DER TOPOPHOBE KÖRPER UND DIE ERINNERUNG ANS »ICH«

Körper und Raum in John Carpenters *Halloween*

VON MARCEL BARION

I. ZERSTÖRUNG DES GLÜCKLICHEN RAUMS

Mit einer Vielzahl an künstlichen Schutzhüllen begegnet der Mensch der Versehrbarkeit seines Körpers – er nutzt Kleidungsstücke aller Art als körpernahe Hüllen, Kopfbedeckungen, Schuhe usw. als verstärkende Hüllenfragmente und schließlich auch das Haus als stärkstes Mittel der Umhüllung.[1] In dieser Reihe darf das Haus noch eine weitere Sonderstellung einnehmen, so baut es doch dermaßen viel Raum zwischen geschütztem Körper und schützender Hülle auf, dass dabei ein eigener »*Sicherheits*bereich«, ein »*Zufluchts*ort«, ein »*heim*-licher Raum« entsteht.[2] Es dient nicht nur für jegliche Ausgänge und -flüge als fester Bezugspunkt, nicht nur als persönlicher »Nabel der Welt«, sondern auch – um mit Gaston Bachelard zu sprechen – als persönlicher »*Winkel* der Welt«[3]. Noch über die Funktion als Angelpunkt des Ausgehens und Wiederkehrens hinaus, die ja auch Brunnen oder Feuerstelle erfüllen können, lässt uns das Haus in sein Inneres einkehren und öffnet sich als Ort des Versteckens und des Verkriechens.

Die reichlichen in Gaston Bachelards *Poetik des Raumes* (1957) besprochenen Haus-Geschwister, darunter auch der Schrank, das Nest und die Muschel, dienen einer Miniaturisierung dieser Idee vom Schlupfwinkel. Bachelard appelliert an Erfahrungen, die nicht wenige Menschen gemacht haben – jeder, der sich zu Kinderzeiten mindestens einmal tief in den Kleiderschrank verkrochen hat, hat damit seine eigenen »anthropokosmischen Bande«[4] noch einmal auf spielerische Weise festgezurrt.

Unter den Literaturfragmenten, die er thematisiert, findet sich auch eines von Charles Baudelaire:[5] In *Les paradis artificiels* beschreibe dieser ein einsames Cottage, das – in einem kleinen Tal gelegen – dem eisigen Winter widersteht. Die Behaglichkeit im Inneren des Häuschens steigere sich nun mit der Menge an

1 Vgl. Schmarsow: »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, S. 472ff. Schmarsow hält die »Umschließung eines Subjekts« für das wesentliche Unterscheidungsmerkmal der Architektur von den anderen bildenden Künsten: »Schaffendes und genießendes Subjekt sind zunächst dasselbe«.

2 Leroi-Gourhan: »Die symbolische Domestikation des Raums«, S. 229.

3 Bachelard: Poetik des Raumes, S. 31.

4 Ebd. Bachelard formuliert dieses Bild vom Menschen, der wie über ein unsichtbares Band mit seinem persönlichen Kosmos verbunden ist.

5 Vgl. ebd., S. 61.

Schnee und Eis, durch die es von außen belagert wird. Je kälter und lebensbedrohlicher die Peripherie, desto wärmer und behaglicher scheint das Zentrum zu sein – so sei Bachelards Beobachtung einmal vorsichtig als wippenartige Reziprozität umschrieben. Was er hier allerdings nur impliziert – denn sein Gegenstand ist ausschließlich der »glückliche« Raum –, ist die unübersehbare Labilität dieser Glücklichkeit. Überschreitet nämlich die Lebensbedrohlichkeit des Umraums einen gewissen (freilich nicht messbaren) Wert, so wird sich schließlich auch die Glücklichkeit im Zentrum nicht mehr aufrechterhalten können. Nur solange das Haus lediglich von Schnee und nicht auch noch von wilden Tieren oder anderen noch bedrohlicheren Mächten belagert wird, bleibt es auch ein »glücklicher Raum«. Ein draußen harrender »Böser Wolf«, der ja seit jeher gekommen ist, die Häuser »umzupusten«, würde jene Glücklichkeit mit einem Male zerstören – das Märchen von den »drei kleinen Schweinchen«, die ihre jeweiligen Behausungen, jede aus einem anderen Material gefertigt, angesichts der enormen Lungenkräfte des Wolfs auf die Probe stellen müssen, stellt offenbar eine fiktionale Verarbeitung dieses Zustandes dar, ein Reißen der »anthropokosmischen Bande« zu befürchten.

Unter diesem Gesichtspunkt scheint David Sumner (Dustin Hoffman), der in *Straw Dogs* (USA/GB 1971) die »Intimitätswerte« seines Domizils gegen eine Gruppe außer Kontrolle geratener Vigilanten verteidigt, eine vage Inkarnation dieser Schweinchen zu sein – mit dem Unterschied, dass er sich nicht damit begnügt, seinem Wolf untätig durch das Fenster beim Luftholen zuzusehen – er legt Fallen aus und »pustet« per Kanone zurück. Die breite Wirksamkeit dieser Home-Defense-Konstante wird deutlich, wenn man die Genre-Kluft zu überschauen versucht, die sich auftut zwischen Kevin McCallisters (Macaulay Culkins) slapstickhaftem Kampf gegen die Einbrecher in *Home Alone* (USA 1990) und Lauries (Jamie Lee Curtis') regelrechtem Horror-Trip in *Halloween* (USA 1978).

II. EINBRUCH DES BEDROHLICHEN RAUMS

Bachelard denkt sein Konzept vom glücklichen Raum als subjektzentriert und mobil. Für ihn ist der glückliche Raum nicht zwingend an einen architektonischen gekoppelt, vielmehr befindet sich der glückliche Raum immer dort, wo sich das Subjekt gerade einrichtet – man könnte auch sagen: Wo das Ich es sich gerade *heimlich* macht. Der Vers »Ich bin der Raum, wo ich bin« von Noel Arnaud[6] dient ihm dazu als Umschreibung. Der Schlupfwinkel ist nicht aus sich selbst heraus glücklich, sondern erst im Als-Schlupfwinkel-genutzt-werden. Fassen wir dieses Konzept nun als Ansatz zu einer Raumtypologie auf, so soll diese nun durch einen *bedrohlichen Raum* ergänzt werden. In Analogie zu Bachelards »glücklichem Raum« kann dieser bedrohliche Raum in bestimmten Fällen als ähnlich figurenzentriert und mobil aufgefasst werden, nämlich in solchen, da sich seine Bedrohlichkeit auf

6 Ebd., S. 145.

die Präsenz einer Figur gründet – oder eines »Bösen Wolfs«, um sie gleich zu typisieren. Der »nicht-glückliche«, »*un*-heim-liche Raum« soll also als ebenso mobil betrachtet werden und sich in ähnlicher Weise an eine Figur anheftend und sich mit ihr fortbewegend wie der glückliche oder heimliche Raum – jetzt nur muss Arnauds Vers zur Veranschaulichung umgeschrieben werden in: »Der Wolf ist der Raum, wo er ist« – und Bachelards »Topophilie«, die Liebe des Subjekts zu seinem Schlupfwinkel, soll ferner zusammengedacht werden mit einer Furcht vor dem bedrohlichen Umraum, kurz: mit einer *Topophobie*. Auch wenn im Grunde also ein dialektisches Verhältnis zwischen 1. Liebe zum Zentrum und 2. Furcht vor der Peripherie bestehen mag und damit vielleicht auch ein waagenhaftes, so sei hier doch der konkrete Fall einer »Gleichgewichtsstörung« thematisiert, der Fall eines deutlichen Überwiegens der Topophobie, bei dem noch nicht einmal mehr der letzte Schlupfwinkel als ein glücklicher, sondern *bedrohter Raum* zu fassen ist.

III. FLUCHT DES BEDROHTEN RAUMS

Aus der Heterotopie[7] der psychiatrischen Klinik entkommen, verwandelt der Teenie-Slasher Michael Myers die Peripherie um das Haus, in dem die Hauptfigur Laurie den Halloween-Abend als Babysitterin verbringt, in einen gefährlichen Umraum, in dem die Bedrohung präsent ist – im Folgenden also als *bedrohlicher Raum* bezeichnet. Dem Zufluchtsort des Hauses ließe sich nun allein schon aufgrund seiner »Nähe« zu diesem bedrohlichen Raum – wie Heidegger zur »Furcht« ausgeführt hat[8] – kein »glücklicher« Charakter im Sinne Bachelards mehr zuschreiben. Schon bevor Michael Myers durch Fenster und Türen ins Innere des Hauses eindringt (Abb. 1) ist der einstig glückliche Raum zum *bedrohten Raum* geworden, also zu einem Raum, in dem die Bedrohung bereits als »Herannahendes« ausgemacht ist und somit bereits, wenn auch noch in gewisser Ferne, Furcht erzeugt.[9] Wenn Myers die Schwelle zum Inneren überschreitet, verwandelt sich dieser bedrohte Raum bereits in den nächsten bedrohlichen Raum, während ein anderer der neue bedrohte wird – und so befällt der Virus Myers das Haus und frisst sich wie durch Zwiebelschalen von Außen nach Innen, treibt Laurie vor sich her, hindurch bis zum Herzen, zur letzten Hoffnung auf Heimlichkeit, die allerdings unerfüllt bleibt:

7 Vgl. Foucault: »Von anderen Räumen«, S. 321. Mit der Klinik ist Myers bislang in einer Foucault´schen Heterotopie festgehalten und damit von der Gesellschaft ausgeschlossen worden.

8 Vgl. Heidegger: Sein und Zeit, S. 140f.

9 Vgl. ebd.

Abb 1: Myers lauert hinter der Terrassentür. Die Küche wird zum bedrohten Raum (48. Minute)

In der 80. Filmminute nämlich ist der bedrohte Raum, Lauries stets nur temporärer und labiler Sicherheitsbereich, auf das Schlafzimmer herabgeschrumpft und verkleinert sich dort noch einmal auf den Wandschrank (Abb. 2).

Abb. 2: Laurie hat sich in den letzten Winkel geflüchtet (81. Minute)

Hier kauert Laurie wortwörtlich im letzten »Winkel«. Doch das zum bedrohlichen Raum gewordene Schlafzimmer, das unmittelbar an diesen bedrohten Schrankraum anschließt, lässt die »Unbeweglichkeit«[10], welche bei Bachelard als ursprünglicher »Daseinswert« und im Kontext des glücklichen Raums noch vollends positiv konnotiert ist, zur *Ausweglosigkeit* umkippen. Laurie hat auf ihrer Flucht zum »Keim« des Hauses zurückgefunden, in dem sich für gewöhnlich die Idee vom Schlupfwinkel verdichten mag, doch wartet hier kein »tiefes Schweigen«

10 Bachelard: Poetik des Raumes, S. 145.

oder gar »Frieden«[11] auf sie, sondern ihr persönlicher Showdown vor der existenziellen Kulisse dieses letzten, nur noch imaginären »Zimmers«. Die Körper-Raum-Konzepte »Ich bin der Raum, wo ich bin« und »Der Wolf ist der Raum, wo er ist« liefern sich einen ungleichen Kampf auf Sein und Nicht-Sein.

IV. VEREINZELUNG IM LETZTEN WINKEL

Wenn Heidegger schreibt: »Das in der Furcht fundierte Zurückweichen [...] vor dem Bedrohlichen, hat den Charakter der Flucht«[12], dann meint er mit dem »Wovor« der Furcht ein rein »innerweltliches [...], in der Nähe sich näherndes [...] Seiendes«[13], so wie den körperlich präsenten und sinnlich wahrnehmbaren Michael Myers. Das entsprechende »Wovor« der *Angst* jedoch, die er von der Furcht unterscheidet, ist das eigentliche »In-der-Welt-sein-können« des einzelnen Subjekts. Lauries Angst »vereinzelt« sie selbst auf ihr »eigenstes In-der-Welt-sein«[14], nämlich in jenem Wandschrank am Ende der Flucht. Laurie erfährt also eine Wandlung der Befindlichkeiten – von der Furcht vor etwas konkret Innerweltlichem über die uneigentliche Erfahrung »des Todes der Anderen«[15], wenn sie die Leichen ihrer Freunde findet, bis hin zur Angst um das eigentliche »In-der-Welt-sein-können«, d.h. vor dem eigenen Tode.

Diese Entwicklung von einer weltlich-situativen Begebenheit zu einer das »Ich« betreffenden Existenzerfahrung wird in *Halloween* – wie beobachtet – an einer narrativen Struktur entlang »verräumlicht«: Mehr und mehr verkleinert sich Lauries Zuflucht, während sich der bedrohliche Umraum um sie herum vergrößert. Sie versucht, wohin sie geht, einen heimlichen Raum zu schaffen, doch zu ihrem Unglück trägt sie den bedrohten Raum unversehens mit sich, da ihr ja Myers – den bedrohlichen Raum seinerseits erweiternd – auf dem Fuße folgt. Am Ende ist sie im letzten Winkel angekommen: Der Wandschrank stellt den letzten möglichen bedrohten Raum dar, allmählich dringt Myers durch die fragilen Türen ein, wobei sich der Schrank vom gerade noch bedrohten in den nunmehr bedrohlichen Raum verwandelt (Abb. 3). Alle architektonischen Hüllen, die bisher dazu gedient haben, einen Zufluchtsort zu schaffen, sind mittlerweile gefallen. Laurie ist nicht mehr durch autonome Grenzen von der Bedrohung getrennt und nicht mehr fähig zu fliehen, um etwa durch das Eindringen in neue Räume neue autonome Grenzen aufzufahren. Die einzigen Hüllen, die ihr geblieben sind, sind ihre Kleider und ein wenig tiefer noch die Haut.

11 Vgl. ebd., S. 144f.

12 Heidegger: Sein und Zeit, S. 185.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 187.

15 Vgl. ebd., S. 237ff.

Abb 3: Myers durchdringt die letzte architektonische Hülle (81. Minute)

Jetzt, da also Lauries Körper gewissermaßen selbst zum letzten bedrohten Raum geworden ist, soll sich auch unser Raumbegriff ändern. Dies aber erfordert neues theoretisches Rüstzeug, das wir erstens durch eine logische Erweiterung unseres bisherigen Modells der konkurrierenden Raumkonzepte erlangen wollen, um es zweitens mit Luce Irigarays sexualphilosophischen Ausführungen zum »Zwischenraum« zu unterfüttern.

V. ÜBERWINDUNG DES ZWISCHENRAUMS

Zunächst soll unser bipolares Modell vom bedrohlichen und bedrohten Raum durch ein Drittes ergänzt werden. Denn die Differenz zwischen Myers und Laurie, zwischen bedrohlichem Raum und bedrohtem Raum, erfordert doch zwangsläufig ein Vermittelndes oder Abgrenzendes. Wenn besagte Konzepte »aneinanderreiben«, so muss auch der Reibungsort zu lokalisieren sein. Somit soll das, was bisher als »Hülle« bezeichnet worden ist, in den Fokus der Betrachtung geraten: In Form der Hauswand dient die Hülle noch einer klaren Abtrennung von bedrohlichem und bedrohtem Raum. Sobald aber Myers die Schwachstellen der Wand durchdringt und in denselben architektonischen Raum tritt wie Laurie, ist auch das Dritte, der Reibungsort zwischen den Konzepten neu zu definieren: Nur noch ein *Zwischenraum*, der leere und frei durchdringbare Raum, steht zwischen den Körpern. Besonders ersichtlich und vielleicht sogar erst konkret erfahrbar wird dies bei einer Koinzidenz der beiden Körper-Raum-Konzepte im einzelnen Filmbild, da ja nur hier – innerhalb der konkreten Bildgrenzen – ein mechanischer, intakter Bildraum dargestellt werden kann, ohne dass er durch die virtualisierende Montage »kaputtgeschnitten« würde.[16]

16 Zwar wird die »Découpage«, welche die Addition einzelner Bildräume ermöglicht, woraus ein diegetischer Raum mental konstruiert werden kann, gerne als das »genuin filmische Verfahren« schlechthin bezeichnet (vgl. dazu Sierek: »Filmwissenschaft«, S. 127) doch häufig wird dadurch nur eine unzureichende, weil nicht ausreichend glaub-

Treten also bedrohlicher Raum und bedrohter Raum in denselben architektonischen Raum, wird ihr Reibungsort entsprechend diffus, immateriell und fremdbestimmt, d.h. verrückbar und problemlos durchdringbar. Er sorgt nicht mehr für die klare Trennung wie einst noch die autonome Grenze der Hauswand, sondern ist nur noch eine viskose Schnittmenge zwischen den konkurrierenden Körper-Raum-Konzepten, über deren Lokalisierung allein der jeweilige Körper bestimmt, der seinen Raum mit sich trägt. Die Jagd besteht im Verschieben der Räume, solange bis wieder eine feste Barriere dazwischen tritt und damit wieder eine autonome Grenze geschaffen wird – etwa durch das Flüchten in ein anderes Zimmer mit anschließendem Verriegeln der Tür. Im Hinblick auf Lauries Rückzug in den letzten Winkel, wo der Zwischenraum annähernd verschwindet und nur noch Haut und Kleidung als Hüllen fungieren, wird es sinnvoll, Luce Irigarays spezielleren Zwischenraum-Begriff hinzuzuziehen.

Denn auch für Irigaray bedeutet die Bewegung von Körpern im Raum zunächst die Veränderung eines Zwischenraums. Zur treibenden Kraft dieser Bewegung erklärt sie allerdings das *sexuelle Begehren*: »Die Bewegung hin zu und die Reduzierung des Zwischenraums sind die Bewegungen des Begehrens«.[17] Sie bezieht sich damit dezidiert auf die Rede des Aristophanes in Platons *Symposion*[18] (*Das Gastmahl*) und dem darin enthaltenen Kugelmensch-Mythos.[19] Das Bild vom vierbeinigen Zwei-In-Eins-Menschen, dessen zwei Hälften zu Anfang der Welt noch zur ständigen Umarmung und zum ständigen Kuss vereint sind, bedeutet den utopischen Ziel-Zustand innigster Vereinigung, der tendenziell (wieder-) erlangt werden will. Denn seitdem die Kugelmenschen von den Göttern aus Angst vor zu großer Macht entzwei geteilt worden sind, haben sich ihre Hälften, d.h. sämtliche Menschen, auf die Suche nach ihrer jeweils »besseren Hälfte« begeben. Die Beseitigung also des einst entstandenen Zwischenraums zwischen den Hälften bedeutet hier laut (Platons) Aristophanes den Motor und den Sinn des Begehrens, oder – um mit Platon zu sprechen – des »Eros«.

VI. DIE HAUT ALS FINALE GRENZE

Diese theoretische Sexualisierung der Jagd kann nun für das Verständnis von Lauries Körper als letztem bedrohtem Raum fruchtbar gemacht werden. Denn selbstredend besteht Michael Myers' Ziel nicht in einer liebevollen Vereinigung mit Laurie. Stattdessen fordert er genau das heraus, was Irigaray in diesem Zusammenhang deutlich als zu vermeiden kennzeichnet: So bestehe doch eigentlich »das Problem des Begehrens [...] darin, den Zwischenraum zu beseitigen, ohne den anderen zu vernichten.« Für Myers aber stellt dies offenbar nicht das Pro-

würdige Form der Raumerfahrung erzielt (vgl. dazu Bazin: »Schneiden verboten!«, S. 79ff.).

17 Irigaray: Ethik der sexuellen Differenz, S. 62.

18 Platon: Symposion, 189c-193d.

19 Vgl. Irigaray: Ethik der sexuellen Differenz, S. 69.

blem, sondern vielmehr das zu erreichende Ziel dar. Er scheint gerade danach zu streben, im Zuge der Überwindung des Zwischenraums die »Existenz des anderen aus[zu]löschen«.[20] Während Irigarays Warnung vor einer Schädigung oder gar Vernichtung des Anderen also noch völlig unter dem Zeichen des Freud'schen »Lebenstriebs« aufginge, d.h. einer »konstruktiven Form der Sexualität«[21], so wäre Myers eine Negation dieses »Lebenstriebs« zu attestieren und schließlich eine völlige Hinwendung zum destruktiven »Todestrieb« – selbstverständlich vorausgesetzt, man möchte ihn denn auf derartige Weise psychoanalysieren.

Denn es erweist sich in diesem Zusammenhang als nicht zwingend nötig, Myers' pervertiertes Begehren psychologisch zu ergründen und damit Gefahr zu laufen, ihm irgendeine Psyche hinterher zu erfinden. Vielmehr wird ja vom Film selbst nahegelegt, ihn wie die Rotkäppchenvariante des Bösen Wolfs als Triebtäter zu denken. Nicht umsonst trägt er das Messer bei sich, welches zunächst filmhistorische Brücken schlägt, so etwa zu Hitchcocks *Psycho* (USA 1960), wo dem Frauenmord per Messer eine voyeuristische Handlung vorausgeht,[22] oder auch zum italienischen Giallo, dessen Mordfälle noch deutlicher sexuell konnotiert sind.[23] Außerdem tritt Michael Myers doch ganz augenfällig als Stalker auf, ähnlich wie seinerzeit Norman Bates als Voyeur. Sein Nachstellen hinter Laurie und sein Starren scheinen, wenn nicht sexuell, dann immerhin metasexuell (also *so wie* sexuell) motiviert zu sein. Das Messer erscheint nicht nur als bloß nominelles Attribut im Kontext filmischer Ikonografie, sondern wird in *Halloween* auch aktual als Prothese der destruktiven Penetration angewandt. Um es mit Irigaray zu begreifen – das Messer dient Myers als künstliches Körperteil, das den Zustand der »Berührung«, bei welcher der Zwischenraum »gegen Null« geht,[24] noch übersteigt. Er strebt mit dem Eindringen hinter Lauries Haut gewissermaßen nach einer letzten Grenzüberschreitung – topologisch wie auch im übertragenen Sinne zu verstehen.

20 Ebd., S. 62.

21 Stiglegger: Ritual & Verführung, S. 81.

22 In der 43. Minute von *Psycho* beobachtet Norman Bates die todgeweihte Marion zunächst durch ein geheimes Loch in der Wand, während sie sich auszieht, um ihre letzte Dusche zu nehmen.

23 Der Mörder erscheint bereits im frühen Giallo wie in Mario Bavas *Sei donne per l'assassino* (Italien 1964) als vermeintlicher Triebtäter. Das Messer wird dabei häufig als phallische Tatwaffe fetischisiert, wie etwa in Dario Argentos *L'uccello dalle piume di cristallo* (Italien/D 1970). Filmhistorisch kann der Giallo als ein zentraler Vorfahre des Teenie-Slashers gelten. Siehe hierzu auch die Texte von Ivo Ritzer und Kai Naumann in diesem Band.

24 Irigaray: Ethik der sexuellen Differenz, S. 62.

VII. AUSBLEIBEN DER LETZTEN TRANSGRESSION

Das Moment der Grenzüberschreitung nämlich, oder der Transgression, ist jüngst von Marcus Stiglegger mit dem Schmelzbegriff »Thanateros« veranschaulicht worden, wobei er sich vor allem auf Georges Bataille beruft. In diesem Kompositum wird eine enge Verknüpfung von Liebe und Tod versprachlicht: Denn Eros (Liebe) kann zu Thanatos (Tod) führen, etwa im Zuge eines Aktes der »Verschwendung«, bei dem »überschüssige Energie, die nicht mehr zu einem Wachstum« taugt, verschwendet werden muss, u.a. auch in »katastrophischer Form«.[25] Fasst man Myers' »Überwindung des Zwischenraums« mit dem Ziel der Auslöschung von Lauries Leben also zusätzlich mit dem sexualphilosophischen Transgressionsbegriff, so wäre Myers' Jagd auf Laurie zunächst als Agon von topologischen Grenzüberschreitungen zu denken – schließlich aber dahingehend, in einer finalen, metasexuellen Energieverschwendung zu kulminieren.

Irigaray umschreibt diese letzte Transgression mit einem »Übergang zum Mukösen«, was bei ihr noch die rein sexuelle und daher »konstruktive« Penetration bedeuten mag. Doch zeigt sich schon an dieser verfremdenden Formulierung, dass es sich bei einem Überschreiten von »Zwischenraum = Null«, also bei einem Eindringen in den negativen Bereich hinter der Hautschwelle, auch um ein destruktives Eindringen handeln kann und können muss. Das Messer würde diese letzte Transgression als Hilfsmittel ermöglichen – sowohl im topologischen als auch im sexualphilosophischen Sinne – und der Körper, der letzte bedrohte Raum, würde dabei vernichtet.

Doch vorher sticht Laurie dem Killer ins Auge und schlägt ihm das Messer aus der Hand. Das voyeuristische Organ wie auch das penetrative wird damit außer Kraft gesetzt, Laurie kann sich befreien und atmet dennoch zu früh auf. Myers schlägt zurück, und wieder kämpft Laurie um ihr Leben, bis der kurzfristige Retter Dr. Loomis (Donald Pleasence) erscheint, der als Myers' ehemaliger Psychiater schon von Beginn des Films an auf dessen Fersen ist. Er schießt ihn mit mehreren Pistolenschüssen aus dem Schlafzimmer hinaus auf den Balkon und dort über die Balustrade (84. Minute). Binnen weniger Sekunden also wird Meyers durch alle »Zwiebelschalen« hindurch wieder ins Freie geschleudert. Der bedrohte Raum erweitert sich in dieser kurzen Zeit wieder auf das gesamte Haus, der bedrohliche wird auf den Bereich des Gartens zurückgeworfen – dies allerdings in relativierter Form, weil man zunächst mit Myers' Tod rechnen darf. Dennoch überlebt er diesen Beschuss auf ganz unnatürliche Art und Weise, woraufhin er schließlich spurlos verschwindet. Der Blick auf das zurückgelassene Stück leeren Rasens macht die Peripherie um das Haus zwar wieder potentiell bedrohlich, doch Myers' Verschwinden – nicht zuletzt dem Wissen darum geschuldet, dass sich der Film dem Ende nähert – sorgt immerhin für ein verhaltenes Aufatmen – bis zur Rückkehr in der (ersten) Fortsetzung.

25 Stiglegger: Ritual & Verführung, S. 81.

VIII. DIE ERINNERUNG ANS »ICH«

Es scheint, als sei Michael Myers' Handeln unlängst vom Todestrieb gesteuert,[26] als sei er kein asexuelles, sondern metasexuelles Wesen, dessen metasexuelle Energie noch niemals »zum Wachstum getaugt hat«, aber durchaus vorhanden ist und nach seinem Ausbruch aus der Klinik genutzt, d.h. vielmehr: dringend verschwendet werden muss. Es ließe sich also daher sagen: Er will nichts als töten.

Wenn wir allerdings weiterhin Abstand halten wollen von einer bloß intradiegetischen Psychologisierung eines etwaigen Charakters »Michael Myers« und vielmehr *Halloween* unter Gesichtspunkten der Kunstfilmrezeption betrachten, dann weist Myers doch alle Anzeichen auf, über die Wörtlichkeit der phantastischen Erzählung hinaus als abstraktes Prinzip gelesen werden zu wollen.

Sein psychiatrisches Krankheitsbild wird niemals präzisiert, er ist ohne Sprache, ohne eigenste Zuflucht und ohne Besitz außer dem wenigen, was er bei sich trägt. Zu diesem Wenigen gehört die Maske, die ihm noch das Gesicht stiehlt. Er kennt keine Angst, keine Gesellschaftlichkeit, der letzte Rest Geschichtlichkeit wurde ihm in den Jahren der Isolation genommen und Sexualität ist entweder nicht vorhanden oder als rein destruktive Begehrensform zu begreifen. Seine Unsterblichkeit schließlich ist das vielleicht eindeutigste Zeichen.[27]

Myers mangelt es offenbar an jeglichen Merkmalen der Existenz. Und auch wenn solche Merkmale in einen potentiellen, charakterlichen Hintergrund hineingedacht werden können, werden sie vom Film aus nun einmal nicht aktual formuliert. Einmal aus existenzphilosophischer Perspektive betrachtet, darf ihm also eine andere Seinsform als die des »Daseins«[28] zugeschrieben werden. Innerhalb der Diegese ist er kein Mensch wie die anderen, und was er stattdessen ist, wird nur über eine Beobachtung seiner Rolle in Bezug auf Laurie begreifbar. Wenn er nicht *eigentlich da ist* (das heißt: kein introspektives Subjekt) und noch nicht einmal *uneigentlich ist* (das heißt: auch kein Subjekt an sich), so wird er doch als nacktes Prinzip erfahrbar – einmal auf den Punkt gebracht bedeutet das: In Bezugnahme auf das Subjekt »Laurie« wird Michael Myers die Verkörperung eines Existenzials, des »Seins-zum-Tode« im Speziellen.

Will man einmal die etymologische Unverbautheit heideggerianischer Sprache nutzen, so dürfte also Myers etwa als »Seiendes zur Angst« bezeichnet werden, da er es ist, der Laurie die Angst (die sich um das In-der-Welt-sein-können dreht und damit das eigene Sein-zum-Tode erkennt) spüren lässt und sie

26 So sehen wir ihn doch im Prolog des Films schon als Kind seinen ersten Mord verüben.

27 Die Tatsache, dass einige dieser Behauptungen leicht an vereinzelten Stellen widerlegt werden könnten, beweist den keineswegs eindeutigen und dadurch umso wirkungsvolleren Kurs, den Carpenter fährt. Dass wir Myers Gesicht in der 84. Minute kurz sehen dürfen, wenn Laurie ihm die Maske vom Gesicht reißt, stellt den Zustand des Ständig-Maskiert-Seins nur noch deutlicher heraus. Und so mag uns auch der kurze Rückblick in seine Kindheit während des Prologs (3. bis 7. Minute) eine Ahnung von Geschichtlichkeit geben, doch gerade dies wird ihre Absenz nur noch spürbarer machen.

28 Vgl. Heidegger: Sein und Zeit, S. 42.

damit – auf besonders drastische Art und Weise – vom uneigentlichen »Man« ablöst und an ihre Existenz als eigentliches »Ich« erinnert.

Die sich während der Jagd stetig verändernden Raumkonzeptionen sowie die finale Rückführung des Räumlichen auf das Körperliche dienen schließlich der filmästhetischen Erfahrbarmachung dieser Erinnerung ans »Ich«. Der stets ansteigende Grad der Topophobie wirft Laurie auf ihr bloßes In-der-Welt-sein zurück – sie verkriecht sich im Wandschrank, nur noch mit ihrem Körper, dessen sie sich in dieser Grenzsituation als letzter Raum bewusst wird, in den der unnachgiebige Eindringling mittels Messer weiter vordringen will. Bachelards »anthropokosmische Bande«, die das Subjekt mit der Welt verbinden, werden – als seien sie aus Gummi – bis zur Transparenz gedehnt, so dass die Verbindung zur Welt zum Zerreißen nahe scheint. Alles andere ist an dieser Stelle bedeutungslos geworden, so als sei Michael Myers der skrupellose Animator einer kathartischen Aufklärung, die passenderweise auf dem Weg zum Erwachsenwerden vollzogen wird.

Lauries Vertreibung aus dem jugendlichen Paradies wird möglich, weil es ihr unbeschadet gelingt, »alle Hüllen fallen zu lassen«. In der ästhetischen Distanz zum Zuschauer wird nur noch die Idee davon vermittelt, doch dies – wie im Horror-Genre durchaus üblich – auf besonders immersive Art und Weise, angesichts von Suspense, Action und anderem Filmzauber.

LITERATURVERZEICHNIS

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes (1957), Frankfurt a.M. 1987.

Bazin, André: »Schneiden verboten!« (1956), in: ders.: Was ist Film?, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2009, S. 75-89.

Foucault, Michel: »Von anderen Räumen« (1967), in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2006, S. 317-329.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit (1927), Tübingen 1976.

Irigaray, Luce: Ethik der sexuellen Differenz (1984), Frankfurt a.M. 1991.

Leroi-Gourhan, André: »Die symbolische Domestikation des Raums« (1965), in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2006, S. 228-243.

Platon: Symposion, hrsg. v. Thomas Paulsen/Rudolf Rehn, Stuttgart 2006.

Schmarsow, August: »Das Wesen der architektonischen Schöpfung« (1894), in: Dünne; Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2006, S. 470-484.

Sierek, Karl: »Filmwissenschaft«, in: Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften, Frankfurt a.M. 2009, S. 125-141.

Stiglegger, Marcus: Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film, Berlin 2006.

FILME

Halloween/Halloween – Die Nacht des Grauens (USA 1978, Regie: John Carpenter).

Home Alone/Kevin – Allein zu Haus (USA 1990, Regie: Chris Columbus).

L'uccello dalle piume di cristallo/Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe (Italien/D 1970, Regie: Dario Argento).

Psycho (USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock).

Sei donne per l'assassino/Blutige Seide (Italien/Frankreich/Monaco 1964, Regie: Mario Bava).

Straw Dogs/Straw Dogs – Wer Gewalt sät (USA/GB 1971, Regie: Sam Peckinpah).