihnen nicht folgt und auch kein Schnitt innerhalb der Einstellung erfolgt, sind die beiden schnell nur noch als helle Flecken zwischen den dunklen Bäumen zu erahnen. Der Shot impliziert ein unerlaubtes Eindringen der Figuren, die starre Position der Kamera sowie ihre vermeintliche Befestigung an einem Baum erinnert ästhetisch an

²⁸ Vgl. Hadsell 2020, Zwissler 2018, Buckley 2019.

²⁹ Vgl. Dreyer 2023.

³⁰ *The Witch*: 00:13:37–00:18:52, 00:35:38–00:42:18.

Aufnahmen von Überwachungskameras. Diese Assoziation wird noch durch die extradiegetischen schrillen Töne, welche einem Alarmsignal ähneln, verstärkt. Die Anbahnung von Gefahr wird hier in der Anfangseinstellung der Sequenz betont, das Betreten der männlichen Figuren als grenzüberschreitend gerahmt.

„We will conquer this wilderness. It will not consume us“, weist William seinen ältesten Sohn an, bevor die beiden in den Tiefen des Waldes verschwinden.³¹ Jedoch trifft Williams versuchte Einnahme des Gebietes – im historischen Kontext des Filmes als Frontier-Gedanke lesbar – auf Gegenwehr. Zunächst werden die beiden Figuren von ihrer Umgebung bildlich verschluckt, dann verletzt William sich selbst durch einen fehlgeleiteten Schuss seiner Pistole und im weiteren Verlauf verliert er schließlich seinen ältesten Sohn an den Wald: Caleb trifft im Zuge eines Jagdversuchs mit Thomasin auf die Hexe des Waldes und verfällt ihrer weiblichen Anziehungskraft. Nach dem sexuellen Akt, welcher lediglich angedeutet wird, kehrt Caleb halluzinierend zum Hof der Familie zurück. Sukzessive verfällt er dort dem Wahnsinn und verstirbt schließlich. Das Eindringen der männlichen Figuren in den Wald, mitsamt des Versuchs der Einnahme des feindlichen Gebiets, wird bestraft: Caleb verliert nicht nur sein Leben, sondern auch seine für ihn essenzielle Glaubensstruktur der christlichen Frömmigkeit. Durch seine Abkehr von dem Glaubenssystem wird auch William indirekt bestraft, der mit seinem ältesten Sohn zugleich den Nachfolger und Stützer der patriarchischen Grundordnung innerhalb der Familie verliert.

Anders als die männlichen Mitglieder ihrer Familie, kann Thomasin den Wald ohne Einschränkungen betreten und verlassen. Die Grenzüberschreitung, metaphorisch auch hinweisend auf die sich ankündigende Transformation von junger Frau zu Hexe, in das, laut ihrer Familie, ‚feindliche Gebiet‘ wird als abenteuerlich inszeniert: Volltönige Violinmusik unterstreicht die harmonische Grundstimmung, während eine langsame Kamerafahrt parallel zu Thomasin und ihrem Bruder die beiden in der wäldlichen Umgebung einfängt. Die Bewegung in den Wald hinein auf Thomasins Augenhöhe suggeriert eine harmonische Ko-Präsenz von Thomasin und dem Wald. Thomasin wird weder als Eindringling noch als fremd dargestellt, vielmehr strahlen Kamerabewegung und Musik Ruhe und Frieden aus. Die Umgebung selbst scheint anregend und befreiend auf Thomasin zu wirken: Im Kontrast zu ihrem Verhalten auf dem Hof ist nicht nur ihr Redeanteil im Dialog mit ihrem Bruder stark erhöht, auch das von ihr angeschlagene Thema, ihre alte Heimat England, wird auf dem Hof tabuisiert. Die internen Regeln der Familie scheinen innerhalb des Waldes für Thomasin ausgehebelt zu sein. Lediglich Caleb agiert als Stellvertreter seines Vaters, wenn er behauptet, er erinnere sich nicht an England, wodurch er das Gespräch beendet. Der Wald repräsentiert für Thomasin folglich kein ominöses Mysterium, sondern ein spannendes und anregendes Umfeld, das eine Alternative zu der starren Regelmäßigkeit des Hofes darstellt.

Thomasins Zugehörigkeit zum Wald wird demnach bereits vor ihrem Betritt des Hexenzirkels sichtbar und betont die semantische Struktur des Waldes als Raum weiblicher Gegenwehr. Dabei werden nicht nur die männlichen Figuren des Raumes

³¹ Ebd. 00:13:07–00:13:10.

verwiesen, sondern auch die Vorstellung einer patriarchalen Übernahme desselbigen mithilfe des christlichen Glaubens wird abgewiesen. So wie die Kamera die Sicht auf den Wald in Verbindung mit William und Caleb verwehrt, so verweigert sich auch der Wald seiner Einnahme und Erschließung mithilfe der Hexen.

3.2 Sexualität als Scharnier zwischen Natur und Weiblichkeit

Thomasins Verbindung zur Natur sowie ihre Rolle als Außenseiterin gipfeln in ihrer Transformation zur Hexe. Thomasin wird jedoch bereits vor ihrer Entscheidung für das Hexentum als fremdes Element innerhalb der Familie behandelt. Dies materialisiert sich unter anderem in ihr vorgebrachten Beschuldigungen der Hexerei sowie in ihrem Verhältnis zu ihrer Mutter, welche ihr gegenüber offen misstrauisch bis feindselig ist.³² Thomasins Stellung innerhalb der Familie wird durch das erstmalige Einsetzen ihrer Regelblutung zunehmend prekärer, ihr Heranwachsen zur jungen Frau von den Eltern als Möglichkeit begriffen, sie fortzuschicken.³³ Dass Thomasins Eltern ihre erste Regelblutung als legitimen Grund hierfür erachten, markiert die geltenden Herrschaftsverhältnisse, innerhalb derer Thomasin nicht über ihren eigenen Körper verfügt, sondern dieser von ihren Eltern kontrolliert und gezügelt werden soll.

Die Thematisierung der ersten Regelblutung verweist gleichzeitig auf ein Genrespezifikum, welches Thomasin auf einer Linie mit Figurenkonzeptionen wie etwa jener innerhalb von *Carrie* (1973)³⁴ positioniert. Im Horrofilm stellt Menstruation ein sich wiederholendes Thema und Symbol eines Übergangs dar: Barbara Creed (1993) betrachtet das „menstrual monster“³⁵ als „implacable enemy of the symbolic order“³⁶, welches die Nähe der Frau zu ‚natürlichen Prozessen‘ betone und auf diese Weise etwas Unkontrollierbares repräsentiere. Thomasins Körper verwandelt sich, wodurch sie innerhalb der Erzählung und bezogen auf ihre Familie, vor dem Hintergrund des Referenzsystems um Menstruation aber auch der Entfesselung des „monstrous-feminine“,³⁷ als fremd ausgestellt wird. Darauf basierend verläuft Thomasins Heranreifen zur jungen Frau parallel zu ihrer Transformation zur Hexe.

Dieser ‚Reifeprozess‘ vollzieht sich entlang von Thomasins Nähe zur Natur (dem Wald sowie der Veränderung ihres eigenen Körpers) und zeigt sich auch in einem optischem Wandel: Wurde Thomasin innerhalb der Siedlung und zu Beginn der Erzählung in hochgeschlossener, unförmiger Kleidung mit grauer Haube und angsterfüllter Mimik eher als kindlich dargestellt, weist ihre Darstellung bei Besiegelung des Teufelpaktes explizit adolescent-weiblich codierte Merkmale auf. Mit offenem langem Haar und einem weiten Ausschnitt des blutbeflecktem

³² So beschuldigt Catherine ihre älteste Tochter u.a. des Diebstahls: *The Witch*: 00:26:41–00:29:49.

³³ *The Witch*: 00:30:38–00:34:31.

³⁴ *Carrie* [*Carrie: Des Satans jüngste Tochter*], US 1973, Brian de Palma, 98 Min.

³⁵ Creed 1993: 74.

³⁶ Ebd.: 76.

³⁷ Creed 1993.

Gewands materialisiert sich Thomasins ‚gefährliche‘ Sexualität in ihrer Einwilligung zum Beischlaf mit dem Teufel.³⁸

Als Anspielung auf das Hexenjägerhandbuch *Malleus Maleficarum* (*Hexenhammer*), dem wohl bekanntesten Werk der Hexenverfolgungen und von Silvia Federici (2019) als „wohl frauenfeindlichste[r] Text, der jemals geschrieben wurde“³⁹ bezeichnet, kommt der weiblichen Sexualität eine konstitutive Rolle in der Produktion von Hexen zu. So argumentiert der *Hexenhammer*, dass die Hexe ihre magischen Fähigkeiten durch den Geschlechtsakt mit dem Teufel erhalte, wodurch die gesellschaftliche ‚Bedrohungslage‘ in einen direkten Zusammenhang mit der weiblichen Sexualität gebracht und sogar als durch sie ausgelöst betrachtet wurde.⁴⁰ Die Dämonisierung weiblicher Sexualität entlädt sich in dieser historischen Argumentationslogik in der Figur der Hexe und betont zugleich die Notwendigkeit männlicher Kontrolle des weiblichen Begehrens, um die gesellschaftliche Unversehrtheit sicherzustellen.⁴¹

Nach der Besiegelung des Teufelpaktes schließt sich Thomasin des Nachts den Hexen im Wald an.⁴² Diese sind um ein Feuer auf einer Lichtung versammelt und rufen, nackt und in ausladenden Bewegungen, unverständliche Beschwörungen.⁴³ Thomasin, ebenfalls nackt und blutüberströmt, wird in einer Nahaufnahme gezeigt, ihre Mimik reicht von Verblüffung bis freudiger Ekstase. Schließlich breitet sie die Arme aus und erhebt sich gemeinsam mit den anderen Hexen wild lachend in die Lüfte. Statt eines narrativen Twists in Form der Suggestion eines überraschenden ‚Überlaufens‘ der Figur wird hier auf der im Film angelegten Stoßrichtung konsequent aufgebaut. Thomasin ist von Beginn an ein fremdes Element innerhalb ihrer eigenen Familie, ihr Wandel zur Hexe lediglich eine Konsequenz. Die deterministische Konnotation der Erzählung entspringt, ebenso wie Thomasins Zugehörigkeit zum Wald, einer essenzialisierenden Logik, welche Thomasin in ihrer Entscheidungsgewalt massiv einschränkt. Denn, obwohl die hier angedeutete Emanzipation der Figur aus den unterdrückenden patriarchalen Strukturen partiell als „feministisch“⁴⁴ gelesen wird, kann die Konsolidierung des Teufels aufgrund der Alternativlosigkeit der Figur nicht als vollkommen freie Entscheidung gewertet werden. Der Wald sowie das Leben als Hexe repräsentieren im Zuge dieser Lesart dadurch einerseits das Potenzial weiblicher Selbstbestimmung durch die Absage an patriarchale Gesellschaftsstrukturen, andererseits aber auch Einschränkungen durch die Essenzialisierung der Hexen als ‚Hexen des Waldes‘. Die Darstellung der Hexen innerhalb der finalen Sequenz des Filmes als Ansammlung homogenisierter Elemente ohne eindeutige Unterscheidbarkeit suggeriert auch eine Absage an jeglichen Individualismus und impliziert eine Austauschbarkeit der Hexen. Auch Thomasin, entledigt von jeglichen weltlichen Charakterisierungsattributen wie

³⁸ *The Witch*: 00:01:06—00:02:49, 01:23:01—01:25:15.

³⁹ Federici 2019: 45.

⁴⁰ Vgl. Kramer 1982 [1486]: 69.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² *The Witch*: 01:25:15—01:27:49.

⁴³ *The Witch*: 01:25:15—01:27:49.

⁴⁴ Buckley 2019: 22.

Frisur oder Kleidung, wird bildlich mit der Mise-en-scène verschmolzen und sowohl narrativ als auch visuell zu einem Teil des Hexenzirkels.

3.3 Die Hexen als Produkt eines neu gedachten Ökofeminismus

Der Essenzialismusansatz des Filmes lässt sich entlang einer ökofeministischen Perspektive innerhalb des breiteren Diskurses über Natur und Weiblichkeit diskutieren und als produktiv erachten. Die Anerkennung des Klimawandels und seiner schwerwiegenden Folgen, die die gesellschaftliche Wahrnehmung von Natur verändern, haben den Ökofeminismus vermehrt als relevante Position innerhalb aktueller Debatten gekennzeichnet.⁴⁵ Ebenso wie die Zerstörung des Zuhauses der Protagonistin stellt auch der klimatische Wandel uns vor eine (ökologische) Alternativlosigkeit.⁴⁶ Während die herrschenden Gesellschaftsstrukturen Thomasin keinerlei alternative Lebensweisen innerhalb des eigenen Systems ermöglichen, bieten die Hexen und der Wald ihr die Möglichkeit, diese Strukturen zu bekämpfen und ihnen zu entrinnen. Die Inszenierung der Natur zeigt eine Gegenwehr gegenüber gesellschaftlichen Herrschaftssystemen, welche durch eine Zusammenarbeit der Hexen im Einklang mit dem Wald gelingt. Die Bekämpfung des (puritanischen) Kolonialismus, wie er von Thomasins Familie betrieben wird, bedarf demnach keines Individualismus, sondern eines kollektiven Handelns, das sich auf Basis eines gemeinschaftlichen Ziels konstituiert.

Das Zurückgreifen auf essenzialisierende Konzepte (die Frau als naturverbundene Hexe des Waldes) ermöglicht in dieser Lesart eine Befreiung aus der individuellen Passivität, indem die Protagonistin (kollektive) Handlungsmacht erlangt, welche nicht von Konzepten wie Individualismus durchkreuzt wird. Der Essenzialismus, der Weiblichkeit mit Natur verknüpft, stellt somit eine Notwendigkeit dar, um Hexen als Figuren zu produzieren, welche sich gegen die Ausbeutung der Natur und die Fortführung von Unterdrückung weiblicher Subjektivität auflehnen. In dieser Hinsicht lassen sich die „Witches of the Wood“ als ökofeministische Neuinterpretationen weiblicher Selbstermächtigung und Produkte eines vom Klimawandel geprägten Naturverständnisses lesen, anhand derer die Ausrichtung der filmischen Hexenfigur an prominenten gesellschaftlichen (und explizit feministischen) Debatten und deren Aushandlungen diskursiver Verschiebungen diskutiert werden kann.

4. Fazit

Innerhalb des vorliegenden Beitrags wurde *The Witch* durch eine ökofeministische Linse hinsichtlich seiner Darstellung des Diskurses über Natur und Weiblichkeit befragt. „I be the Witch of the Wood“, verkündet Thomasin, noch lange bevor sie zu eben jener wird.⁴⁷ Die „Witch of the Wood“ ist jedoch weitaus mehr als die

⁴⁵ Vgl. Foster 2021: 198.

⁴⁶ „There Is No Planet B“ als Slogan bekannter Umweltbewegungen. Vgl. Berners-Lee 2021.

⁴⁷ *The Witch*: 00:25:12–00:26:01.

folkloristische Schreckensfigur, welche auf einem Besen reitet und Kleinkinder raubt. Als Teil eines unbeugsamen Kollektivs, das sich auf Basis von Naturverbundenheit gegen die Zerstörung und Unterdrückung der Natur durch kolonialistische Herrschaftsstrukturen richtet, repräsentieren die Hexen des Waldes weibliche Gegenwehr.

Der Hexe als Symbol von bigotter Unterdrückung sowie emanzipatorischer Befreiung sind Themen wie weiblicher Widerstand gegen patriarchische Strukturen eingeschrieben – neu ist vielmehr die in *The Witch* essenzialisierende Perspektive, die von einer Betonung des Individualismus abrückt und zugunsten einer kollektiven Handlungsmacht (der Hexen) eine Verbindung zwischen Weiblichkeit und Natur voraussetzt. Die hier gewählte ökofeministische Perspektive stellt einen produktiven Zugang dar, um Auseinandersetzungen mit Abhängigkeitsverhältnissen in einer durch ökologische Veränderungen geprägten Gesellschaft zu lesen. Dass die Kritik am Anti-Essenzialismus aufgrund dieser voranschreitenden Veränderungen nicht mehr hirneichend sei, argumentieren, wie eingangs beschrieben, die Autor_innen Jenni Brichzin und Felix Kronau in ihrer Betrachtung des neuerlichen Popularitätsschub des Ökofeminismus. Vielmehr bedarf es gewisser Essenzialisierungen für die Herstellung von Handlungsmacht in Anbetracht der Totalität des Klimawandels.⁴⁸ Auch die Hexen aus *The Witch* lassen die essenzialisierende Rhetorik der Verbindung zwischen Natur und Weiblichkeit nicht als defizitär, sondern produktiv im Hinblick auf die Abwehr von Unterdrückungsmaßnahmen des Patriarchats erscheinen. Hexen und speziell die Filmhexe(n) aus *The Witch* können aus ökofeministischer Perspektive als produktiver Interpretationsansatz eines sich wandelnden Diskurses über Natur und Weiblichkeit erachtet werden, dessen Tragweite in der sich weiterhin verändernden Umwelt noch lange nicht auserzählt scheint.

⁴⁸ Vgl. Brichzin/Kronau 2024: 170.

Literaturverzeichnis

- Bauhardt, Christine (2016): „Ökofeminismus.“ In: Ott, Konrad/Dierks, Jan/Voget-Kleschin, Lieske (Hrsg.): *Handbuch Umweltethik*. Stuttgart: JB Metzler. S. 212–216.
- Bauhardt, Christine (2019): „Ökofeminismus und Queer Ecologies: feministische Analyse gesellschaftlicher Naturverhältnisse.“ In: Kortendiek, Beate/Riegraf, Birgit/Sabisch, Katja (Hrsg.): *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden: Springer VS. S. 467–477.
- Beauvoir, Simone de (2000): *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Berners-Lee, Mike (2021): *There is no planet B: A handbook for the make or break years—updated edition*. Cambridge: University Press.
- Buckley, Chloe Germaine (2019): „Witches, 'Bitches' or Feminist Trailblazers? The Witch in Fold Horror Cinema.“ In: *Revenant: Creative and Critical Studies of the Supernatural* 4. S. 22–42. <https://e-space.mmu.ac.uk/622558/> (30.08.2025).
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Brichzin, Jenni/Kronau, Felix (2024): „Essentialismus revisited?.“ In: *Leviathan* 52.2, S. 68-204. <https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/0340-0425-2024-2-168.pdf> (30.08.2025).
- Creed, Barbara (1993): *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Dreyer, Courtney J. (2023): „(Eco)horror of Masculinity: Confronting Abject Nature in the Films of Robert Eggers.“ In: *Southern Communication Journal*, 88(5), S. 454–465. <https://doi.org/10.1080/1041794X.2023.2190605> (29.08.2025).
- Federici, Silvia (2019): *Hexenjagd: Die Angst vor der Macht der Frauen*. Münster: Unrast.
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Foster, Emma (2021): „Ecofeminism Revisited: Critical Insights on Contemporary Environmental Governance.“ In: *Feminist Theory* 22, 2, S. 190–205. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464700120988639> (29.08.2025).
- Freud, Sigmund (2012 [1930]): *Das Unbehagen in der Kultur: Reclams Universal-Bibliothek*. Ditzingen: Reclam.
- Friedan, Betty (1971): *The Feminine Mystique*. London: Gollancz.
- Gräf, Dennis/Grossmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres (2017): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren Verlag.
- Hadsell, Brian Joseph (2020): *Men, Women And Witchcraft: The Feminist Reclamation Of The Witch In The Modern Horror Film*. Dissertation. Illinois State University. <https://ir.library.illinoisstate-te.edu/etd/1332> (29.08.2025).
- Hamenstädt, Ulrich (2016): *Politik und Film*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kramer, Heinrich [Institoris, Heinrich] (1982 [1486]): *Der Hexenhammer (Malleus Maleficarum)*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Lorber, Judith (1994): *Paradoxes of Gender*. New Haven/London: Yale University Press.
- Madden, Victoria (2020): „'Wouldst Thou Like to Live Deliciously?': Gothic Feminism and the Final Girl in Robert Eggers' The Witch.“ In: Paszkiewicz, Katarzyna/Rusnak, Stacy (Hrsg.): *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan. S. 135–151.

- Moseley, Rachel (2002): „Glamorous witchcraft: gender and magic in teen film and television.“ In: *Screen*, 43(4). S. 403–422.
- Paciorek, Andy (2018): „Folk horror: From the forests, fields and furrows: An introduction.“ In: Paciorek, Andy/Malkin, Grey/Hing, Richard/Peach, Katherine (Hrsg.): *Folk Horror Revival: Field Studies*. Zweite Auflage. Durham: Wyrd Harvest Press. S. 12–19.
- Scovell, Adam (2017): *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Sollée, Kristen J. (2017): *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*. Berkeley: ThreeL Media.
- Wells, Kimberly Anne (2007): *Screaming, flying, and laughing: magical feminism's witches in contemporary film, television, and novels*. Dissertation: Texas A&M University. <https://oaktrust.library.tamu.edu/handle/1969.1/6007> (25.08.25).
- Wollen, Peter (2019): *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Zwissler, Laurel (2018): „‘I am That Very Witch’: On The Witch, Feminism, and Not Surviving Patriarchy.“ In: *Journal of Religion & Film*, 22 (3), S. 6–28. <https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.22.03.06> (29.08.2025).

Medienverzeichnis

- Carrie* [Carrie: Des Satans jüngste Tochter], US 1973, Brian de Palma, 98 Min.
- The Witch* [The VVitch: A New-England Folktale] UK/US/CN 2015, Robert Eggers, 93 Min.