

## Der Horror des Alltäglichen

Das Spiel mit dem Unerträglichen und die verblüffenden Ähnlichkeiten  
zwischen Monstern und Liebhabern<sup>1</sup>

Mirjam Schaub (Berlin)

### Gliederung

1. Das deutliche Gefühl .....	2
2. Die Zwischenstellung des Horrors: weder Tragödie noch Komödie, jedoch komisch und tragisch zugleich .....	4
3. Vom Einbruch in die Intim-Welt und dem Sinn des Privaten .....	6
4. Freuds Deutung des Unheimlichen .....	9
4.1 Das Symptom, ein ekelhaftes Partialobjekt (Freud mit Žižek) ...	10
4.2 Das Unheimliche des Überwundenen und des Verdrängten .....	11
4.3 Von der Inszenierbarkeit des Unheimlichen .....	11
5. These .....	12
6. Ähnlichkeit zwischen Horrorfilmen und romantischen Komödien .....	13
6.1 Albtraum-Szenarien .....	14
6.2 Unterschiede (Lösung des Konflikts) .....	16
7. Fazit .....	17
8. Literaturverzeichnis .....	18

### Abstract

Horror – das ist der Einbruch von etwas Unerträglichem. In vielen Filmen nimmt er Ausgang in gewöhnlichen, oft idyllisch gezeichneten Alltagszenen: Bei David Lynch taucht in *Blue Velvet* ein abgeschnittenes Ohr auf einer frisch gemähten Wiese auf, die adrett von einem weißen Zaun wie in *Tom Sawyer* umrahmt wird. In *Angriff der Killertomaten* nimmt die Horrorparodie beim einfachen Waschen derselben im Spülbecken einer Hausfrau seinen Lauf. In diesem Vortrag möchte ich die These verfolgen, ob das Alltägliche statt als Kontrastfolie gegenüber dem Einbruch des Entsetzlichen zu dienen, nicht selbst Brutstätte von Unerträglichkeit sein könnte. Was, wenn der als däuende Wiederholung empfundene Alltag selbst auf verschwiegene Weise die Leinwandmonster und deren Exzesse gebiert, als Gegengift und Weckmittel gegen die Lethargie und Leblösigkeit, die ganz gewöhnliche Menschen in ihrem ganz alltäglichen Leben befällt? Erweist sich dieses Motiv als stimmig, treten über die Genre-Grenzen hinweg überraschende strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Horrorfilm und seinem scheinbaren Antipoden, der romantischen Komödie, zu Tage. Vorhang auf für neue Schrecken und Schrecklichkeiten.

---

<sup>1</sup> Am 20. 1. 2005 wurde der Vortrag an der TU Dresden, am 9. 11. 2007 an der Filmhochschule Ludwigsburg, am 1. 10. 2008 auf dem Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Jena gehalten, in stets veränderter Form.

## 1. Das deutliche Gefühl

Mit dem Horror der Alltäglichen meine ich das deutliche Gefühl, dass wir die Tage nicht im Griff haben; dass wir von Bildern, Eindrücken und Sachzwängen überwältigt werden, die wir nicht ausstehen, gegen die wir aber auch nichts Sinnvolles unternehmen können. Ich meine die Dinge, die sich in unserem Leben stetig wiederholen und denen wir hilflos ausgesetzt sind, wie dem Warten in hochmusikalischen telefonischen Warteschleifen („Hold on the line“), die uns niemals das Ticket in der Philharmonie beschere; ich meine Dinge, wie die allabendliche vergebliche Suche nach einem Parkplatz und die Blicke der Passanten, wenn wir die Stoßstange des Nachbarn touchieren, den Briefkasten, der sich mit SKL-Losen und obszönen Gewinnchancen füllt; ich meine das Ticken der Uhr an der Küchenwand.

Horror – das ist zunächst nichts Exorbitantes, sondern all die kleinen, belanglosen Dinge, die uns in unsere Grenzen verweisen, weil wir zu schwach sind, sie zu ändern. Unerträglich werden sie für die meisten Theoretiker jedoch erst durch zwei Eigenschaften:

- durch die stete Wiederholung. Erst von ihr geht aufgrund ihrer Unentrinnbarkeit eine Form der Todesdrohung („death-dealing vision“<sup>2</sup>) von diesen kleinen Unerträglichkeiten aus. Wir fragen uns: Das also soll unser Leben sein? Der amerikanische Philosoph Stanley Cavells hat noch einen anderen Grund ausgemacht, wenn er Freuds Lektüre von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* korrigierend befragt, warum uns das Geheure nie geheuer sein kann.<sup>3</sup>
- Es sei die Gewöhnlichkeit des Alltäglichen selbst, die wir nicht ertragen und also zu vermeiden trachteten, indem wir ihr mit Befremden und aggressiven Fluchttendenzen begegneten. (Wir dramatisieren demnach ebenso vorausseilend wie nachträglich etwas, das uns gerade in seiner unentrinnbaren Gewöhnlichkeit abstößt.)

Dafür führt Cavell eine Reihe von mit der skeptischen Grundhaltung der Philosophie zusammenhängenden möglichen Gründen an: weil wir unser In-der-Welt-Sein und unser In-der-Sprache-Sein nicht zur Kongruenz brächten<sup>4</sup>; weil wir in unseren allernächsten Lebensvollzügen bereits auf minimale Distanzerfahrungen mit maximaler Verunsicherung reagierten.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Stanley Cavell: ›The Uncanniness of the Ordinary‹ (1986), in: ders., *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1988, S. 153–178, hier 158. Fortan zit. als UO.

<sup>3</sup> Cavell spricht von „my intuition of the ordinariness of human life, and of human life’s avoidance of the ordinary“ (UO, 154). Er erklärt die Ungeduld („impatience“) mit dem Gewöhnlichen zunächst als Erfahrung des geliebten Gegenübers als einem befremdlich gewöhnlichem Wesen (so gewöhnlich und befremdlich wie man selbst), am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*-Erzählung: „[W]hen Nathaniel glimpses Clara in her glass we might glimpse that again something has come to life for him—Clara as she is, as it were, in her ordinariness, together with the knowledge that he could not bear this ordinariness, her flesh-and-bloodness, since it means bearing her separateness, her existence as other to him, exactly what his craving for the automaton permitted him to escape, one way or other.“ – Cavell (UO, 157).

<sup>4</sup> „[T]he loss of presentness (to and of the world is something that the violence of skepticism deepens exactly in its desperation to correct it, a violence assured in philosophy’s desperation to answer or refute skepticism, to deny skepticism’s discovery of the absence or withdrawal of the world, that is, the withdrawal of my presentness to (the denial of our inheritance of) language.“ – Cavell (UO, 173f.).

<sup>5</sup> „[I]n philosophizing we turn the body into as it were an impenetrable integument. It is as though I, in philosophizing, want this metamorphosis, want to place the mind beyond reach, want to get the body inexpressive, and at the same time find that I cannot quite want to, want to without reserve. Wittgenstein is interested in this

Cavell arbeitet in seinem Aufsatz ›The Uncanniness of the Ordinary‹ (1986) mit Wittgensteins ordinary-language-Programm vor allem zu dem ersten Punkt. Er untersucht jedoch nicht in extenso, woher die an zweiter Stelle genannte Verunsicherung (minimale Differenz, maximale Verunsicherung) rühren könnte. Dafür werde ich versuchen einen Vorschlag zu entwickeln, der – grob gesagt – darauf hinausläuft, dass wir zu einem gelingenden Selbstverhältnis temporär in einem „optisch-unbewußten“ (Walter Benjamin) Raum leben müssen, der uns nicht primär vor den Blicken und Verobjektivierungen anderer, sondern vor allem vor unseren eigenen Subjektivierungen schützt. Es geht um das Paradox, mitten im Sichtbaren unsichtbar werden zu dürfen. Horror hingegen, so die These, beginnt mit dem Verlust dieses imaginären und unsichtbaren Rückzugs-Raums inmitten der sichtbaren Dingwelt. Daher rührt seine Unabweisbarkeit wie seine Unerträglichkeit – und macht den Wunsch nach ‘radikalen Lösungen’ (dazu gleich mehr) verständlicher.

Ich möchte über zwei Formen des künstlerischen und auch künstlichen Auswegs nachdenken, die Filme mit der ihnen eigenen Ästhetik für das philosophische Problem des Alltäglichen bereithalten; und zwar für die beiden schon erwähnten Momente: für das Wiederholungsproblem und für die Gewöhnlichkeit des Gewöhnlichen selbst. Beide ‘Auswege’ hebeln interessanterweise den Rückzugsraum systematisch aus, d.h. sie verknappen ihn künstlich, arbeiten mit der unabweisbaren Besetzung des optisch-unbewussten Raumes. Über die Genregrenzen hinweg scheint es diese *eine* filmische Strategie zu geben, die sich in zwei entgegen gesetzten, aber durchaus mit strukturellen Ähnlichkeiten behafteten Filmgenres materialisiert. Beide helfen auf unorthodoxe Weise, dem Horror des Alltäglichen zu entfliehen:

- das Monster (durchaus auch in Gestalt einer Kettensäge) und
- der romantische Liebhaber (oder eben die Liebhaberin).

Beide versprechen auf übertriebene Weise Rettung, entweder

- durch die ultimative Vernichtung des Verhassten oder
- dessen Überwindung durch eine an Selbstauflösung grenzende Paarbildung.

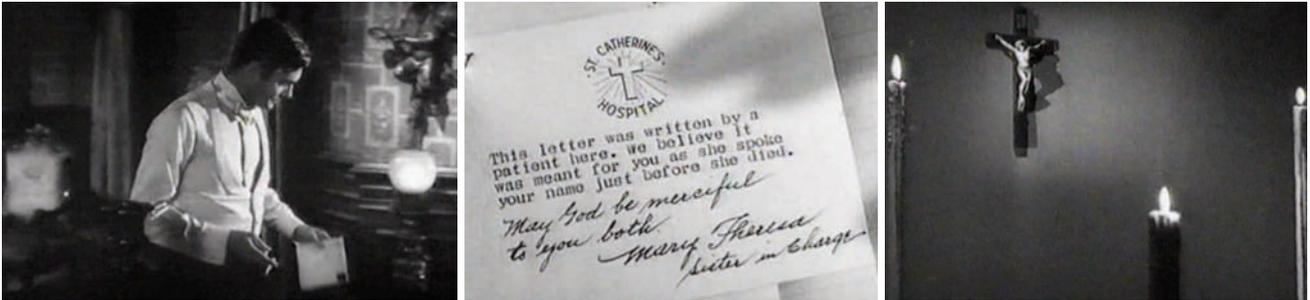
Cavell stößt diese Möglichkeit eines Junktims von Horror und romantischer Komödie an, wenn er „die melodramatische Geste des Grauens“ – provoziert durch das Nicht-Aushalten-Können von Getrenntheit – in den ‘romantic comedies’ als eine gesteigerte „Bereitschaft, die Erfahrung von Horror“ wirklich zu machen, wiederfindet.

“The essay of mine [...] is framed by a reading of Max Ophuls’s film *A Letter from an Unknown Woman* focused on the melodramatic gesture of horror elicited from the man who is sent the depicted letter, as he completes its reading. My reading of his death-dealing vision is very much along the lines of the one I have just given of [E.T.A. Hoffmann’s] Nathaniel’s horror on looking through (or reading the images offered by) the spyglass—a horrified vision of ordinariness, of the unremarkable other seen as just that unremarkable other. You may feel, accordingly, that I wish to force every romantic melodrama to yield the same result. Or

---

peculiar stain of impossible, thought torturing itself, language repudiating itself. In Wittgenstein’s language—what it is in language that makes this seem necessary, and what about language makes it possible.“ – Cavell (UO, 163f).

you may, I hope, feel that I have honestly come upon a matter that romantic tales of horror, and certain films that incorporate them, have in fact and in genre taken as among their fundamental subjects for investigation, say the acknowledgement of otherness, especially as a spiritual task, one demanding a willingness for the experience of horror [...]” – Cavell (UO, 158).



Ausschnitte aus *A Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948)

Beginnen möchte ich mit einigen klärenden Bemerkungen zum nicht ganz alltäglichen Genre des Horrorfilms; bevor im Schlussteil die Konjunktion mit der romantischen Komödie im engeren Sinn thematisch wird. (Wobei das hierzu strukturell Gesagte nicht als rein mediales Produkt begriffen werden soll. Eher teilen der Horrorfilm, die romantische Komödie und der Horror des alltäglichen Lebens charakteristische Züge; ich blende Leben und Filme also durcheinander; wobei mir als tertium datur die Figur des Alltäglichen in seiner unerträglichen Gewöhnlichkeit dient.)

## 2. Die Zwischenstellung des Horrorfilms: weder Tragödie noch Komödie, jedoch komisch und tragisch zugleich

Als Genre unterläuft der Horror-Film die bekannten Spielarten von Tragödie und Komödie, indem er sich in einer Zwangsläufigkeit entfaltet, die der Tragödie gleicht und dabei zugleich in seinen Gestalten der konsequenten Übertreibung der Komödie verpflichtet bleibt. Horror ist im Film immer etwas durch Vergrößerung und Verzerrung Erzeugtes, etwas zutiefst Artifizielles, inszeniertes Grauen, und als solches nichts, was auf den Horrorfilm beschränkt bliebe. Die Monster selbst haben sich in der zeitlichen Distanz verändert. Was Anfang der 30er Jahre noch als Ausgeburt des Schrecklichen galt, vermag heute mitleidiges Lächeln hervorrufen. *King Kong* ist im Rückblick ein zu groß geratenes Spielzeug, das seine – Cavellsche – ‘otherness’ nicht begreift und ‘nur’ spielen will. Die neuen Leinwand-Monster jedoch sind böseartig ‘by nature’, wendig, amphibisch, schleimartig; der Schrecken vor ihnen wird durch Ekel ersetzt. Immer geht es darum, zu berühren, d.h. Distanzerfahrung einzureißen; aber nicht um ihrer selbst willen; sondern damit wir neuerlich nach anderen, neuen Rückzugsräumen suchen; d.h. dem Optisch-Unbewussten erfinderisch Unterschlupf gewähren. Im Monsterfilm feiert sich, wie unschwer zu erkennen, das Medium als Exzesse des Sichtbaren selbst, denn das Kino darf Wesen ins Reich

des Sichtbaren ziehen und auf der Leinwand beleben, die ohne tricktechnische Unterstützung, blue screen, Hydraulik und CaD gar nicht existierten.



Ausschnitt aus *Creepshow* (George Romero, 1982)

Etwas jedoch bleibt gleich: Der Schrecken oder auch der Ekel ist in seiner Wirkung so groß, so total, dass es fast immer einen Umschlag ins Komische gibt. Das Lachen im Horrorfilm erwächst aus der Übertreibung, der Eskalation des Schreckens, der Unausweichlichkeit der Situation. Auch die filmischen Konventionen, die habitualisierten Gesten des Schreckens – das Klirren von Glas, das Erschüttern des Bodens in *Jurassic Park* (Steven Spielberg 1993), das plötzliche Herabsenken eines Kopfes, die Fixierung mit den fürchterlichsten Augen, das Einsetzen nervöser Geigen – werden ein herzhaftes Gelächter auslösen. Es gibt eine unschuldige und keineswegs sadistische Freude an dem, was Noël Carrol als „art-horror“<sup>6</sup> beschrieben hat und dessen Faszination gerade aus der Tatsache der wiederholten medialen Durcharbeitung resultiert; der Tatsache nämlich, dass wir die Inszeniertheit des Horrors jederzeit mit sehen und uns im Kinosaal auf der sicheren Seite wissen.



Ausschnitte aus *Creepshow* (George Romero, 1982)

<sup>6</sup> Noël Carrol, 'The General Theory of Horrific Appeal, in: *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart* (1990), zit. nach Stephen Jay Schneider, Daniel Shaw (Hg.), *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, 2003, S. 1–9, hier: S.8.

Wir kennen sie alle, die Monster-, Vampir- und Werwolf-Filme, die Geister- und Gespenster-Filme, die Psychothriller (*Shining*, Stanley Kubrick, 1980), – das sind gleichsam die gesitteten unter den Horrorfilmen. Dann gibt es noch zwei ungleiche, ungezogene, aus der Reihe tanzenden Horrorkinder,

- das Splatter-Movie oder den Massaker-Film (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974 mit Gunnar Hanson als Leatherface; *Halloween*, John Carpenter, 1978, *Muttertag*, Charles Kaufmann, 1980) und
- die black comedy (*Creepshow*, George Romero, 1982, „Daddy will have his cake“; *Pirates of the Caribbean*, Gore Verbinski, 2003).



Ausschnitte aus *Creepshow* (George Romero, 1982)

Horrorfilme in diesem zuletzt genannten Sinne feiern sich selbst als das Genre des Exzesses. Der Massaker-Film versteift sich auf die Inszenierung von namenlosem, grundlosem, auswegslosem Schrecken, der sich in personifizierter oder monstrifizierter Gestalt zwar, mit der Macht einer Naturgewalt ins Werk setzt und eine Spur der Zerstörung nach sich zieht, die Tod und Qual hinterlässt, brutal, schmerzhaft und in ihrer Willkürlichkeit für die Leidenden auch bar jeden Sinns.

Auch hier ist schon alles angelegt, was die Black Comedy dann mit einem einfachen Kniff – der Übertreibung der ewig-gleichen Rituale des Entsetzens – ins Komische treibt: Wiederholungen, Serialisierungen, Stereotypen der Angst zeugen von der Übermacht einer fremden Macht.



Ausschnitte aus *Pirates of the Caribbean* (George Verbinski, 2003)

In Tagen wie diesen schämt man sich mitunter, vom Horror bloß in seiner vergleichsweise leicht verdaulichen ästhetischen Dimension zu sprechen. Nach den Selbstmordattentaten, den Häuserstürzen, Wirbelstürmen und Bankencrashes, wird zunehmend die Erfahrung des „Horror des Realen“, der uns ohne Ansehen der Person trifft, aus unserem Leben reißt, von Jetzt auf Gleich alles verändert. Der Horror des Realen ist kein Medienphänomen. Seine mediale Durcharbeitung bleibt jedoch eine wichtige Form der kollektiven Verarbeitung: Kriegs- und Katastrophen entfalten eine andere Art von Horror als der klassische Horrorfilm; nichts scheint hier übertrieben, nichts unrealistisch, nichts inszeniert, der Schrecken erreicht uns hautnah und ironiefrei. Ein befreiendes Lachen stellt sich nicht ein, höchstens eine Ahnung der Absurdität und der Willkürlichkeit dieses tausendfachen Todes.

Es gibt Filme, die diesem natur- oder menschengemachten ‘Horror des Realen’ in seiner traumatischen Wucht nahe kommen. Wenn Sie *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1986) oder auch *Funny Games* (Michael Haneke, 1997 und 2008) gesehen haben, wissen Sie, was ich meine. Man verlässt das Kino tief verstört, glaubt, einen Blick in die eigene Vergangenheit oder Zukunft geworfen zu haben; vergisst, dass es sich auch hierbei um eine mediale Inszenierung handelt, wenn auch eine, die mit den gängigen Konventionen bricht. Es handelt sich um einen Horror, der der Namen ‘Terror’ verdient.

### 3. Vom Einbruch in die Intim-Welt und Sinn des Privaten

Im klassischen Horrorfilms ist Horror etwas, das sich – not with a bang but a whimper (T.S. Elliot in *The Hollow Men*) – heranschleicht an einen; ein scheinbar harmlose Anfang, der mit einer Merkwürdigkeit – wie mit dem abgeschnittenen Ohr in *Blue Velvet*, das plötzlich im sorgfältig gesprenkelten Rasen auftaucht – seinen Ausgang nimmt und dann in einen Handlungsstrudel gerät, der zunächst das Gefühl des Unheimlichen und später den Schrecken systematisch wachsen lässt. Die Verlebendigung der Dingwelt nimmt dabei fast immer von einer alltäglichen Erfahrung ihren Ausgang. In Fritz Langs Film *Das Geheimnis hinter der Tür* (*Secret beyond the Door*) von 1948, darf die mit einem Architekten verheiratete Hausherrin (Celia Barrett) ein einziges – das sogenannte 7. Zimmer – nicht betreten.



Ausschnitte aus *Secret beyond the Door* (Fritz Lang, 1948)

Als sie es doch tut, entdeckt sie, dass das Zimmer genauso eingerichtet ist wie ihr eigenes privates Gemach. Sie erschrickt. Warum eigentlich? Vor was?



Ausschnitte aus *Secret beyond the Door*. (Fritz Lang, 1948)

Vielleicht hat der ein oder andere von Ihnen einmal eine Ausstellung der französischen Künstlerin Sophie Calle gesehen. Die Zumutung der Veröffentlichung des Privaten, nicht für den fremden Blick Bestimmten, wird in ihrem Werk ganz offenkundig. In *Suite Vénitienne* von 1980 fotografiert Calle als Zimmermädchen getarnt einen Monat lang in Venedig den Schrank-, Koffer- und Mülleimerinhalt der ihr zugänglichen Hotelzimmer. Privatheit, das ist das prekäre Recht, den eigenen Dingen – Büchern, Taschen, Kleidern, Parfümflaschen – eine sichtbare Ordnung zu geben, die nur so lange ‘unbewusst’ und d. h. für uns unsichtbar bleiben kann, wie kein ‘fremder’ Blick von außen auf sie fällt. Die eigene Ordnung – die ja oft für andere nur eine Unordnung ist – lässt tief blicken, sie verrät dem geschulten Blick etwas Intimes, uns selbst nicht Transparentes. Privatheit, könnte man sagen, das ist das Paradox, mitten im Sichtbaren unsichtbar werden zu dürfen.

Horror hingegen beginnt mit dem Verlust dieses imaginären und unsichtbaren Rückzugs-Raums inmitten der sichtbaren Dingwelt; beginnt – zumal im inszenierten Reich der filmischen Fiktion – mit dem Auftauchen von etwas zuvor erfolgreich Verdrängten. Er beginnt mit einem ‘visuellen Überschuss’, der sich mitten im Vertrauten einnistet und dort ein beängstigendes Eigenleben zu führen beginnt. Warum ängstigt man sich in einem dunklen Zimmer, obgleich man all seine Gegenstände nur zu gut zu kennen meint?

#### 4. Freuds Deutung des Unheimlichen

„Die vertrautesten Dinge bekommen eine Dimension des Unheimlichen, an einem Ort [wir können ergänzen: und zu einer Zeit], wo sie fehl am Platz sind, einem Ort, der ihnen nicht ansteht.“ heißt es in Slavoj Žižeks Deutung des Fritz-Lang-Films. „Und der Nervenkitzel kommt genau von dem vertrauten und heimeligen Charakter des am verbotenen Ort Vorgefundenen – es ist dies eine perfekte Illustration der fundamentalen Ambiguität der Freudschen Kategorie des Unheimlichen.“<sup>7</sup> Freud selbst bezieht

---

<sup>7</sup> Slavoj Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin: Merve, 1991, S. 100.

sich auf Schelling, der die folgende Definition vorschlägt: „unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgenen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist“.<sup>8</sup> Der Lapsus ist also von Anfang ein optischer ... Den Moment des Hervortretens dürfen wir ganz wörtlich nehmen, als verbotener oder ungeschickter Weise ins Sichtbare gerückt. Freud kommt in seinem Aufsatz von 1919 nach einem Blick in die Wörterbücher<sup>9</sup> (u.a. in den Grimm) zu dem Schluss, dass das Heimelige und das Heimliche in der Vorstellungswelt der Deutschen nicht nur eng verwandte Begriffe, sondern vor allem eng verwandte Phänomene seien. Heim(e)lig sei das „zum Hause Gehörige“, das Vertraute, Zahme, Trauliche, Anheimelnde wie das „Versteckte, verborgen Gehaltene.“<sup>10</sup>

Nur das, was sich fremden, d.h. decouvrierenden, arglistigen, objektivierenden Blicken systematisch (institutionalisiert, konventionell) entzieht, empfinden wir als heimlich; und von hieraus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu sagen (denken Sie an das alte deutsche Beamtenrecht mit seinen Geheimräten), dass das, was durchaus seine Existenzberechtigung im Verborgenen und Geheimen hat, auch *entre-nous*, unter uns, privat bleiben muß. Sophie Calles planmäßige Verletzung der Privatsphäre durch eine Veröffentlichung im Museum zeigt, wie schmerzhaft, schamvoll und peinlich diese Verobjektivierungsprozesse durch den distanzierten Blick von außen sind.

#### 4.1 Das Symptom, ein ekelhaftes Partialobjekt (Freud mit Žižek)

Für den Psychoanalytiker Freud zeigt sich dieses unheimliche Private in der Praxis im Moment seines unwillkürlichen, lapsus-artigen Hervortretens, als Symptom, das sich der Kontrolle seines Besitzers/Trägers entzieht und dabei zugleich eine „unbewegliche, obszöne, abstoßende Präsenz“<sup>11</sup> zur Schau stellt. (Weshalb dieser schließlich einen Arzt aufsucht, weil plötzlich alle zu wissen meinen, was einem fehlt!)



Ausschnitte aus *Eraserhead* (David Lynch, 1977)

<sup>8</sup> F.W.J. Schelling, *Philosophie der Mythologie*, 28. Vorlesung, Stuttgart u. Augsburg: Gotta'scher Verlag, 1857, S. 649.

<sup>9</sup> Freud nennt auch die gängigen Umschreibungen anderer Sprachen auf, – *locus suspectus* (lat.), *intempesta nocte* (lat.), *ξέστος* (griech.), uneasy, gloomy, uncanny, dismal, a haunted house, a repulsive fellow (engl.), inquiétant, sinistre, mal à son aise (frz.), siniestro (span.) –, allerdings nicht ohne zu bemerken, „wir gewinnen den Eindruck, daß vielen Sprachen ein Wort für diese besondere Nuance des Schreckhaften abgeht“. – Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in: ders., *Freud-Studienausgabe*, Bd. IV., Psychologische Schriften, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1970, S. 241–274, hier: S. 245. Im Folgenden zit. als UH.

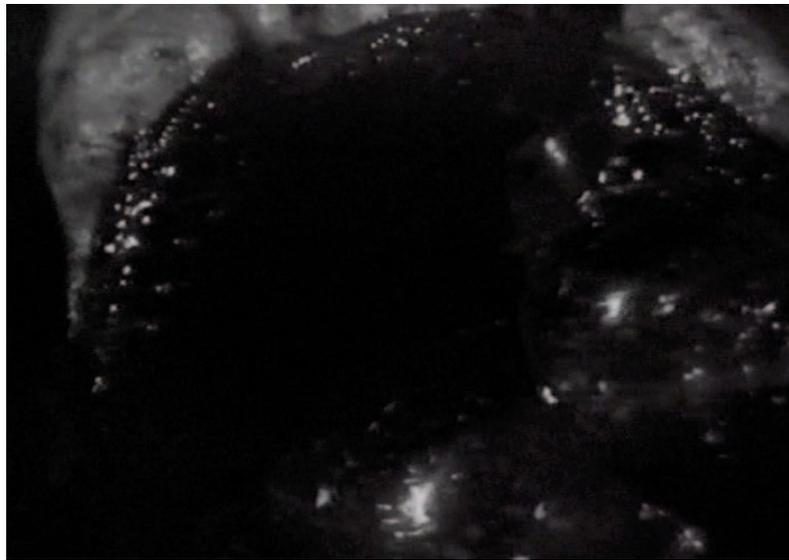
<sup>10</sup> Freud (245; 247).

<sup>11</sup> Slavoj Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin: Merve, 1991, S. 101.

Žižek nennt das Symptom ein „ekelhaftes Partialobjekt“ in seiner veräußerlichten, „selbständigen, objekthaften Existenz“. Aber er hält es für einen notwendigen „Parasit“ des bewussten Seelenlebens, akzeptiert es als „ekelhaftes Stückchen des Realen“, weil er fürchtet, daß sich seine Existenz nicht so einfach beseitigen lässt, da es

- erstens stillen Genuss verheißt,
- zweitens individuierend wirkt, und
- es drittens durchaus zur Identifikation einlädt und ihm also
- viertens Schutz im Sinne der Selbstachtung gebührt.

Schließlich heißt das Buch, aus dem ich hier zitiere, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*



Ausschnitt aus *Eraserhead* (David Lynch, 1977)

Sie merken an Žižeks Vokabular schon, dass es gerade der Ekel ist, der zusammen mit der visuellen Entdeckung der Körperflüssigkeiten im Monsterfilm auftaucht (*Alien 4* ist ein Schleim-Monster), der heute den Horrorfilm bestimmt, während das Unheimliche stiefmütterlich, wie eine aus der Mode gekommene Droge zu sein scheint.



Ausschnitte aus *Alien Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1999)

## 4.2 Das Unheimliche des Überwundenen und des Verdrängten

Freud macht für das Unheimliche schließlich zwei unterschiedliche Herkunfts-Quellen geltend:

- Die Wiederkehr vermeintlich abgelegter und überwunden geglaubter Überzeugungen (z.B. Animismus, Magie, Zauberei, Fortleben der Toten), i.e. das Unheimliche des Überwundenen bzw. des Überwunden-Geglaubten;
- Die Rückkehr infantiler Komplexe (wie der Mutterleibspantasie, des Kastrationskomplexes u.ä.), i.e. das Unheimliche des Verdrängten.

Nur im zweiten Fall handelt es sich um die „wirkliche Verdrängung eines Inhalts und um die Wiederkehr des Verdrängten, nicht um die Aufhebung des Glaubens an die Realität dieses Inhalts.“<sup>12</sup> Mit anderen Worten: das Überwunden-Geglaubte und das Verdrängte spielen auf unterschiedlichen Bewusstseinssebenen. Während das erste einer rationalen Korrektur zugänglich scheint, mündet das zweite in regelrechtem Zwang.<sup>13</sup>

## 4.3 Von der Inszenierbarkeit des Unheimlichen

Freud setzt auf den medialen Unterschied, auf die Inszenierung des Unheimlichen.<sup>14</sup> Er unterscheidet „zwischen dem Unheimlichen, das man erlebt, und dem Unheimlichen, das man sich bloß vorstellt oder von dem man liest“ (UH, 269) oder das man – dürfen wir hier wohl ergänzen – im Kino sieht. Freud erstellt eine Art Liste, welchen Techniken sich die Unheimlichkeit verdankt:

### A. Inhaltlich

- Animismus, d.h. die Belebtheit des Unbelebten und die Unbelebtheit des Belebten
- Doppelgängertum, das wiederholte Auftauchen von ‘gleichen’ oder sich-selbst-ähnlichen Personen
- Telepathie, d.h. der unvermittelte Übersprung der seelischen Verhältnisse von einer auf eine andere Person
- Identifizierung einer mit einer anderen Person, „so daß man an seinem Ich irre wird“, mit der Folge von „Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“ (UH, 257)

---

<sup>12</sup> Freud (UH, 271).

<sup>13</sup> Unheimlich in diesem zweiten Sinn wirkt vor allem das, „was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann“. – Freud (UH, 261). Freud spart nicht mit einer Anekdote aus dem eigenen Leben. Er berichtet von seinem Umherirren an einem heißen Sommernachmittag in einer italienischen Kleinstadt, an der „nur geschminkte Frauen an den Fenstern der kleinen Häuser zu sehen waren“, um zu verdeutlichen, warum es gerade „das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ›Zufall‹ gesprochen hätten.“ – Freud, (UH, 260).

<sup>14</sup> Eine Reihe von Gegenbeispielen – insbesondere die Wirkung einer abgehauenen Hand, die mal, wie im Haffschen Märchen unheimlich wirkt und auf den Kastrationskomplex verweist; während sie hingegen in der Erzählung von Herodot vom Schatz des Rhampsenit diese Wirkung gerade nicht entfaltet – erinnert Freud an ein bislang ignoriertes Faktum.



Ausschnitte aus *Creepshow* (George Romero, 1968)

## B. Erzähltechnisch

- die gezielte Lenkung der Aufmerksamkeit durch Aussparung, Auslassung, Arbeit mit der das Bild vervollständigenden Einbildungskraft, Phantasie;
- Verkleinerung, Vergrößerung oder Verunklarung des gewählten narrativen Bezugsrahmens (vgl. Traum, Wirklichkeit, Wahngelände wie z.B. in David Finchers *Fight Club*)
- Wiederkehr des Gleichen, d.h. „die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere nachfolgende Generationen“ (UH, 257).

Warum wird die Wiederkehr des Gleichen jedoch als unheimlich und nicht einfach nur als langweilig erlebt? Liegt in diesem letzten Moment der Schlüssel zu der Unerträglichkeit des Alltäglichen? Lässt sich an dieser Stelle ein Bogen schlagen zu dem merkwürdigen Gegensatzpaar heimelig/unheimlich, das sich verschwistert? Erklärt sich hier, warum „das Unheimliche“ seinen Schrecken umso besser verbreitet, wenn er „auf das Altbekannte, Längstvertraute“<sup>15</sup> zurückgeht? Ich möchte die Interpretationsschraube gerne noch ein Stück weiter drehen, wenn es um die Frage geht, wann und warum sich das Unheimliche ins Horrible steigert. (Ohne das Moment der Steigerung bleiben wir beim Unheimlichen stehen ...)

## 5. These

Horror entspringt, so die hier vertretene These, der Erfahrung des Alltäglichen, genauer der Erfahrung der Unerträglichkeit des Alltäglichen. (Denken Sie an den Anfang aus *Angriff der Killertomaten* (John De Bello, 1978) als der fernsehenden und dabei Salat traktierenden Hausfrau plötzlich eine blutrünstige Tomate aus der Waschbecken springt und ihr an die Wäsche will.) Die „beständige Wiederkehr des Gleichen“, von der Freud mehrfach spricht, scheint der phantasmatische Grund zu sein, gleichsam die Gegen-Phantasie, die nur zu gut zu der Logik der immerwährenden Überraschung und Steigerung des Schreckens im Horrorfilm passt. Die kompromisslose Ausschaltung jeder Personenentwicklung, jeder

---

<sup>15</sup> Freud, UH, S. 244.

sinnvollen Handlungsentwicklung zugunsten einer reinen Forcierung, Ausgestaltung und Kultivierung des Schreckens verstehe ich als Gegenpol oder talking cure gegen die ungelösten, immer wiederkehrende Probleme, die der Alltag – und seine mangelnde Bewältigung – vor unsere müden Augen spült.

Diese These ist Ihnen wahrscheinlich eine Spur zu allgemein. Ich möchte sie jedoch noch allgemeiner verstanden wissen, um den individual-psychologischen Focus, einem Gestus, dem Freud noch verhaftet war, zugunsten von mehr Massenpsychologie bzw. Kollektiv-Neurose zu weiten. Ich möchte also behaupten:

Der Horror-Film als Genre perpetuiert und verstärkt die Wiederholung des Ewig-Gleichen durch (i) die Rückkehr des Verdrängten und (ii) eine Totalisierung von Partialobjekten; er durchbricht sie aber auch zugleich (iii) durch einen gezielten Animismus derselben und (iv) durch die hemmungslose Übertreibung der Wiederholungsstruktur selbst.

Sie werden jetzt sicher einwenden, dass diese vier Punkte auch für andere Filmgenres gelten. Auch mit dieser Einschätzung möchte ich Ihnen nicht nur Recht geben, sondern Ihre Aufmerksamkeit anhand einiger abschließenden genre-technischen Bemerkungen genau in diese Richtung – d.h. in Richtung einer systematischen Ausweitung meiner Theorie – lenken. Nicht nur der Horrorfilm, sondern auch die romantic comedy arbeiten, so die Vermutung, nach dem oben beschriebenen Grundmuster.

## 6. Ähnlichkeit zwischen Horrorfilmen und romantischen Komödien

Horrorfilme wie romantische Komödien bilden eigentümliche Wiederholungsstrukturen und Rhythmen aus, die auf Übertreibung basieren. (Die Leinwandmonster sind seltsam unsterblich, auch ihre Opfer, zumindest, wenn es heldenhafte Opfer sind, niemals richtig totzukriegen.) Wenn der wahre Horror aber gemäß meiner Vermutung aus der Erfahrung der Wiederholung des Ewig-Gleichen entspringt, dann sind wenigstens zwei Ausgeburten möglich: Man denke sich ein Monster (oder eben eine Kettensäge) aus, das/die die Probleme für einen beseitigt, indem alles in Schutt und Asche gelegt wird; oder man fantasiere sich einen Traummann/eine Traumfrau herbei, der – einmal erobert – einem ein phantastisches Leben ermöglicht, das keine Langeweile und keine Wiederholung kennt. Sie ahnen schon, dass diese Vortelung auf einer realen Erfahrung gründet:

Was die romantic comedy für die Frau ist, war lange Horror für den Mann. Was der Horrorfilm für den Mann war, war lange lächerlich für die Frau. Doch diese Dichotomie stimmt nicht mehr seit Carol J. Clovers Studie *Men, Women, and Chain Saws* (von 1992). Gerade mit der Fixierung auf das 'leading and surviving girl' (das allerdings niemals Sex haben darf, wenn es überleben will), erfreut sich das Horrorgenre wachsender Beliebtheit beim weiblichen Publikum. Es gibt eine Reihe Versuche von queeren Lesarten (vgl. Judith Halberstams Untersuchungen über den Horror der Heteronormativität anhand des Films *Bride of Chucky*); auch die Kunstszene entdeckt – mit den Arbeiten von Christian Jankowski (*Lycan Theorized; Frankenstein*) – das Genre neu; selbst der Dokumentarfilm von

Katharina Klewinghaus (*The Science of Horror*) zelebriert inzwischen die Arbeit der philosophischen Theoretikerinnen („if the chainsaw is a penis“) zwischen genüsslich präsentierten Schockhäppchen.

Was mich hier interessiert ist jedoch die Möglichkeit, die scheinbar so neue Faszination der Frauen für das Genre des Horrorfilms in seinen strukturellen Ähnlichkeiten zu der Machart romantischer Komödien, aufzuspüren. Beide Genres treffen sich, so die Vermutung, in der Erfahrung der Unerträglichkeit des Alltäglichen, versprechen jedoch je eine andere Kur dafür.

## 6.1 Albtraum-Szenarien

Horrorfilme wie Romantische Komödie missachten offenbar die Strukturen des Dramas, dafür besitzen sie ausgeprägte Wiederholungsstrukturen. Beide Genres reizen – vielleicht gerade aufgrund ihrer Unvollkommenheiten, ihren ebenso schlechten wie mies bezahlten Schauspielern – extrem zum Lachen, das nie rein ist; es bleibt mit Schadenfreude und auch Schock gemischt. Die verkrüppelte Rest-Handlung gehorcht in beiden Fällen dem Prinzip der Steigerung oder der Eskalation. Gezeigt und erzeugt wird die Unausweichlichkeit der Situation (‘Albtraumszenario’) bzw. die Unauflösbarkeit einer Situation, in der dann die Protagonisten ausflippt, die Nerven verliert, einen hysterischen Anfall bekommt. Im Horrorfilm verfolgen wir nicht selten die Entstehung einer Zwischenwelt, in der nur gelitten, aber nicht gestorben werden darf. In der romantischen Komödie hingegen verfolgen wir der Entstehung einer Zwischenwelt aus Unsicherheit und Schüchternheit, in der man vor dem Geliebten, dem man sich nicht als Geliebte offenbaren kann, ständig ‘vor Scham’ im Boden versinken möchte.

Erinnern Sie sich nicht an die Szene im Bad des Hotels, wohin Richard Gere Julia Roberts folgt, weil er fürchtet, sie nähme Drogen vor dem bezahlten Sex? Sie versteckt tatsächlich etwas in ihrer Hand, zeigt es ihm (und den ZuschauerInnen) aber nicht. Gere will es partout sehen, öffnet gewaltsam ihre Hand – und entdeckt ... ihre Zahnseide. (Was für ihn nun noch peinlicher, als für sie ist. So kommen sie sich beide näher.)





Zahnseide-Szene aus *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990)

Welche Gefühle werden bei den ZuschauerInnen in beiden Genres evoziert? Im klassischen Horrorfilm sind es Unglauben, Entsetzen, Angst vor Entdeckung, die Angst vor Zerstörung, Qual, Tod, ultimativer Vernichtung. In der romantischen Komödie hingegen dreht sich, ich habe es schon angedeutet, alles um Scham. Es geht weniger um unerfüllte Liebe, als um die Peinlichkeit, sich dem Gelächter (der Freunde, wie des heimlich Geliebten) preisgeben.

Dominant wirksam ist die Angst vor Entdeckung (des verheimlichten Gefühls und der verheimlichten Ohnmacht), die nur noch übertroffen wird von der Angst vor sozialer Degradierung. (Auch ein Monster oder eine Kettensäge drohen mit ultimativer Degradierung.)



Ausschnitte aus der Einkaufsszene aus *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990)

Scham, Ohnmacht und die Kompensation durch heimliche Macht (über einen anderen) sind die großen Themen beider Genres.

## 6.2 Unterschiede

Natürlich gibt es auch gewichtige Unterschiede zwischen beiden Genres; sie betreffen jedoch nicht die Struktur des Konflikts, d.h. das Gefühl ultimativer Ohnmacht und eigener Nichtigkeit, das Ausloten der Grenzen der eigenen Menschlichkeit. Die Unterschiede sehe ich eher in der Lösung des Konflikts, in der Reorganisation der Situation, beschlossen. Im Horrorfilm scheint es vor allem Lösungen durch Mimikry zu geben, also die Anäherung an das Monster; ein Überlisten mit eigenen, oft verblüffend-einfachen Mitteln (vgl. Odysseus und der Zyklop). Wer das Kinderbuch „Die Wilden Kerle“ von Maurice Sendak kennt, weiß, dass es noch eine radikalere Lösung gibt, ein plötzliches Erwachen wie aus einem Albtraum (oder das Sich-Wiederfinden in einem Comic); diese deus-ex-machina-Lösung wird im Horrorfilm nicht selten gewählt. Es handelt sich hierbei, bei aller vorher angestrebten Authentizität nicht um eine ‘realistische’ Konfliktlösung, wie sie uns das Drama freundlicherweise anbietet.

Darüber sollte man sich im vorliegenden Fall jedoch nicht beklagen, denn schon das Monster war ja keine realistische Lösung, ebenso wenig wie der romantische Liebhaber oder die Liebhaberin. Der profane Grundkonflikt wird auch von der romantischen Komödie nicht aufgelöst: Warum will man ausgerechnet mit einem außergewöhnlichen, nie langweiligen Menschen das alltägliche Leben teilen, das selbst auf so beschämende Weise gewöhnlich ist? Umgekehrt steht der Horrorfilm vor dem Problem,

nicht wirklich enden zu können. Man weiß einfach nicht, wie man aus dem Schlamassel herauskommt ... Im Horrorfilm haben wir den Leidenden unendliche Male vor dem Monster oder der Kettensäge kapitulieren sehen, eine Lösung erscheint vor diesem Hintergrund von Grund auf phantastischer Natur.

Die romantische Komödie tut sich in puncto Lösung leichter, weil sie tausend kleine Erleichterung im und durch das Gelächter der ZuschauerInnen schafft. Und natürlich kennt die Komödie eine andere finale Figur als das final girl. Es ist die Figur des Endlich-die-Wahrheit-sagens. Das Geständnis – als Eingeständnis der eigenen Scham – findet hier seinen Ort; nicht selten steht die Auflösung eines konstitutiven Missverständnisses und/oder das (großmütige) gegenseitige Verzeihen am Ende einer romantischen Komödie. Die Lösung des Konflikts, erfolgt hier durch verbale oder diskursive Strategien. Sie sind allerdings, wie ich meine, denen des Horrorfilms nicht grundsätzlich fremd, wenn man den Einsatz von Travestie, Notlügen, Umwertungen, Verharmlosungen und Blendungen von der sprachlichen auf die körperliche Ebene zurückverfolgt.

## 7. Fazit

Ich sagte eingangs, die Anerkennung maximaler Distanz in Beziehungen extremer Nähe sei das Problem, welches im Moment des Alltäglichen sinnfällig werde. Grauen sei das, was entweder aus dem Faktum unfreiwilliger Nähe (wie im Horrorfilm), oder aus dem Faktum unfreiwilliger Distanz (wie im Fall der romantischen Komödie) erwachse. Rebellion gegen seine Nähe und zugleich die Nicht-Anerkennung seiner Distanz, machen uns den Alltag so schwer; so lässt sich das Problem im Ausgang von Stanley Cavell reformulieren. Anerkennung von Distanz, zugeben, das leisten weder das eine, noch das andere Genre; vielleicht jedoch mischt sie sich in unser Lachen über das eine wie das andere im Kino.



Ausschnitte aus *Die fabelhafte Welt der Amélie*. (Jean-Pierre Jeunet, 2001)

Stanley Cavell hat – zumindest für Berufsphilosophen, er nennt sie ‘wahnsinnige Skeptiker’ allesamt – er hat also für uns, das Auditorium, hier – eine ausgezeichnete, andere Lösung aus dem Dilemma vorgeschlagen: „The everyday is what we cannot but aspire to, since it appears to us as lost to us.“<sup>16</sup> – „Wir [Skeptiker] müssen dem Alltäglichen zusterben“, erklärt er, „weil es uns als für uns verloren erscheint.“<sup>17</sup>

## 8. Literaturverzeichnis

- Carroll, Noël: ›The General Theory of Horrific Appeal, in: *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart* (1990), zit. nach Stephen Jay Schneider, Daniel Shaw (Hg.), *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, 2003, S. 1–9.
- Cavell, Stanley: ›The Uncanniness of the Ordinary‹ (1986), in: ders., *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1988, S. 153–178. [Sigle – UO]
- ders., *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays*. Hg. v. Davide Sparti und Espen Hammer, Frankfurt a.M.: Fischer, 2002, S. 76–114. [Sigle – UG]
- Clover, Carol J.: *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the modern horror film*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- De Certeau, Michel: *Die Kunst des Handelns* (frz. *L’Arts de faire. L’invention du quotidien*), Berlin: Merve, 1988.
- Deleuze, Gilles: ›Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M.: Insel, 1980, S. 163–281.
- Freeland, Cynthia A., *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*, Colorado: West View Press, 2000.
- Freud, Sigmund: ›Das Unheimliche‹ (1919), in: ders., Studienausgabe Bd. IV, *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1970, S. 214–274. [Sigle – UH]
- Halberstam, Judith: ›Neo-Splatter. Bride of Chucky und der Horror der Heteronormativität, in: Julia Köhne et al. (Hg.), *Splatter Movies*, a.a.O., S. 111–122.
- Hoffmann, E.T.H.: *Der Sandmann*. Hrsg. v. Rudolf Drux, Stuttgart: reclam, 2003 (Erstdruck 1817).
- Köhne, Julia, Ralph Kuschke, Arno Meteling (Hg.), *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Berlin: Bertz + Fischer, 2005.
- Schelling, F.W.J.: *Philosophie der Mythologie*, Stuttgart u. Augsburg: Gotta’scher Verlag, 1857, S. 649.
- Schneider, Steven Jay & Daniel Shaw (Hg.), *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic horror*, Langham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, 2003.
- Žižek, Slavoj: *Die gnadenlose Liebe*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001.
- ders., *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, übers. Thomas Hübel, Berlin: Merve, 1991.
- ders., zs. mit M. Dolar, A. Zupancic, St. Pelko, M. Bozovic und Renata Salecl: *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Aus dem Englischen von I. Charim, Th. Hübel, R. Pfaller, M. Wiesmüller, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2002 (Orig. auf frz. 1988).

Für die Hilfe bei den Filmstills Dank an Antonia Joseph und an ›Überwachen und Schlafens.

---

<sup>16</sup> Cavell (UO, 171).

<sup>17</sup> Cavell, (UG, 100).