

Paul Droglä

Humanity Dies Screaming

Die Ikonographie apokalyptischer Zombienarrative
als Metastasen der Zeitgeschichte



Paul Droglá

Humanity Dies Screaming

Paul Droglä

Humanity Dies Screaming

**Die Ikonographie apokalyptischer Zombienarrative
als Metastasen der Zeitgeschichte**

Tectum Verlag

Paul Droglä

Humanity Dies Screaming

Die Ikonographie apokalyptischer Zombienarrative als Metastasen der Zeitgeschichte

Zugl. Diss. Technische Universität Dresden, 2017

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019

eISBN: 978-3-8288-7259-2

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4319-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung des Bildes #538255015

von Vandathai | shutterstock.com

Zitat Seite V: Ruf der Toten zu Noman (um 580 n. Chr.), dem König von Hira. Zit. n.

Künstle, Karl: Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz.

Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende, Freiburg im Breisgau 1908, S. 29.

Alle Rechte vorbehalten

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben

sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche

Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online

at <http://dnb.ddb.de>.

**Wir waren, was ihr seid;
Doch kommen wird die Zeit,
Und kommen wird sie euch geschwind,
Wo ihr sein werdet, was wir sind.**

Für meine Kinder.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	XI
1 Einleitung	
»Just what is a zombie?« – »A ghoul, a living dead. It's also a drink.«	1
2 Magna Mortalitas	13
2.1 Ein Leichenregen und menschliches Handeln in Extremsituationen	13
2.2 Die Pest und die Fiktion, der Mensch und der Untote	16
3 Der Weg nach Westen. Von der Folklore in den filmischen Text	27
3.1 Provenienzen und Kontexte des <i>Zombis</i>	28
3.2 Bedeutungen und Funktionen des <i>Zombis</i>	32
3.3 Vodou- und Zombifaszination als Exportprodukt	34
3.4 Seabrook und der klassische Archetypus	37
3.5 Zombies auf Celluloid und die Etablierung in der Popkultur	39
4 Scharnier zwischen Mythos und Moderne: Der Zombie in den Pre-Code-Comics	47
4.1 Die Rückwirkungen des Krieges	50
4.2 Impulse für den <i>New Trend</i>	54
4.3 Verdrängte Schuld kriecht aus den Gräbern	57
4.4 Zombiehorror als Reflexionsfläche für Zeitgeist und Krieg	60
4.5 Der Kalte Krieg im B-Movie	68
5. <i>They're coming for you!</i> Die Geburt des modernen Archetyps	75
5.1 Die Romero-Kreatur als Vampir-Zombie-Hybrid	78
1. Brennendes Fleisch	84
2. Mediale Krisenberichterstattung	87

3.	Search-and-Destroy-Missionen	90
4.	Der Kopfschuss als Ultima Ratio	92
5.2	Der Abspann als Destillat des Terrors	96
5.3	Romeros Zombiehorror im Vietnamkriegs- und Antikriegsfilmdiskurs	101
6	Exkurs: Schwellenzeit und Blütezeit	
	Über DAWN OF THE DEAD zum Genreboom und Epigonentum	107
7	Religion und Ekel	
	Lucio Fulcis Zombiezyklus und die Absolutheit der Apokalypse	115
7.1	ZOMBI 2 als skizzierte Motivpolarität	116
7.2	Fulcis <i>mépris du monde</i>	121
7.3	Zombies als Ekelpersonifizierung	123
7.3.1	Naturekel	125
7.3.2	Fäkal- und Körperkel als Verdichtung der Naturangst	125
7.3.3	Kultur- und Religionsekel als Zivilisationsekel	128
7.3.4	Religion und Körperkel	132
7.4	Bestattung und kathartische Auflösung	134
7.5	Exkurs: Individuelle und kollektive, theologische und philosophische Körperaufflösung	137
7.6	Zombies als <i>théâtre de la cruauté</i>	140
7.7	Die avantgardistische Apokalypse Fulcis	143
8.	Der Zombie als säkulare Essenz der Apokalypse	147
8.1	Prototypische Schwerpunkte apokalyptischer Zombienarrationen	147
8.2	Traditionslinien apokalyptischer Vernichtungsbeschreibungen	153
8.3	Die apokalyptischen Reiter als Sinnbild	157
8.4	Wie die Apokalypse ihre Unschuld verlor und der Zombie sich ihrer annahm	162
8.5	Säkularisierung trotz Kupierung – Ein Diskussionsbeitrag	168
8.6	<i>Lacrimosa dies illa</i> – Die Ödnis als Garten Eden	171
8.7	Apokalyptische Diskurslinien, Paradigmenwechsel und Zombies	180

9	Exkurs: Popularitätsphasen und Rahmenmodelle	
	– RESIDENT EVIL als Zäsurfilm?	185
10	Von NIGHT OF THE LIVING DEAD zu 28 DAYS LATER	
	Allegorien auf asymmetrische Verwüstungs- und Massakerkriege	189
11	Die Post-9/11-Ästhetik neuer Katastrophen und alter Diskurse	
	oder: <i>Big Brother ain't watching us</i>	197
	11.1 Die Leichen im Keller von 9/11	200
	11.2 TV-Bilder und Medienkriege im Netzzeitalter	209
12	Exkurse, Anmerkungen und neue Perspektiven	221
	12.1 Grenzsituationen und Bewegungsräume	221
	12.2 Die Rückkehr ins Private – ein neuer Umgang mit der Hoffnungslosigkeit?	229
	12.3 Imaginierte Millenniumspanik der Zitadellenkultur	234
13	Linienetze und Knotenpunkte: TRAIN TO BUSAN und das Schlusswort	239
14	Anhang	251
	14.1 Zitierte Literatur	251
	14.1.1 Quellen	251
	14.1.2 Belletristik	252
	14.1.3 Sekundärliteratur, Monographien und Aufsätze	253
	14.2 Filmographie	264

Danksagung

Zombies sind populärer denn je! Trotz ihrer langjährigen Erfolgsgeschichte vermochten sie nie eine solche Reichweite zu generieren, wie in den vergangenen Jahren. Dafür muss es Gründe geben, die in dieser Arbeit untersucht werden sollen.

Ursprünglich begann ich interdisziplinär an soziologischen Reflexionen im Zombienarrativ zu arbeiten. Punktuell scheint dies in der vorliegenden Arbeit auch noch durch. Doch in diesem Themenfeld grast die Forschung momentan verstärkt, was wohl Publikations- und Konkurrenzdruck erzeugt. Glücklicherweise offenbarte sich mir schnell eine notwendige Fokusverschiebung auf Pfade, die nicht nur nicht ausgetreten, sondern bisweilen auch unsichtbar geblieben waren. Bei aller in Forschung und Populärwissenschaft angestrebten Analyse wurde nämlich sukzessive ein wichtiger Bestandteil der filmischen Texte aus den Augen verloren: Der Zombie selbst! Darstellungsarbeiten kranken häufig daran, dass sie durch Reduktion der Motivfülle mitunter wichtige Details auslassen, wodurch sie in Jahren reger Forschungstätigkeit schlichtweg verschwunden sind. Zudem perpetuiert die Berufung auf reduzierte Überblickswerke auch Fehler, Interpretationsproblematiken und Ähnliches mehr. Hier möchte die vorliegende Arbeit Lücken schließen und neue Impulse setzen.

Wichtige Teilergebnisse sind bereits publiziert und vor Fachpublikum diskutiert worden. Danken möchte ich dabei besonders dem Arbeitskreis *Weiter sehen. Dresdener Beiträge zur interdisziplinären Serienforschung* der Technischen Universität Dresden, wo meine Thesen (überaus) kritisch geprüft wurden. Dies gilt zudem Gwendolin Kremer, Kuratorin der ALTANA Galerie. Wiederholt bot sie mir im Programm zum Ausstellungskonzept *Hope* der Künstlergruppe *New Scenario* und der Kustodie der TU Dresden ein Podium vor kritischem Publikum. Weiterhin gaben Gutachten und redaktionelle Betreuung durch die *Gesellschaft für Fantastikforschung* meinem Arbeitsweg wichtige Impulse, wofür mein Dank ausgesprochen sei. Ferner sind die Splendid Film GmbH und in Vertretung besonders Yves Gilbert eingeschlossen, deren Unterstützung mir neue Möglichkeiten eröffneten. Ihr Vertrauen in meine Arbeit stellte einen unschätzbaren und motivierenden Beistand dar.

Ohne Fürsprache, konstruktive Kritik und Unterstützung wäre diese Untersuchung nicht zustande gekommen. Allen Begleitern sei mein uneingeschränkter Dank gewiss. Besonders gilt dies für Mara Blum, deren Leihgaben mir bereits zu Arbeitsbeginn wichtige Perspektiven aufzeigten. Für Gespräche, die meine Thesen auf ihre Haltbarkeit hin abklopften, danke ich vor allem Norbert Herms, Dr. Sebastian Exner, Christoph Seelinger und Daniel Wendorf, für die Unterstützung mit Filmmaterial Jochen Kulmer, Harald L. und Gunnar Stelling. Letzterem besonders, da er zudem verlässlich und kompetent das Lektorat des Skripts übernommen hat. Die finale Fassung

lag schließlich dem Kollegen Holger Schindler lang und schwer im Magen. Für seine ausdauernde Tapferkeit bei der Lektüre danke ich ihm.

Weiterhin möchte ich meinen Gutachtern Prof. Dr. Gilbert Lupfer und Prof. Dr. paed. habil. Marie-Luise Lange nachdrücklich danken. Herrn Prof. Lupfer habe ich mit der Lektüre dieses Textes wissentlich viel abverlangt. Ich hoffe inständig, dass sie ihm weniger Mühen bereitete, als befürchtet. Besonders Frau Prof. Lange, die meinen wissenschaftlichen Weg schon seit über 10 Jahren konstruktiv begleitete, dürfte der Tag der Disputation gleich doppelt erfreut haben. Knapp zwei Stunden nachdem wir in der Mittagszeit des 05. Juli 2017 die künstlerische Nutzung des Zombiemotivs diskutierten, marschierten hunderte schlammverkrustete Gestalten durch die Hamburger Innenstadt. Starke Bilder einer starken Performance, die nicht von ungefähr an die Zombieklassiker der 1930er und 40er Jahre erinnerten, wirkten hier als Protest im Rahmen des G20-Gipfels. Und die folgenden Tage und Wochen waren von Medienbildern bürgerkriegsähnlicher Zustände dominiert, wie sie die vorliegende Arbeit umreißt. Zufälle, die das Leben schreibt. In jedem Filmskript wäre das wohl unrealistisch.

Abschließend möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Jürgen Müller tiefsten Respekt und Dankbarkeit aussprechen. Seine langjährige Fürsprache, Unterstützung und Inspiration öffneten mir Türen und wiesen meinem Weg die Richtung. Von Herzen: Vielen Dank!

Paul Drogla, August 2018

1 Einleitung

»Just what is a zombie?« – »A ghoul, a living dead. It's also a drink.«

Christus, der als Wiedergänger die abendländische Geschichte, deren Kultur und Weltbild prägte,¹ fand in den Grabhügeln nahe Gadara einen Besessenen. Auf die Frage an den Dämon, wie sein Name sei, entrann es den Lippen des Gepeinigten:

„Legion heiße ich; denn wir sind viele.“ (Mk 5,9; vgl. auch Lk 8,30)

Eine Vielzahl verschmilzt hier, bündelt sich hinter einer für alle sprechenden Stimme und trägt einen einzigen Namen, der alle bezeichnet. Der Zombie ist hierzu äquivalent angelegt. Er liegt in einer Formenvielfalt vor, die eine eindeutige Bezeichnung erschwert, obwohl eine konkrete und popkulturell manifeste Vorstellung assoziiert wird. Vereinfacht bezeichnet der Schlüsselbegriff *Zombie* einen Leichnam, der aufersteht und über Menschen herfällt, um sie zu fressen. Werden sie nicht vertilgt, verwandeln sie sich ebenfalls in Zombies. In dieser Motivkombination aus (un-)totem Leib, potenziell ansteckender Masse und dem Menschenfresser-Topos taucht das Filmmonstrum erstmals 1968 auf. Jedoch greift der Monstrentypus auch vorhandene Untotenbilder auf und erinnert an kulturkreisübergreifende Mythen.

Der Zombie ist ein Toter, der durch irgendwen oder irgendetwas (wieder-)erweckt wurde. Damit ist sein Zustand zwar umrissen, aber in Anbetracht variantenreicher Toten- und Untotenmythen auch uneindeutig. Wann fängt also das *Zombiensein* an? Findet es sich bereits beim Gespräch zwischen Odysseus und dem toten Achilles?² Oder sind die fleischfressenden Toten im Gilgamesch-Epos als Zombies lesbar?³ Wie verhält es sich mit dem Leichenteile-Sammelsurium, welches Mary Shelley in *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) beschreibt? Wie wären schädigende Tote, Vampire, Nachzehrer, Neuntöter, der leichenfressende Ghul/Ghoul aus dem ara-

1 Nicht, ohne zuvor schon Wiedergänger in Form von Lazarus (vgl. Joh 11,41-44) und der Tochter des Jairus (vgl. Mk 5,35-43; Mt 9,23-26 und Lk 8,49-56) generiert zu haben. Bibelverweise erfolgen, sofern nicht anders angegeben, hier und im Folgenden nach: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen, (rev. Fassung von 1984) Stuttgart 1985.

2 Vgl. Homer: *Ilias*. Odyssee, in der Übers. von Johann Heinrich Voß, München 2002, XI. Gesang, 467ff.

3 Ohne sumerische Geistervorstellungen wäre die Drohung der jungen Göttin Ishtar als Beginn einer Zombienarration denkbar: „Mein Vater! Schaff mir den Himmelsstier, dass er den Gilgamesch in seiner Behausung töte! Gibst du mir aber den Himmelsstier nicht, so werde ich *die Unterwelt* nebst ihren Gemächern zerschmettern, werde das Untere plattmachen und heraufsteigen lassen die Toten, dass sie die Lebenden fressen, werde dafür sorgen, dass die Toten die Lebendigen an Zahl übertreffen.“ Das Gilgamesch-Epos, übers., kommentiert und hrsg. von Wolfgang Röllig, Stuttgart 2009, Tafel 6, Vers 94ff., Herv. i. O. Vgl. auch Zani, Steven; Meaux, Kevin: Lucio Fulci and the Decaying Definition of Zombie Narratives. In: Christie, Deborah; Lauro, Juliet (Hrsg.): *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York 2011, S. 98-115, hier die nachgestellte Anm. 2, S. 254.

bischen Raum, der jüdische Dibbuk, der Kablag der philippinischen Alangan-Mangyan, wiedererwachte Mumien und weitere zu bewerten? Und grenzte man diese Vorformen trotz der Gemeinsamkeiten aus, so bliebe zu fragen, warum solche mythischen und literarischen Vorlagen nicht schon früher den Zombie als ergänzenden Topos hervorgebracht haben. Zani und Meaux schlossen hieraus, dass er ein reines, genuines Filmmonster und damit in allen Belangen modern sei (vgl. Zani und Meaux, S. 100).

Dieser Annahme folgend kommt dem Entstehungszeitpunkt eine große Gewichtung zu. Das *Filmmonster Zombie* taucht offenbar als Kind seiner Gegenwart auf. Seine Ausprägung zur markanten Form ist auf seine Entstehung in einer mediendominierten Umgebung rückführbar. Darum müssen für die angestrebte (1) ikonographische Analyse und die Betrachtung der visuellen Semiotik auch (2) die Zeitgeschichte und ihre Rückwirkungen auf die Bildästhetik im Auge behalten werden. Durch die Untersuchung dieser Interdependenz sei eine Dechiffrierung des Monsters angestrebt, um bei aller Figurenvarianz einen gemeinsamen Nenner als Konstanz zu finden. Ausgangspunkt sind folgende Annahmen:

- (1) Zombies stehen in einer Traditionslinie von Unheilspersonifikationen. Klassisches Deutungs- und Bewältigungspotenzial wird so zitiert und fortgeschrieben, wodurch die Figur auf eine höhere Bedeutungsebene verweist. Dies liegt bereits im Begriff *Monster* begründet, vom lat. *monstrum* (Mahnzeichen), *monere* (erinnern, mahnen) und *monstrare* (zeigen, auf etwas hinweisen).
- (2) Sie erfahren verstärkte Popularität (in Produktion und Rezeption) bei krisenhaft wahrgenommener Zeitgeschichte.
- (3) Zombiefilme nehmen das medienästhetische Potenzial ihrer Entstehungszeit auf. Damit stehen sie analog zu Figuren und Funktionen klassischer Apokalypsen und bilden in Summe ein Symbol der Kulturgeschichte der Gewalt.

Es ist dabei nicht meine Absicht, die zwangsläufig kriegs- und krisenreflexiven Ereignisketten als monokausale Totalität darzustellen. Sie bilden den notwendigen Untersuchungsfokus der vorliegenden Arbeit und werden auf ihre apokalyptische Dimension und Lesbarkeit hin verdichtet. Dabei werden sie stets als nur eines von vielen Bindegliedern in der Motiventwicklung verstanden. Für den apokalyptisch-ikonographischen Korpus stellen jedoch gerade diese Elemente eine Traditionslinie dar. Hier will die Untersuchung eine modellhafte Lesmöglichkeit erbringen, welche der derzeit in Populärkultur und Forschung so beliebten Figur tiefergehendes allegorisches Potenzial entlockt.

Obwohl ein lebender Leichnam und der Menschenverzehr als Stilfiguren des Horrors erscheinen, ist der Zombie in der öffentlichen Wahrnehmung, ja sogar im Kinderzimmer, angekommen. Zombiekenner sind nicht mehr auf den kleinen Kreis eingeweihter Gewaltfilmkonsumenten beschränkt. Und das Monster fristet kein Dasein mehr in den Nischen der Videotheken. Eine unglaubliche Menge an Produktionen für jede Alters- und Interessengruppe bestätigt dies. Pars pro toto: *WARM BODIES* (USA 2013, Regie: Jonathan Levine) mit einer Zielgruppe ab zwölf Jahren (so die Al-

tersempfehlung in Deutschland),⁴ Schauspielstar Brad Pitt in *WORLD WAR Z* (USA, Malta 2013, Regie: Marc Forster) und die populäre AMC-Serie *THE WALKING DEAD* (USA 2010ff., Regie: Frank Darabont et. al.). Darüber hinaus dringt die Kreatur in den Alltag, findet sich in den Innenstädten bei *Zombie Walks*⁵, in einem breiten Spektrum zwischen Horror und Nonsens in Musik(-videos)⁶ und Computerspielen, Comics, Zeichentrickfilmen, Kostümen, in Werbung, Sketch-Shows usw.⁷ Selbst das Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau- und Reaktorsicherheit (BMUB) hat die Kampagne *Zusammen ist es Klimaschutz* (ziek) mit einem Zombieclip begonnen. In *ZOMBIES* (Deutschland 2014, Regie: Georg von Mitzlaff, Agentur: tinkerbelle, Berlin) wird unter dem Slogan „Schluss mit Dauerkipp im Winter, denn Stoßlüften ist besser fürs Klima!“ (zit. n. O-Ton) nicht nur der Klimasünde durch Dauerlüften, sondern auch dem Lärm der Zombies Einhalt geboten.

Diese Beispiele handeln allesamt von dem, was allgemeinhin unter *Zombie* subsumiert wird. Darum benötigen sie keine Erklärungen, ihre Eigenschaften sind bekannt. Jedoch fallen schon bei diesen wenigen Proben Irritationen auf. So Kreaturen, die als Zombies erkannt werden, aber im Habitus nicht deckungsgleich den Erwartungen entsprechen. *WARM BODIES* zeigt langsame Zombies (als Protagonisten) und zugleich *richtig tote Tote*, skelettierte Superzombies, die Jagd auf die dem Leben näherstehenden „normalen“ Untoten machen. Ihr Tempo bringt sie motivisch in die Nähe der

- 4 Auf die Vielzahl an Trickfilmserien wird nicht eingegangen. Angebracht sei aber, dass nahezu jede episodische (Trickfilm- und Anime-)Reihe jüngeren Datums, die ihre Helden von Abenteuer zu Abenteuer hetzt, auch eine oder mehrere Episoden mit Zombies und Untoten (oder äquivalenten Verkleidungen) aufweisen kann. Begonnen bei *SCOOPY DOO, WO BIST DU?* (*SCOOPY-DOO, WHERE ARE YOU!*, USA 1969, nach einer Idee von Joe Ruby und Ken Spears) und den *REAL GHOSTBUSTERS* (*THE REAL GHOSTBUSTERS*, USA 1986, nach einer Idee von Dan Aykroyd und Harold Ramis), basierend auf dem Kinofilm *GHOSTBUSTERS – DIE GEISTERJÄGER* (*GHOST BUSTERS*, USA 1984, Regie: Ivan Reitman), sei u. a. die von *Disney Television Animation* entwickelte Serie *WILLKOMMEN IN GRAVITY FALLS* (*GRAVITY FALLS*, USA 2012ff., nach einer Idee von Alex Hirsch) angeführt. Mitunter werden Zombies sogar zu Protagonisten, wie in der (an ein älteres Publikum gerichteten) Serie *UGLY AMERICANS* (USA 2010-2012, nach einer Idee von Devin Clark und David M. Stern). In den 1990er Jahren dienen besonders die Popkultur reflektierenden Serien *DIE SIMPSONS* (*THE SIMPSONS*, USA 1989ff., nach einer Idee von Matt Groening) und *SOUTH PARK* (USA 1997ff., nach einer Idee von Trey Parker und Matt Stone) mit ihren zombiethematischen Halloween-Episoden als Indikatoren für die Bekanntheit des Monstrenmotivs, über deren Habitus auch jüngere Rezipienten nicht aufgeklärt werden müssen. Vgl. *Dendle, Peter*: *The Zombie Movie Encyclopedia*, Jefferson 2001, S. 58 für die Simpsons-Episode *DIAL “Z” FOR ZOMBIES* (1992) und ebd., S. 133 für die *SOUTH PARK*-Episode *PINK EYE* (1997). Diese Schlaglichter stellen nur einen kleinen Auszug der tatsächlichen Verbreitungsdimension dar. Und der Verweis auf die untoten Piraten in *FLUCH DER KARIBIK* (*PIRATES OF THE CARIBBEAN: THE CURSE OF THE BLACK PEARL*, USA 2003, Regie: Gore Verbinski) erübrigt sich schon beinahe.
- 5 Den ersten *Zombie Walk* gab es bereits 1932 mit neun Teilnehmern als Werbestrategie für *IM BANN DES WEISSEN ZOMBIES* (*WHITE ZOMBIE*, USA 1932, Regie: Victor Halperin) in New York, vgl. *Russell, Jamie*: *Book of the Dead. The Complete History of Zombie Cinema*, (4. Aufl.) Godalming 2008, S. 22.
- 6 Hier sei besonders auf das Lied *Junge* (2007) der Band *DIE ÄRZTE* verwiesen. Während der Text elterlich-kleinbürgerliche Kritik an Kindern ironisiert, zeigt das Musikvideo, *JUNGE* (Deutschland 2007, Regie: Norbert Heitker), Zombies in einer Reihenhaussiedlung, welche die Bewohner fressen.
- 7 Einleitende Verweise auf die medienübergreifende Varianz an Zombienarrativen finden sich in der Forschung nahezu obligatorisch, so pars pro toto bei *Canavan, Gerry*: „We Are the Walking Dead“: Race, Time, and Survival in Zombie Narrative. In: *Extrapolation*, Bd. 51, Heft 3 (2010), S. 431-453, hier S. 431f.

sich mittels Schwarmintelligenz nahezu liquide bewegenden Horden in WORLD WAR Z. Auch thematisiert WARM BODIES fragmentarische Erinnerungen, Kommunikationsversuche und rudimentäre Gefühle, wodurch die Untoten sympathisch werden.⁸ Erste Fragen ergeben sich also schon anhand eines Films und seiner Rekurse: Was ist charakteristisch für einen Zombie? Welche Bedingungen sind notwendig, damit er als solcher gelesen wird? Wie konnte eine so grausame Figur den Weg in die Kinderzimmer finden?⁹ Und wie ist dieses Faszinationspotenzial zu begründen?

Schon der Begriff *Zombie* ist eigendynamisch, sperrig und uneindeutig. Hinter ihm verbirgt sich mehr, als ad hoc aus der Populärkultur subsumierbar wäre. So ist „Zombie« ein Wort mit instabiler Beziehung zu dem, was es bezeichnet, bringt sowohl ein *Zuviel im Namen* als auch ein *Zuviel an Namen* ins Spiel.“¹⁰ Diese Uneindeutigkeit gilt im Hinblick auf den Terminus, auf den Variantenreichtum und auf die Kompatibilität mit jeder Altersgruppe. Ein Zombie ist schon als Einzelner schwer zu fassen und war von Anfang an mehr, als ein lebender Toter. Kaum

„ist der Zombie eine Filmfigur, ist er auch schon Name eines Cocktails: Auf die Frage, was ein Zombie sei, erklärt ein Arzt in dem Klassiker *I Walked With A Zombie* (...): »A ghoul, a living dead. It's also a drink.«“ (Robnik, S. 60)

Diese schwer fassbare Bandbreite soll hier auf einen konkreten ikonographischen Gegenstand fokussiert werden. Dafür wird der Monstrenstammbaum aufgearbeitet und nach einer inhaltlichen Klammer befragt, unter der sich die Analogien der kreatürlichen Variationen zusammenfassen lassen. Es geht dabei konkret um Narrationen mit einem apokalyptischen Duktus.¹¹ Sich argumentativ in diesem Rahmen zu bewegen liegt nahe. Die Erfahrung einer Weltspaltung in Auserwählte und Ausgestoßene bei zeitgleicher existenzieller Bedrohungswahrnehmung bildet schon in der Bibel den geistigen Hintergrund der Apokalypsen. Diese potenzielle Parallelstellung soll am Film untersucht werden. Und wenn sich in den Zombiengeschichten florierende

8 Dies sind Eigenschaften, die bereits in den 1980ern erprobt wurden, vornehmlich in *ZOMBIE 2 – DAS LETZTE KAPITEL* (DAY OF THE DEAD, USA 1985, Regie: George A. Romero) [Erinnerungen an das einstige Leben] sowie den Splatter-Komödien *VERDAMMT, DIE ZOMBIES KOMMEN* (RETURN OF THE LIVING DEAD, USA 1985, Regie: Dan O'Bannon) [Sprachfähigkeit und Laufgeschwindigkeit] und *RE-ANIMATOR* (USA 1985, Regie: Stuart Gordon) [Sprachfähigkeit, Logik und Erinnerungen].

9 Der Zombie ist als kindertaugliche Figur hochgradig paradox, denn er ist grausam und ekelhaft. Menninghaus erhebt den toten Leib zum Inbegriff des Ekel: „Der verwesende Leichnam ist (...) nicht nur eines unter vielen anderen übelriechenden und defigurierten Ekelobjekten. Er ist vielmehr die Chiffre der Bedrohung, die im Ekel auf eine so entschiedene Abwehr mit extremem Ausschlag auf der Skala der Unlust-Affekte stößt. Jedes Buch über den Ekel ist nicht zuletzt ein Buch über den verwesenden Leichnam.“ *Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999, S. 7, Herv. i. O. Analog muss jedes Buch über den Zombie auch ein Buch über den Ekel sein. Im Kontext von Lucio Fulci wird dem gerecht zu werden versucht.

10 Vgl. *Robnik, Drehli: Kontrollhorrorokino. Gegenwartsfilme zum prekären Regieren*, Wien 2015, S. 60. Vgl. insgesamt ebd., S. 59ff. Die Terminologie prägt dennoch den allgemeinen und akademischen Sprachgebrauch, vgl. etwa *Kleinschnittger, Vanessa: Zombie Society. Mediale Modulationen der Figur des Zombie in Vergangenheit und Gegenwart*, Baden-Baden 2015, S. 10f.

11 In diesem Punkt sind Zombiehorrornarrative absolut. *Dracula*, der *Werwolf*, *Freddy Krueger*, *Michael Myers*, *Jason* und alle anderen aus dem Sortiment ikonischer Monstrenfiguren betreffen stets nur wenige Menschen, eine stark eingeschränkte Lokalität und einen kurz gefassten zeitlichen Rahmen. Zombies jedoch betreffen, wenn die Epidemie um sich greift, den gesamten Planeten.

Angstbilder verdichten, kann das Verunsicherungspotenzial der jeweiligen Geschichte als Indikator zeitgenössischen Krisenempfindens ausgearbeitet werden. Zombiefilme wären dann (1) Formen der Krisenkommunikation und (2) Formen traditioneller apokalyptischer Erzählungen. Da sie in der Filmgeschichte phasenweise verdichtet auftauchen, wird diese These vorrangig an den Schlüssel- und Referenzfilmen erprobt. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass der Zombie ebenso auf äußere Impulse reagiert, wie es Katastrophenfilme tun:

„Das zyklische Auftauchen besonders heftiger und populärer Katastrophenbilder ist in der soziologischen Betrachtungsweise an die Wirtschaftskrisen gekoppelt worden. Es gehört zu den Krisenjahren nach dem »schwarzen Freitag« bis zum New Deal so sehr wie zur Ölkrise und zum Börsencrash, daß Katastrophenbilder Konjunktur haben. (...) Das Medium therapiert stets die »sichtbare« Welt und sich selbst. (...) Es erzeugt die Katastrophenphantasie für die dankbaren Zuschauer, denen die Bilder für ihre Ängste gefehlt haben, und es erzeugt sie, um sich selbst als Heilung anzubieten.“¹²

Ein apokalyptischer Text reagiert auf eine krisenhafte Umwelt und der Zombie generiert, so soll aufgezeigt werden, glaubhaft apokalyptische weil realitätsentlehnte Bilder. Und wenn diese vom Rezipienten als realistisch empfunden werden, wenn stets eine soziopolitische Ebene dekodiert werden kann und wenn so das Faszinationspotenzial erklärt wird, so sagt dies etwas über die qualitative Dimension der Figur aus. Ist vielleicht gerade dieses Filmmonstrum die perfekte Allegorie auf die Ängste und Sorgen, welche den modernen Konsumenten umtreiben? Zur Beantwortung wird der Fokus geändert, um neue Parallelen und Analogien aufzudecken und die Figur in ihrer gesellschaftsreflexiven Tragweite zu vertiefen. Dies geschieht innerhalb des heute geltenden Erkenntnisrahmens. Das Bündel an Traditionslinien wird entwirrt, um eine neue Kontinuitätslinie einzuflechten.

Die Diversität des Monstrums soll nach grundlegenden Gemeinsamkeiten befragt werden. Dazu werden ästhetische und inhaltlich-ikonographische Verdichtungsverfahren gesucht, die sich trotz aller Ausdrucks-, Inhalts- und Genreformen als Einheit darstellen lassen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgte Peter Riedel für den Horror im Allgemeinen. Dabei stellte er fest, dass dieser eine „transversale Größe“ ist, also „eine Vielheit ohne gemeinsamen Grund“ zu bilden scheint.¹³ Und doch extrahierte er einen Bricolage-Charakter:

„Das Genre akkumuliert bestimmte Themen und Motivkomplexe, die ihm präexistent sein mögen, verdichtet sie jedoch, wenngleich auf hohem Abstraktionsniveau, zu relativ konstanten Ensembles.“ (Ebd., S. 284)

Dem „Reichtum der Ausdrucksformen“ stehe „eine relative Armut an Inhaltsformen“ gegenüber. Wesentlich sei die „Kehrseite bürgerlicher Ratio“ und die „Zersetzung bestehender Ordnung“ durch „die Reinterpretation der geknechteten Substanz einer durchrationalisierten Gesellschaft“. Dies geschehe durch die „Konzentration auf

12 Seeßlen, Georg; Metz, Markus: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin 2002, S. 73.

13 Vgl. Riedel, Peter: *It's nothing personal, babe*. Andenken an den Horrorfilm. In: MEDIENwissenschaft, Heft 3 (2004), S. 284–295, hier S. 284.

„Emotionen, gerade in ihren gewaltsamen Ausprägungen“ und lege den Leib als das „Greif- und Zerlegbare“ zugrunde (ebd., S. 285f.). Auf dieser Basis entfalte sich die vitalistische Dimension der Vielfalt. Der Horrorfilm lebe von Sex und Gewalt, von Lust, die sich am gesamten Körper generiere (vgl. ebd. S. 288ff.). Zudem fänden sich das Tier- und Meute-Werden (vgl. ebd., S. 290ff.), die Ordnungsauflösung, Massesymbole¹⁴ und der Exzess (vgl. ebd., S. 293).

Ein Zombie fügt sich hier deckungsgleich. Doch während Visualisierungsfiguren des Horrors, wie *Pinhead* (Doug Bradley) aus *HELLRAISER – DAS TOR ZUR HÖLLE* (*HELLRAISER*, Großbritannien 1987, Regie: Clive Barker), Ikonen des Slasherfilms, Alienfiguren u. ä., selten eine umfassende Genre- und Altersgrenzenkompatibilität erreichen, gelingt dies dem Zombie. Auf die Frage, woran das liegt – verstärkt dadurch, dass er eine transkulturelle Faszinationsdimension offenbart, die es ebenso zu befragen gilt –, soll eine Antwort umrissen werden.

Es wird gesetzt, dass die Bildsprache von Filmen ebenso les- und interpretierbar ist, wie die von Werken der bildenden Kunst oder den sprachlichen Bildern literarischer Texte. Das Ziel einer intensiven Auseinandersetzung ist stets die Interpretation. Wobei der Konsens der Forschung an dem Punkt verdichtet ist, dass der Zombie als Nebenfigur, als Handlungsimpuls fungiert und der Fokus auf den Überlebendengruppen liegt.¹⁵ Dass die Figur *Zombie* dabei auch auf der Interpretationsebene eine Rolle spielt, soll aufgezeigt werden. Sein sekundärer Status wird seiner Bedeutungsdimension nicht gerecht. Die ikonographische Idee der Figur und ihres ästhetischen Umfelds kann die von der Forschung fokussierte Ebene der Gesellschaftsspiegelung erweitern. Dazu ist eine ikonographische Aufschlüsselung angestrebt. Gestützt wird dies auf Erwin Panofsky. Er setzte einen Dreischritt zur (stets nur individuell und nie vollständigen) Interpretations- und Verständniserarbeitung als Kern des Bildanalyseverfahrens. Diese wären (1) die vorikonographische *Beschreibung*, (2) die ikonographische *Analyse* und (3) die ikonologische *Interpretation*.¹⁶ Ikonographie befasst sich dabei ganz allgemein mit dem Bildgegenstand und dessen Bedeutung, wobei die Grenzen rein formaler Wahrnehmung überschritten werden (vgl. ebd., S. 207 und 210). Die ikonographische Erfassung bildet die Grundlage jeder Interpretation (Ikonologie). Um eine Bedeutung zu verstehen, „muß ich nicht nur mit der praktischen Welt von Gegenständen und Ereignissen vertraut sein, sondern auch mit der mehr als bloß praktischen Welt von Bräuchen und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigentümlich sind.“ (Ebd., S. 208) Oder anders: Da Ikonographie in einen kultu-

14 Ein forciertes Auftreten von Massensymbolen als Hort von Verführung und Bedrohung sei charakteristisch (Korn, Wald, Regen, Wind, Sand, Fluss, Meer, Feuer), vgl. ebd., S. 292.

15 Robert Kirkman, Schöpfer des Endlosnarrativs *The Walking Dead* (2003ff.), formulierte es in der Einleitung zu seinem Mammutwerk: „Wenn Sie mich fragen, dann sind die besten Zombiefilme nicht die Splatterorgien voller Blut und Gewalt, mit albernen Figuren und haarsträubender Handlung. Was uns gute Zombiefilme zeigen, ist, wie kaputt wir doch eigentlich sind. Sie bringen uns dazu, unseren Platz in der Gesellschaft zu hinterfragen, ebenso wie die Gesellschaft selbst.“ Kirkman, Robert; Moore, Tony; Rathburn, Cliff: *The Walking Dead* (Bd. 1). Gute alte Zeit, (8. Aufl.) Ludwigsburg 2012, S. 4.

16 Vgl. Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), (5. Aufl.) Köln 1991, S. 207–225, hier S. 210–214.

rellen Kontext gebettet ist, muss dieser in die Analyse einbezogen werden (vgl. ebd., S. 217f.).

Für die aus den Subtexten der Narrative dechiffrierten ikonographischen Bestandteile werden verallgemeinerbare Grundbausteine gesucht. Dies kann eine Basis für die Interpretation von Einzelfällen liefern, die – unabhängig vom jeweiligen Kern ihrer Narration – doch stets mit dem Zombie als apokalyptisch-narrativem Gehalt operieren. Dass die Ikonologie variiert, wird hier indes nur umrissen. Es geht nicht um die Bedeutungsebene des jeweiligen (und jedes einzelnen) Films, sondern um die Bedeutung, die der Zombiefigur immanent ist. Darum muss betont werden, dass der Zombie als Projektionsfläche für Bedeutungsinhalte stets über die grundlegende Ikonographie hinaus mit weiterreichenden Sinnaussagen beladen werden kann. Diese bedürfen einer individuellen, enger am Fallbeispiel orientierten Analyse, welche hier nicht erbracht werden kann. Potenzielle Absichten einzelner Regisseure können nur exemplarisch benannt werden und so die analytisch-interpretative Weiterführung in die ikonologische Gesamterfassung eines Aussagegehalts illustrieren. Die Erfassung der Ikonographie in relativer Chronologie dient der Herausarbeitung der wiederkehrenden Allegorien und Metaphern, auf deren Basis ein Film interpretiert werden muss.

Zu Fragen nach Parallelen in der Figurenikonographie kommen die nach den jeweiligen Entstehungskontexten. Wenn man so möchte: Welcher zeitgeschichtliche Rahmen bedingt ein neues Zombie-Modul und welche Gemeinsamkeiten zwischen den Modulen lassen sich finden? Dabei gilt: Realisierbar ist, was vorstellbar ist. Und was vorstellbar ist, bestimmt die populäre Mythologie! Um zum Mythos zu werden, muss stetige Wiederholung die Akzeptanz belegen (vgl. Seeßlen und Metz, S. 114). Es wird deshalb auch der Blick über den Tellerrand in andere Produktionen der Populärkultur angestrebt, um die ermittelten Sujets und Chiffren jeweils als zeitgenössisch geläufig und umfassend verhandelt herauszustellen (ein Vollständigkeitsanspruch wird dabei nicht erhoben, die gewählten Beispiele stehen stets *pars pro toto*). Dazu sei gesetzt, dass Filme die Gesellschaft und die Entstehungszeit spiegeln:

„Im Film (...) werden Fragen und Aspekte thematisiert, die die Menschen lebensweltlich beschäftigen. Im Medium werden existenzielle, gesellschaftliche, politische und auch theologische Fragen implizit oder explizit verhandelt.“¹⁷

Im Horrorfilm werden kollektive Erfahrungen, Traumata und gesellschaftliche Missstände verarbeitet und im allegorischen Gewand ausgegeben. Die Ergebnisse bieten folglich Einblicke in die Gesellschaft und illustrieren ihre Angsttendenzen:

17 Unter Berufung auf Siegfried Kracauer *Grimmer, Karl F.*: (Post)modern Times. Theologische Anmerkungen zur Zeiterfahrung im Film. In: *Sommer, Wolfgang* (Hrsg.): *Zeitenwende – Zeitenende*. Beiträge zur Apokalyptik und Eschatologie, Stuttgart, Berlin, Köln 1997, S. 191–211, hier S. 192. Die Forschung stellte eine ideologische und reflexive Verortung der Science-Fiction, des Endzeitfilms, der Dystopie und des Horrors in der Gegenwart fest: „Wie man sich eine Zukunft denkt, sagt etliches darüber aus, was die impliziten Grundannahmen der jeweiligen ›Jetztzeit‹ sind.“ *Krah, Hans*: *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe*. Narrationen vom ›Ende‹ in Literatur und Film 1945–1990, Kiel 2004, S. 7.

„Innerhalb einer Apokalypse wird die Krise ihres Entstehungskontextes verhandelt, der Prozess der Narrativierung ist hierbei ein krisenbewältigender Mechanismus, denn durch ihn werden diffuse Belastungsempfindungen in eine konkrete – wenn auch (...) symbolisch chiffrierte – und kommunizierbare Form gebracht. Diese Formgebung schafft Distanz zur Krisenerfahrung, sensibilisiert das Krisenbewusstsein und kann so Räume für Reflexionen über folgende Bewältigungsmechanismen eröffnen.“¹⁸

Da Zombieapokalypsen spätestens seit 1967/68 zeitgenössisches Krisenempfinden reflektieren und in einen Diskurs einbinden, sind sie auch Krisenindikatoren. Dies haben sie mit klassischen Apokalypsen gemein, weshalb sie als apokalyptische Texte gelesen werden können und sollen. Als Schwerpunkte seien die krisenreflexive Dimension sowie das apokalyptische Potenzial der Figur gesetzt. Da diese für den Zombie so wichtigen Ebenen jedoch nicht oder nur rudimentär in der bisherigen Figureninterpretation enthalten sind, muss diese Kontinuitätslinie neu nachgezogen werden. Besonders, da sich parallel zur gesteigerten Popularität der Figur die apokalyptischen Diskurse wandelten. Für den westlichen Kulturkreis muss ab den 1950er Jahren die atomare Bedrohung als Einflussgröße betrachtet werden. Es stellten sich plötzlich Sinnfragen, die mit Religion nicht zu beantworten waren. Mit diesem historischen Punkt ist die Kreaturwerdung einer diffusen Furcht für den modernen Menschen erklärbar. Denn die radikale Umwälzung apokalyptischer Vorstellungen durch die Bombe generierte auch neue Monster. Bereits die Explosion selbst wird von Augenzeugen als organisch beschrieben. Die Unfassbarkeit lässt rationalere Beschreibungen mangels Präzedenz nicht zu:

„Awestruck, we watched it shoot upward [...] It was no more smoke, or dust, or even a cloud of fire. It was a living thing, a new species of being, born right before our eyes.“ (D. Seed, zit. n. Podrez, S. 89)

Die Verlebendigung des Vernichtungspotenzials, wie sie sich kulturhistorisch bereits als Reaktion auf die Pest findet, lässt sich aus filmischen Reflexionen ablesen. GODZILLA (GOJIRA, Japan 1954, Regie: Ishirô Honda) sei hier als größte rekursive Monstrenfigur angeführt. In den Kanon der neuen Bestien, die aus dem *atomic age* hervorgehen, reiht sich der Zombie ein. Der Tod wird in ihm zum Subjekt, bekommt eine Form und wird zur fassbaren Bedrohung (die bewältigt werden kann). Die Subjektivierung nimmt ihm die Anonymität. Der amorphe apokalyptische Schrecken ist in der Gestalt gebannt.

Apokalypse wird dabei als theologischer Terminus verstanden. Also nicht als ein Ereignis, dem eine Nach-Zeit folgt, sondern als Prozess. Streng genommen dürfte es den Begriff der *Postapokalypse* nicht geben, da die Apokalypse nicht den in sich geschlossenen Moment der Menschheitsvernichtung meint, sondern den Weg bis hin zur Erlösung.¹⁹ Darum werden die Termini *zombieapokalyptischer Text* oder *zombie-*

18 Podrez, Peter: Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischen Diskurs, Stuttgart 2011, S. 32f.

19 Obwohl es geläufig ist, können die Genrebezeichnungen *Apokalypse* und *Postapokalypse* nicht trennscharf verwendet werden, da sie theologisch zwingend ein Verschränkungsverhältnis innehaben und nahtlos ineinander übergehen. Deshalb wird nicht *trotz* Überschneidungen differenziert, wie es bspw. Mitchell vorschlägt (vgl. Podrez, S. 79), sondern *wegen* dieser nicht unterschieden.

apokalyptische Narration als der Zeitausschnitt verstanden, der sich zwischen dem Zusammenbruch der Gesellschaft (oder im Moment des Kollabierens) und dem nicht näher definierten Ende befindet.²⁰

Die Apokalypse ist kein reales, sondern ein diskursives Szenario, eines, das nicht nach seinem Stattfinden beschrieben wird, sondern fiktiv gedacht wird. Es existiert also nur dadurch, dass ein Diskurs stattfindet.²¹ Dieser ist „in spezifischem und emphatischem Sinne ein Diskurs, etabliert er doch erst das, worüber er redet und schafft er dadurch eine Machtposition über das, worüber geredet wird.“²² Der Film spielt hier eine wichtige Rolle. Selbst literarische Arbeiten beziehen seit den 1970ern und verdichtet in den 1980ern²³ ihr Rhetorikarsenal aus Filmbildern, „um das Unbeschreibliche beschreiben zu können“ (Krah, S. 374):

„Film gilt als Maßstab dessen, was Mimesis sein kann, eine Verknüpfung, die durchaus plausibel ist, da hauptsächlich durch dieses Medium eine gewisse Realität dessen erzeugt wird, worüber hier die Rede ist: die globale Katastrophe.“ (Ebd., S. 375)

Da die Bilder durch spezifische Kontexte generiert wurden, sind sie keineswegs prophetisch, sondern hauptsächlich zeitreflexiv. Prophetie kann nur nachträglich festgestellt werden und ist wohl kaum eine Intention der Filmemacher.²⁴ Viel eher sind sie bemüht, Entwicklungslinien vom krisenhaften Ist-Zustand in die (nahe) Zukunft zu entfalten, um vor Tendenzen zu Katastrophen zu warnen. Dies ermöglicht im Umkehrschluss die analytische Dekodierung eines zeitgenössischen Gesellschafts- und Gefahrenbildes. Eine Krise ist als wahrgenommen nur belegbar, wenn ein Diskurs über sie stattfindet (vgl. Podrez, S. 28). Und ein solcher ist in Spielfilmen, ihrer Krisenverhandlung und Krisenkodierung lesbar. Als genuine Filmapokalypsen sind be-

20 Zombiefilme sind grundsätzlich nicht *nach*, sondern *in* der Katastrophe situiert, da ein *Danach* zugleich bedeuten müsste, dass die Zombies verschwunden sind. Die Katastrophe ist die Gegenwart der *Diegesis*, vgl. Krah, S. 82. Mit *Diegesis* sei nachfolgend die narrativ dargestellte Welt gemeint, vgl. u. a. ebd., S. 78 Anm. 61 und weiterführende Literaturhinweise a. a. O.

21 Vgl. Nanz, Tobias; Pause, Johannes: Das Udenkbare filmen. Einleitung. In: Nanz, Tobias; Pause, Johannes (Hrsg.): Das Udenkbare filmen. Atomkrieg im Kino, Bielefeld 2013, S. 7-24, hier S. 8.

22 Krah, zit. n. Nanz und Pause, S. 8f. Anm. 7.

23 Nach Vondung setzt die Konjunktur des Apokalypse-Begriffs in der deutschsprachigen Literatur in diesen Jahren ein. In den 1980er Jahren war die Gefahr atomarer Zerstörung für Jedermann sichtbar. Spuren von Umweltzerstörungen (Waldsterben, Verseuchung von Flüssen, Seen und Meeren) und die im Zuge der Nachrüstungsdebatte plötzlich im Zentrum Europas gegeneinander gerichteten SS-20- und Pershing-2-Raketen, die Reaktorkatastrophe in Tschernobyl, welche die Illusion friedlicher Nutzung der Atomenergie im radioaktiven Schutt begrub, und die Gewissheit, dass das Abrüstungsabkommen nur einen Bruchteil des tatsächlichen Overkill-Potenzials beseitigt, machten das Ausmaß der Bedrohung allgegenwärtig, vgl. Vondung, Klaus: Die Apokalypse in Deutschland, München 1988, S. 7f.

24 So könnte man ebenso fragen, ob WORLD WAR Z Bilder der Flüchtlingskrise 2015 vorweggreift oder ob er unter Bezug auf die apokalyptischen Völker Gog und Magog auf theologische Motive referiert. Diese Massen unter der Führung des Satans sind schließlich schon Mitte des 10. Jahrhunderts während des Ungarneinfalls als apokalyptische Völkerwanderung referiert worden, vgl. Görich, Knut: Das Jahr 999 und die Angst vor der Jahrtausendwende. In: Halter, Ernst; Müller, Martin (Hrsg.): Der Weltuntergang, Zürich 1999, S. 31-40, hier S. 32 und die Textbasis in Off 20,8f. Einem Film eine Prophetie zuzuschreiben, ist leicht. Die Bilder werden schließlich assoziativ erinnert, *nachdem* sie eingetreten sind.

sonders diese mit Zombies zu Formen der Krisenkommunikation geworden. Sie dokumentieren eine Erschütterung der Ordnung und erzwingen eine Neuorientierung:

„Ein erster Schritt für jegliche Bewältigung ist (...) die Formulierung der Krise (...). Hierdurch erfolgt eine Entlastung von diffusen Spannungszuständen, es wird eine notwendige Distanz geschaffen und das Bewusstsein über die Krise geschärft (...). Somit erzeugt die Artikulation einer Krise sie zwar erst, gleichzeitig ist sie aber unabdingbar Bestandteil ihrer Bewältigung.“ (Podrez, S. 30)

Das Medium Film muss als Form der Krisenartikulation und als Beitrag zum apokalyptischen Diskurs ernst genommen werden. Apokalyptische Filme operieren mit drastischen Strategien der Emotionalisierung. Schock, Schrecken und der Rekurs auf bekannte Bilder sensibilisieren das Gegenwartsbewusstsein und betonen Dringlichkeit und Handlungsnotwendigkeit. Diese Filme warnen! Sie etablieren einen kritisch-diskursiven Fokus. Und wo einstmals Handlungspassivität geboten war, da die klassische Apokalypse eine Hoffnung auf das Ende beinhaltete, fordert die Filmapokalypse zur Aktivität auf. Denn das moderne Ende, wie auch immer es sich gestaltet, ist irreversibel und frei von Erlösungshoffnungen. Um den Rezipienten hierzu zu bewegen, bedient sich die Narration verschiedener Reflexions- und Erzählstrategien, die in der Figurenikonographie des Monstrums verdichtet auftreten.

Innerhalb solcher apokalyptischen Diskurse sollen die Zombienarrationen mit einem besonderen Stellenwert bedacht werden. Die modernen Zombies fungieren als Brandbeschleuniger vorstellbarer Katastrophen. Was als möglich gedacht ist, wird anhand des mystischen Katalysators *Zombie* weiter und zu Ende gedacht. Aber warum funktionieren sie so? Seit wann werden sie so kodiert und rezipiert und warum stellen gerade diese Monstrenfiguren den (hier vorerst unterstellten) Beitrag zu glaubhaften Apokalypsebildern? Der moderne Diskurs wird in modernen Medien verhandelt und der Zombie ist eine seiner weitreichendsten Metaphern. Aber welche Rolle spielt die Apokalypse für den modernen Menschen? Wie ist zu erklären, dass der Zombie seit 2002 nicht nur ein Revival verzeichnet, sondern auch in den Mainstream einsickert? Aus der einstigen persona non grata ist ein akzeptiertes Motiv geworden. Zombieapokalyptische Narrationen sollen hier erstmals als reflexive Krisentexte gelesen werden. So lassen sich die Traditionslinien des Monsters in neuem Licht darstellen, wodurch auch ein entscheidender Baustein zur Beantwortung der Frage beigelegt wird, warum dieses eigentlich inhaltslose Monstrum nachhaltig populär ist.

Das Ziel der Arbeit ergibt sich dabei in Anlehnung an Klaus Vondungs allgemein erfasster analytischer Annäherung:

„Die Vorstellung gewaltsamer Zerstörung ist zentral (...). Innerhalb des apokalyptischen Szenariums haben diese Bilder eine spezifische Funktion, die sich daraus ergibt, daß Erfahrungen in bestimmten Situationen auf eine ganz besondere, eben ‚apokalyptische‘ Weise ausgelegt und vergegenwärtigt werden. Wenn man daher die in Frage stehenden Bilder der Gewalt und des Schreckens als ästhetische Repräsentationen apokalyptischer Erfahrungsauslegungen begreift, (...) ergibt sich ein analytischer Zugang, der die Funktion der

Schreckensbilder alter wie neuer Texte in eine gemeinsame, vergleichende Perspektive bringt.“²⁵

Nachdem gesellschaftliche Ordnungssysteme weggebrochen sind, verändern sich die Verhaltensmuster der Menschen. Dies lässt sich in der (Medien-)Realität beobachten. Die Zombiekatastrophe funktioniert hier als überspitzte Metapher. Solche Narrative werden nachfolgend dann als tatsächlich *apokalyptisch* erfasst, wenn (1) die Apokalypse innerdiegetisch als diese auch wahrgenommen und semantisiert wird und wenn (2) die apokalyptischen Bilder für den Rezipienten als solche erkennbar sind. Darum müssen sie sich an der Visualität realer Katastrophenbilder messen lassen, denen eine annähernde und assoziative Vorbildfunktion unterstellt werden kann. Hierfür werden auch äquivalente filmische Motive betrachtet, bspw. Katastrophennarrative. Trotz der Eigenständigkeit von Katastrophen- und Endzeitfilmen müssen einige vergleichend bedacht werden, da sie ähnliche Themen tangieren. Eine lokale Katastrophe setzt dabei aber einen sicheren Außenbereich voraus und gibt dem Szenario einen temporären Charakter, eine zeitliche und diegetisch fassbare Geschlossenheit. Entsprechend gilt abgrenzend: Es bedarf apokalyptischer Topoi, die auf etablierte Diskurse Bezug nehmen und die Akutphase der Katastrophe muss global und dauerhaft sein (oder zumindest so wahrgenommen werden).

Welche Ikonographie, welche apokalyptische Formensprache, ist zur Darstellung dieser Katastrophe also notwendig? Diese Frage muss für jede Narration verhandelt werden – wie das im Zombiefilm geschieht, soll gezeigt werden. Um diese apokalyptische Dimension in Gänze und als potenziell glaubhaft zu erfassen, wird an zwei Punkten begonnen: (1) im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa und (2) in der Karibik. Von diesen beiden Startpunkten ausgehend können die Traditionslinien der apokalyptischen Furcht verfolgt und in der modernen Filmfigur *Zombie* gebündelt werden.

25 Vondung, Klaus: „Überall stinkt es nach Leichen.“ Über die ästhetische Ambivalenz apokalyptischer Visionen. In: Gendolla, Peter; Zelle, Carsten (Hrsg.): Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien, Heidelberg 1990, S. 129-144, hier S. 130.

2 Magna Mortalitas

2.1 Ein Leichenregen und menschliches Handeln in Extremsituationen

Beinahe alle Arbeiten zum Zombie beginnen in der Karibik.²⁶ Diese aber beginnt in Europa:

Nachdem am 25. Mai 1720 die *Grand-Saint-Antoine* nach einer Handelsreise an der Levante-Küste an der Île de Pomègues, knapp 6 km vor der florierenden Stadt Marseille, vor Anker ging, dauerte es nur noch wenige Wochen, bis die Pest ein letztes Mal mit all ihrer verheerenden Kraft auf westeuropäischem Boden wütete. Trotz gemeldeter Todesfälle an Bord wurde das Schiff nicht zur Quarantäneinsel Île de Jarre verlegt.²⁷ Das lokale Gesundheitsministerium hatte den Quarantänebestimmungen der ohnehin anfälligen Hafenstadt nicht ausreichend Bedeutung beigemessen,²⁸ die Lage unterschätzt und die wertvolle Fracht, Baumwolle und Garn, Tuchwaren, Seide, Leder, Gemälde und die Leichen von Bord schaffen lassen. Wirtschaftliche Interessen der Stadträte und Händler dürften ausschlaggebend gewesen sein, da die Beamten keinesfalls unabhängig von Handelsinteressen entschieden.²⁹ Die Gier wurde zum Auslösefaktor der Katastrophe. So gelangten kontaminierte Waren und Passagiere in die Krankenstation auf dem Festland nördlich der Stadt. Von hier aus begann die Pest ihren grausamen Zug in die Marseiller Altstadt.

Schnell potenzierten sich die Ereignisse, die in der Seuchenhistorie dem eigentlichen Drama, den tausenden Toten und den qualvoll Leidenden, immer vorausgingen und die ersten Hochphasen der Pandemie einleiteten: Unterschätzen und Verdrängen, Verschweigen und Verleugnen innerhalb der zuständigen Behörden,³⁰ Beruhigen, schließlich hektische und überstürzte Eindämmungsversuche und final die Ak-

26 So pars pro toto die Überblickswerke *Flint, David: Zombie Holocaust. How the Living Dead devoured Pop Culture*, London 2009 und Russell 2008 sowie jüngst Kleinschnittger 2015.

27 Die Fälle schrieb man schlechter Hygiene und verdorbener Nahrung zu, vgl. *Gaffarel, Paul; Duranty, Marquis de: La Peste de 1720 a Marseille & en France. D'après des documents inédits*, Paris 1911, S. 38.

28 Die Quarantäne, eine Isolation von vierzig Tagen, wurde 1384 in Marseille verfügt, welches, wie alle starkfrequentierten Mittelmeerhäfen, regelmäßig von Seuchen betroffen war, vgl. *Vasold, Manfred: Pest, Not und schwere Plagen. Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis heute*, München 1991, S. 98.

29 Vgl. *Carrière, Charles; Courdurié, Marcel; Rebuffat, Ferréol: Marseille ville morte. La peste de 1720, Gémenos* 2008, S. 169f.

30 „Das ist üblich so, die Behörden möchten Unruhen vermeiden, daher spielen sie das Übel zunächst herunter.“ *Vasold, S. 127*. Vgl. auch *Mauelshagen, Franz: Pestepidemien im Europa der Frühen Neuzeit (1500-1800)*. In: *Meier, Misha (Hrsg.): Pest. Die Geschichte eine Menschheitstraumas*, Stuttgart 2005, S. 237-265, hier S. 244f. Auch die Landbevölkerung verheimlicht ausbrechende Seuchen, um die Quarantänemaßnahmen zu vermeiden, welche ökonomische Schäden verursachen würden, vgl. ebd., S. 190. Insgesamt muss die Ignoranz eines Pestausbruchs auch als psychischer Schutzmechanis-

zeptanz, während die Pest bereits ganze Stadtteile dahinrafft.³¹ Es folgen die Dämonisierung vermeintlich Schuldiger, die Flucht in den Glauben und Aberglauben mit der Hoffnung auf Verschonung³² und die Hinwendung zu einem ausschweifenden, dekadenten Lebensstil.

Im Juli war die Epidemie nicht mehr zu verleugnen, im August wütete sie in allen Stadtteilen und im Umland, in Kleinstädten und Dörfern und griff auf angrenzende Provinzen über. Während außerhalb der hastig eingerichteten Quarantänezone das Leben weiterging, stürzte innerhalb die soziale Ordnung unter dem Damoklesschwert des Todes ins Chaos.

Der Bischof von Marseille, Henri François-Xavier de Belsunce-Castelmoron, verließ die Stadt nicht. Dieses Handlungsmuster wäre eigentlich üblich für diejenigen gewesen, die sich einen Exilaufenthalt finanzieren konnten, wodurch die Seuche nicht selten erst ins Umland gelangte. Denn Krankheitserreger greifen jeden Menschen jeder sozialen Schicht an, ohne zu differenzieren. Zu Schwankungen in der Anfälligkeit bestimmter Gruppen kommt es, da sich unterschiedliche soziale Schichten unterschiedlich stark dem Infektionsherd aussetzen (bspw. durch das Lebensumfeld, die Nutzung von Hygieneartikeln und die Verfügbarkeit von Ärzten und Medikalisierung). So treten Infektionskrankheiten, deren Überträger Flöhe (bspw. Pest) oder Kleiderläuse (bspw. Fleckfieber) sind, in ärmeren Schichten signifikant häufiger auf, als bei Reichen und dem hohen Klerus (der kleine Kleriker, der bei den Kranken weilte, blieb nicht verschont). Dennoch betrifft die rapide um sich greifende Pandemie früher oder später auch finanzkräftigere Schichten, trotz oder gerade wegen der versuchten Flucht.³³ Die Inkubationszeiten von mehreren Tagen führen zur verzögerten Entdeckung, wenn der Infektionsherd längst verlassen wurde.

Bischof Belsunce verweilte jedoch in Marseille und tat sein Möglichstes als Trostspender. Zeugnisse derartiger Aufopferung kirchlicher und weltlicher Würdenträger

mus bewertet werden, vgl. Schürmann, Thomas: Nachzehrergrlauben in Mitteleuropa, Marburg 1990, S. 72.

- 31 Bemerkenswert ist, dass diese Reaktionsmuster dem Modell der Auseinandersetzung mit dem Sterben nicht unähnlich sind, demnach der Nachricht vom bevorstehenden Tod ein fünfphasiger Akzeptanzprozess folgt. „Es sind Verteidigungsmechanismen im psychiatrischen Sinn, Mechanismen zur Bewältigung extrem schwieriger Situationen.“ Kübler-Ross, Elisabeth: Interviews mit Sterbenden, (5. Aufl.) Stuttgart 2013, S. 163. (1) Nicht-wahrhaben-Wollen, Isolierung, Ignoranz, vgl. ebd., S. 66-77. (2) Zorn, Wut, Neid, vgl. ebd., S. 78-110. (3) Verhandeln, vgl. ebd., S. 111-113. (4) Depression, vgl. ebd., S. 114-136. (5) Zustimmung, Akzeptanz, vgl. ebd., S. 137-162.
- 32 Ausgeprägte Frömmigkeit in Form von Heiligenverehrung (bspw. Rochus, Sebastian, Christopherus), Buße und eine Hochkonjunktur apokalyptischer Deutungen sind in Seuchenzeiten signifikante Indikatoren, vgl. Mauelshagen, S. 237f.
- 33 Die Flucht Prominenter findet sich vielfältig in der Geschichte. So ist bspw. Dürer zweimal aus Nürnberg vor der Pest geflohen. Auch Luther, dessen Lebensweg regelmäßig von Epidemien gekreuzt wurde, hielt dies für ratsam und verfasste zu dem Thema gar die Schrift *Ob man vor dem Sterben fliehen möge* (1527), vgl. Vasold, S. 117-120. Insgesamt sind Mauelshagens Ausführungen zu Flucht und Standesunterschieden sowie zu Risikogruppen (Totengräber, Ärzte, Kleriker) aufschlussreich, vgl. Mauelshagen, S. 252-259.

tauchten zwar gelegentlich auf, blieben aber Ausnahmen.³⁴ Bis heute würdigt man seinen Kampf: Ein Stadtteil ist nach ihm benannt und linkerhand der Kathedrale, mit exponierter Hafenlage, steht hoch aufgesockelt eine Gedenkstatue.

Sehr selten findet sich im düsteren Kapitel dieser Epidemie allerdings eine besonders grausame Geschichte um seine Person: Im September, als die Pest unkontrollierbar wütete, sich umliegende Städte und Handelspartner abgeschottet hatten und sich die Leichen vor seiner Haustür türmten,³⁵ ließ sich der Bischof im Angesicht des ausweglosen Kampfes mit Lebensmitteln in seinem Haus einmauern. Auf diese Art schuf er sich eine Insel inmitten des großen Sterbens. Als die Bürger sich dessen bewusst wurden, kehrte sich ihre Dankbarkeit in Zorn. Sie stapelten die Pestleichen vor seinem Haus, um den Pesthauch mit dem seit Anfang September wehenden Mistral in seinen Garten zu treiben. Um ganz sicher zu gehen, dass er infiziert werden und sich sein Haus in ein einsames Grab wandeln würde, warf man ihm schließlich die Leichen über die Mauer und ließ sie auf ihn niederregnen.³⁶

34 So verhielt sich der Bischof Carlo Borromeo ähnlich, als die Pest 1576-1578 Mailand heimsuchte, vgl. Mauelshagen, S. 240f. Dieser war ein Vorbild für Belsunce, vgl. Carrière, Courdurié und Rebuffat, S. 75 und S. 91f. Als weltliches Pendant sei auf Fürst Ferdinand Wilhelm Eusebius Schwarzenberg verwiesen, der sich während der Wiener Pest (1679) hervortat, Lazarettbauten finanzierte und rigoros gegen Verbrechen am leidenden Volk, wie Plünderung und Korruption, vorging, vgl. Mauelshagen, S. 243.

35 „In Marseille sind 1720 die Anhäufungen der Leichen so furchtbar, daß man die Straße nicht mehr passieren kann. Allein vor der Haustür des heldenmütigen Bischofs Belsunzo lagen mehr als 150 Leichen, halb verwest und zerrissen von den Hunden.“ *Nohl, Johannes: Der Schwarze Tod. Eine Chronik der Pest, 1348 bis 1720, Potsdam 1924, S. 33f.* Der Bericht im Wortlaut des Bischofs: „Par le peu d'ordre qui se pratique, lisons-nous dans cette même lettre du 3 septembre, les morts gisent dans les rues. Ils y pourrissent à demi sans être enterrés. J'ai eu bien de la peine à en faire enlever plus de cent cinquante qui étaient autour de ma maison à demi pourris et rongés par les chiens. Déjà l'infection s'étendait chez moi, de sorte que je me voyais forcé d'aller loger ailleurs. Le spectacle et l'odeur des cadavres dont les rues sont pleines ne pouvait se soutenir ni l'un ni l'autre. J'ai été forcé de demander un corps de garde pour empêcher en partie qu'on n'apporte encore des cadavres dans les rues envahissantes.“ Zit. n. Gaffarel und Duranty, S. 165.

36 So berichtete es Marais am 25. September 1720: „L'évêque (1) [Anm. a. a. O.: Le fameux Belzunce], qui a fait merveille jusqu'à présent, voyant qu'il n'y a plus de remède, s'est enfoncé avec des vivres dans sa maison qu'il a fait murer. Le peuple (qui n'a jamais guère de raison et qui en a encore moins dans cet état de douleur, car la douleur est injuste) s'est fâché contre l'évêque; ils ont entouré sa maison de corps morts pour le faire périr; ils en ont jeté par-dessus les murs, et c'est un siège d'un nouveau genre qu'il est obligé de soutenir. Le mal gagne la Provence et a détruit plusieurs gros villages.“ *Marais, Mathieu: Journal et mémoires de Mathieu Marais, avocat au parlement de Paris sur la régence et le règne de Louis XV (1715-1737). Publiés pour la première fois d'après le manuscrit de la bibliothèque impériale. Par autorisation de S.E. le Ministre de l'Instruction publique avec une introduction et des notes par M. de Lescure, (Bd. 1) Paris 1863, S. 454f.* Solche Formen biologischer Kriegsführung sind auch aus dem Mittelalter überliefert, so im Kontext des großen Pestzuges 1348. Die Seidenstraße und die Stabilität der mongolischen Herrschaft, die den Handel förderte, dürften der von Osten kommenden Pest den Weg nach Europa geebnet haben, vgl. *Bergdolt, Klaus: Der Schwarze Tod in Europa. Die Große Pest und das Ende des Mittelalters, München 1994, S. 34.* Als Einfallstor zur Levanteküste und in die italienischen Handelsbereiche gilt u. a. die Stadt Caffa auf der Krim (heute Feodosija), die 1346 von den Tartaren belagert wurde. Unter den Belagerungstruppen brach die Pest aus und raffte das Heer dahin. Um die Stadt dennoch zur Kapitulation zu zwingen, wurden die Pestleichen mit Katapulten über die Stadtmauer geschleudert, vgl. ebd., S. 35f.

2.2 Die Pest und die Fiktion, der Mensch und der Untote

Diese Episode um den Bischof hatte Albert Camus im Roman *Die Pest* (1946) prominent in der zweiten Pestpredigt des Jesuitenpaters Paneloux rekuriert. Das gesamte Buch lässt die Seuche als kulturimmanente Horrortrope erscheinen. Sie besteht als Sinn- und Angstbild fort und konfrontiert nachhaltig die Strukturvertreter in Familie, Regierung und Religion mit dem Strukturverlust in Gesetz und (sozialer) Ordnung. Bekanntermaßen wurde die Pest 1894 entdeckt und mit prophylaktischen Maßnahmen bekämpft. Sie war zu diesem Zeitpunkt jedoch ein etablierter Topos der kataklysmischen Menschheitsdämmerung und fester Bestandteil von Volksglauben, Kunst und Kultur sowie des theologischen Katastrophenkanons. In ihrer mythischen Form bestand sie über die Zeit ihrer Entmystifizierung fort, blieb Angstträger und nachhaltiges Synonym für die Hilflosigkeit angesichts höherer Mächte.³⁷

Zudem legte die Pest latent lauerndes Bestientum in zwei wesentlichen Punkten offen: (1) Der reichhaltige Kanon europäischer Untotenvariationen ist eng an existenzielle Krisenzeiten gebunden, wie sie durch die Pandemien kaum nachhaltiger sein konnten. Die Pest und einige außerordentlich böswillige Untote sind untrennbar verknüpfte Motive. (2) Als Folgeerscheinung der Seuchenzüge trat der Mensch als Bedrohung auf. Der Tod bittet ebenso den Kleriker, den Bauern, den Arzt, den Händler und den Herrscher zum Tanz. Und der Selbsterhaltungstrieb lässt Menschen zu Egoisten werden. Diese sonst hinter Frieden und Zivilisation verborgene Fratze wurde durch die Seuche entblößt.

Camus, der eine eindringliche Beschreibung menschlichen Verhaltens im Angesicht physischen und moralischen Verfalls anstrebte, bezog die Episode um den Bischof als Mahnparabel ein. Als in der algerischen Hafenstadt Oran die Pest auf ihren Höhepunkt zusteuerte, hielt Pater Paneloux eine erste Predigt. In dieser peitschenden Rede beschwor er die Pest als Strafe Gottes. Später hält er eine weitere, nun allerdings unter dem gewachsenen Eindruck, dass die Seuche mehr sein müsse als eine Gottesstrafe. Der Sinneswandel folgte dem Todeskampf eines Kindes und der Einsicht, dass auch unschuldiges Leben nicht verschont bleibt. Ein Serum wurde am erkrankten Knaben erprobt. Statt zu heilen, verlängerte es die Qual jedoch, was die Anwesenden emotional überforderte. Weder Religion noch Wissenschaft und Medizin konnten die Unschuld vor dem Tod bewahren. Entsprechend übermannte Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und Wut die Zeugen des grausamen Schauspiels.

Unter diesem Eindruck hielt der Pater seine zweite Predigt. Als markantes Bild zum Verhältnis von Glaube und Nächstenliebe einerseits und Zweifel sowie Angst ums eigene Wohl andererseits, griff er auf die Geschichte des Marseiller Bischofs zurück:

37 Zum kulturellen Erbe der Pest vgl. u. a. Cooke, Jennifer: *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Basingstoke, New York 2009. Vertiefend zu Camus und Parallelen mit Daniel Defoes *Die Pest zu London (A Journal of the Plague Year, 1722)*, welches unter dem Eindruck der Marseiller Pest verfasst wurde, vgl. ebd., S. 16-43. Vgl. einführend zu Defoe auch Vasold, S. 162f.

„So hatte der Bischof in einer letzten Schwäche geglaubt, sich in der Welt des Todes absondern zu können, und die Toten fielen ihm vom Himmel auf den Kopf.“³⁸

Camus' Roman liegt intensive Recherche zugrunde, bei der er auch auf den bereits zitierten Mathieu Marais stieß. Die identische Schreibweise des Bischofs, *Belzunce*, legt dies nahe.³⁹ Es kamen ihm offenbar keine Zweifel an der düsteren Geschichte,⁴⁰ deren Motive als glaubwürdiges Exemplum für menschliches Verhalten erschienen. Sie zeigt, dass nach Bändigung der Pestgefahr der Mensch als Risikofaktor bleibt. Der Erzählung ist der schnelle Wandel von Hoffnung zu Verzweiflung entnehmbar und wie ungewöhnlich grausam Menschen darauf reagieren. Hier wird die Seuche sogar als biologische Waffe eingesetzt. Sie trennt demnach nicht nur den Menschen vom Leben, sondern auch den Menschen vom Menschen.⁴¹

Unabhängig von der umstrittenen Authentizität der Episode, lassen sich aus ihr inhaltlich und formal Parallelen ableiten, die nachfolgend deckungsgleich wiederkehren werden. Sie dient als Sinnbild, sie ist als Parabel angelegt, sie illustriert die Taten und moralisch fragwürdigen Fähigkeiten von Menschen und sie unterliegt einer künstlerischen Ausgestaltung, die als Mahnung ein Beispiel geben soll. Sie offenbart anhand der Seuche, stellvertretend für die großen historischen Katastrophen, Leitthemen und Impulse, die für diese Arbeit von Bedeutung sein werden:

Erstens illustriert die Pest wie kaum eine andere Katastrophe die Machtlosigkeit und die Dimension menschlichen Unglücks. Nicht umsonst prägt sie das Bild apokalyptischer Vorboten. Weiterhin legt sie die Brüchigkeit von Moral und Norm offen. Als derart tiefgreifende Katastrophe kulminiert sie regelmäßig in Ausdrucksformen von Kunst und Kultur.

Zweitens beflügelt sie die Fantasie und kristallisiert sich in Literatur und Kunst. Dies mitunter sogar auf formaler Ebene. Der Schauspieler, Theoretiker und Literat Antonin Artaud entwickelte bspw. ein Theaterkonzept, welches sich auf den modernen Horrorfilm übertragen lässt. In *Das Theater und die Pest*⁴² leitete der gebürtige Marseiller aus der Seuche Überlegungen zu Form und Funktion seines Theaters ab, dem *Theater der Grausamkeit*.⁴³ Er betrachtete die Pest und das Theater als Abbilder

38 Camus, Albert: Die Pest, (in Übers. von Uli Aumüller) Reinbek bei Hamburg 1998, S. 258.

39 Zudem verweist Camus am Ende der ersten Pestpredigt auf den Chronisten, vgl. ebd., S. 114. Nach Duchêne habe Camus sich u. a. auf Adrien Prousts Arbeit *Défense de l'Europe contre la peste* (1897) gestützt, der wiederum Mathieu Marais als Quelle genutzt habe, vgl. Duchêne, Rémi: *L'embarcadere des lettres. Marseille et les écrivains*, Paris 2013, S. 34.

40 Aveline, seit Januar 2014 Auxiliarbischof von Marseille, nennt die Geschichte eine Erfindung Camus', um mit diesem einsamen Ende die Unmöglichkeit einer sicheren Insel zu verdeutlichen, vgl. Aveline, Jean-Marc: *Présentation*. In: Ders. (Hrsg.): *Humanismes et religions. Albert Camus et Paul Ricoeur*, Berlin, Münster 2014, S. 11-17, hier S. 12, Anm. 1.

41 Dessen war man sich bewusst: „Eine Druckschrift von 1720 (...) beschrieb die Pest als ein »scharf-schneidendes Messer/welches nicht nur in wenigen Stunden und Tagen den Lebens = Faden ab = sondern das Band der Menschlichen Gesellschaft entzwey schneidet.«“ Maelshagen, S. 259.

42 Vgl. Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main 1969, S. 17-34. Bereits Augustinus hatte die Parallelen von Pest und Theater erkannt, da die Pest tötet, ohne das Innere fundamental zu verändern und da das Theater das Innere fundamental verändert, ohne zu töten, vgl. ebd., S. 28. Theater und Pest sind ansteckend und führen zu Raserei, vgl. ebd., S. 29.

43 Detaillierter wird dieses im Kontext von Lucio Fulci besprochen, vgl. Kap. 7.6.

eines menscheitsformenden Gemetzels. Beide, und ergänzend der Film,⁴⁴ besäßen die Macht zur Entfesselung formender Kräfte. Sie fungieren allesamt als rächende Geißel, als Auflösung des gesellschaftlichen Körpers und als heilsame Epidemie, mit den Mitteln der rohen Gewalt (vgl. ebd., S. 33f.). Sie können das Leben und die Gesellschaft spiegeln, die Gewalt überspitzen, benennen und schließlich Veränderungen (sprich: die Zersetzung des geschlossenen Körpers) hervorrufen. Dies deckt sich mit filmwissenschaftlichen Überlegungen zur Kraft des Mediums und besonders des Genres, dem die Gewalt immanent ist.⁴⁵

Pest, Theater und Film enden mit Tod oder Heilung, mit Tod oder Läuterung über den Weg der Zerstörung. Der heilende Kern liege in der Erkenntnis des menschlichen Wesens, die Konfrontation sei also wohltuend. Indem die Pest „den Kollektiven ihre düstre Macht, ihre verborgene Stärke offenbart, fordert sie auf, (...) eine überlegene, heroische Haltung einzunehmen, zu der sie ohne sie niemals gefunden hätten.“ (Artaud, S. 34) Äquivalent zur Pest müssten Bewußtsein und Willen angegriffen werden, um den Zuschauer zu erschüttern und ihm so eine Katharsis zu ermöglichen (vgl. ebd., S. 23).

Artaud fand das Double seines Theaters repräsentiert in der Pest, der Metaphysik und der Grausamkeit. Dieser Elemente müsse sich ein Theater bedienen, welches „uns wachrüttelt: Herz und Nerven.“ (Ebd., S. 89) Sein Fazit ist entsprechend wegweisend:

„Wenn das Theater wie die Träume blutrünstig und unmenschlich ist, so nur deshalb, um sehr viel mehr noch als dies, in uns die Vorstellung eines ewigen Konfliktes und eines Kampfes zum Ausdruck zu bringen und zu verankern, in denen das Leben in jedem Augenblick durchgehauen wird, in dem alles Geschaffene gegen unsern Stand als erschaffene Wesen erhebt und auflehnt, so deshalb, um auf konkrete und aktuelle Weise die metaphysischen Ideen einiger Sagen zu verewigen, deren Entsetzlichkeit und Wucht ihren Ursprung und Inhalt in wesentlichen Grundzügen zur Genüge veranschaulichen.“ (Ebd., S. 98f.)

Das heißt, da Artaud eine emotionale Wirkung auf die Zuschauer anstrebt, die aus ihrer Zeit, ihrem Erfahrungsschatz und ihrem Umfeld heraus wirken soll, muss das Theater wie die Umwelt funktionieren, also frei von poetischer, stilisierter Dramatik, frei von Kunst um der Kunst willen sein (vgl. ebd., S. 95). Und wenn die Welt grausam ist, dann muss auch das Theater grausam sein (vgl. ebd., S. 98f.). Das erklärte Ziel: Körperliches Erfahren, Mitfühlen, Mitleiden. Und: Das Übernatürliche, (Alp-)Traumhafte und Unerklärliche wird zum Träger von Emotionen. Hiermit sind bereits vielzählige Strategien umrissen, die auch der Zombiefilm generieren wird. Die Grausamkeit schwingt über jede Entwicklungsstufe des Zombies hinweg nahezu automatisch in seiner Mischform aus Vampirismus und Exotismus im Kontext von Me-

44 Dem Kino gegenüber ist Artaud skeptisch, da es nicht allen Erfordernissen des Lebens gehorche (vgl. ebd., S. 106) und da die Projektionsmaschine filtere und die gespiegelten Bilder so wirkungslos blieben, den Rezipienten lediglich betäubten, vgl. ebd., S. 89-93, speziell S. 89. Eine Einschätzung, die auf den Splatter- und Horrorfilm nicht mehr zutreffen kann, da er physische Reaktionen provozieren kann und will.

45 Vgl. passim diverse analytische Ansätze in Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012.

taphysik und Religion mit. Er spricht Ängste und Ekel, also extremste Empfindungen, direkt an. Viele der konzeptuellen Ideen Artauds spiegeln sich in der motivischen Anlage des Untoten. Dabei wird es auch von großer Wichtigkeit sein, dass er die Begriffe „Krieg, Pest, Hungersnot und Massenabschlachtungen“ (ebd., S. 84) rekurriert, wodurch er ein Begriffskompendium erfasst, welches die Menschheitsgeschichte nachhaltig prägte.

Aber vorerst zurück zur Pest: *Drittens* treten in ihrem Kontext beinahe automatisch Untotenmotive auf. Philippe Ariès vertiefte in den *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland* die Interpretationen der Gefahren durch von Leichen übertragene Infektionen und toxische Gase in Gräbern. Die hygienischen Bedingungen auf mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Friedhöfen sind offenbar derart katastrophal gewesen, dass in Kombination mit Unwissenheit und Unbedachtheit unerklärliche Konfrontationen mit den Toten beobachtbar waren. Mehrere Berichte sind bekannt, nach denen beim Öffnen einer Gruft oder beim Verrücken von Särgen die Beteiligten zusammensackten und starben.⁴⁶ Besonders rätselhaft dürfte der Fall eines Totengräbers gewesen sein, der einer seit einem Jahr bestatteten Leiche einen Spatenstich versetzte, die daraufhin explodierte. Die unter Druck stehende Giftblase aus Gasen und Gärstoffen riss beim Zerbersten den Mann in den Tod.⁴⁷

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führte man die Verbreitung von Epidemien auf solche Beobachtungen zurück. Da man weder Erreger noch Überträger kannte, erschienen die Schwaden aus dem Erdreich naheliegend. Der Friedhof stellte sich nun als Infektionsherd innerhalb der Städte dar. Und so wurden in nur drei Jahrzehnten jahrhundertealte Bestattungsgewohnheiten geändert. Die Hygieniker versuchten, die Dämonen der Friedhöfe zu bändigen (vgl. ebd., S. 118f.). Der Friedhof wurde, mentalitätshistorisch betrachtet, zu einer Trope des Schreckens. Die Vorstellung von Toten, die aus Gräbern steigen, um über die Lebenden herzufallen, überschattete den einstigen Ort von Austausch und Zusammenkunft. Dieser Wandel zeugt vom zunehmenden Misstrauen gegenüber den toten Verwandten.

Der Gedanke ist verführerisch, dass solche Ereignisse als Angriffe der Toten auf die Lebenden interpretiert worden sein könnten. Jedoch waren Friedhöfe hochfrequentierte Begegnungsstätten, an denen geselliges Beisammensein, Spiel und Handel Alltäglichkeit waren (vgl. ebd., S. 30). Hätte diese Interpretation eine Verbreitung erfahren, wäre der Lokalität schon eher mit Furcht begegnet worden. Zudem merkt Ariès an, dass derlei Interpretationen überwiegend bei den *litterati* aufkamen, also „bei den Männern der Wissenschaft und der Kirche (...)“ (Ebd., S. 124) Darum muss betont werden, dass das Volk dem allgegenwärtigen Tod und seinen Erscheinungen (inkl. des Verwesungsgeruchs und gelegentlich aus dem Boden ragender, schlecht bestatteter Leiber und Körperteile) ebenso begegnet wie dem eigenen Tod: Mit Vertrautheit. Er war als Teil des Lebens akzeptiert. Charakteristisch war ein „dauerhaftes und sehr intensives Gefühl von Vertrautheit (...), ohne Angst und Verzweiflung, auf

46 Vgl. Ariès, *Philippe*: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, München, Wien 1976, darin besonders das Kapitel „Der »schmätzende« Tod“, S. 117–125, hier S. 117f.

47 Vgl. die Schilderung der Begebenheit auf dem Friedhof von Montmorency ebd., S. 118.

halbem Wege zwischen passiver Resignation und mystischem Vertrauen.“ (Ebd., S. 68)

Ursprünglich scheute man jedoch die Nachbarschaft der Toten. Die Antike kennt Erlasse, welche die Aufbewahrung Verstorbener in Städten untersagten (so bspw. das Zwölf Tafelgesetz in Rom, welches Bestattungen *in urbe* verbot, vgl. ebd., S. 25f.). Erst im Zuge der Märtyrerkulte und dem einhergehenden Wunsch, den Heiligen auch im Tode nahe zu sein, bündelten sich die Toten um die geistlichen Zentren. Nun konnten unerklärliche Begebenheiten zwar beobachtet werden, jedoch ist davon auszugehen, dass diese Seltenheitswerte gehabt haben, die vom wissenschaftlichen Interesse eher bemerkt wurden als vom Volk.

Wichtig ist nun, dass die Furcht vor dem Tod und den Toten mit der Verbannung der Friedhöfe aus den Städten anwuchs. Nun konnten die Ängste durch einen reichhaltigen Fundus an Mythen und Märchen der Landbevölkerung gespeist werden. Denn dort war eine Randerscheinung der Verwesung bekannt, die durchaus ernst genommen wurde: Schmatzende Geräusche aus den Gräbern. Eine Vielzahl solcher Begebenheiten hat der Arzt Garman zusammengetragen.⁴⁸ Darunter finden sich auch Nachzehrerüberlieferungen, also solche von Leichen, die Teile ihrer Kleidung, von Tüchern und Laken oder gar Teile ihres Körpers durch den Mund aufnehmen.⁴⁹ So entziehen sie Lebenden (die Spannweite reicht von einer geliebten Person über die Verwandten bis hin zu ganzen Dörfern) die Lebensenergie, ohne jedoch ihr Grab zu verlassen. Diese vermeintliche Fressgier der Toten wurde durch Graböffnung und Enthauptung unterbunden.⁵⁰ Solche Eingriffe sind vor allem für Pestzeiten belegt, da kausale Zusammenhänge zwischen der Epidemie und den ruhelosen Toten vermutet wurden.⁵¹

48 Auch Christian Friedrich Garmann (1640-1708), vgl. Schürmann, S. 7. In seinem Buch *De miraculis mortuorum* (1660) findet sich hierfür eigens ein Kapitel: *De cadaveribus, porcorum mandentium in star, in cryptis feralibus sonantibus, vulgò Schmaetzende Tode*, vgl. Ariès, S. 120ff. und besonders S. 221 Anm. 1.

49 Für Beispiele vom Autokannibalismus der Leichen vgl. Schürmann, S. 61ff.

50 Das Motiv des Kopfabschlagens und Drapierens fand in Sagen Einzug, vgl. bspw. Petzoldt, *Leander* (Hrsg.): *Deutsche Volkssagen*, München 1970, S. 116f. und die zugehörige Anm. S. 384f.

51 Vgl. Ariès, S. 122f. Nach Günter Wiegmann tauche die von den Slawen übernommene Nachzehrer- vorstellung „vor allem in Zeiten von Epidemien immer wieder auf.“ Bräunlein, Peter J.: Die Rückkehr zu den ‚lebenden Leichen‘. Das Problem der Untoten und die Grenzen ethnologischen Erkennens. In: KEA, Bd. 9 (1996), S. 97-126, hier S. 114 Anm. 26. Vgl. weiterhin Klapper, J.: Die schlesischen Geschichten von den schädigenden Toten. In: *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, Bd. 11, Heft 1 (1909), S. 58-93, hier S. 59f., der die Chroniken zu Nachzehrern in Pestzeiten datiert, und Schürmann, der Nachzehrerberichte im 16. Jahrhundert stets im Kontext großen Sterbens auftauchen sieht, vgl. Schürmann, S. 66. Weiter südöstlich sind die Handlungsprozesse und Kontexte ähnlich: „1709 berichtete Samuel Köleséri, ein ungarischer Arzt, der den Verlauf der Pest in Transsylvanien schilderte, voller Entsetzen über die Anzahl der ausgegrabenen Leichen, die mit einem Pfahl durchbohrt oder enthauptet wurden, weil man sie für die Ausbreitung der Seuche verantwortlich gemacht hatte (...).“ *Klaniczay, Gábor*: Der Niedergang der Hexen und der Aufstieg der Vampire im Habsburgerreich des achtzehnten Jahrhunderts. In: *Ders.: Heilige, Hexen, Vampire. Vom Nutzen des Übernatürlichen*, Berlin 1991, S. 73-97, hier S. 86. Unter den Erklärungen für die Nachzehrerphänomene (Vampir- und Hexentätigkeit, leichenfressende Tiere, Einfluss der Pest auf den Leichnam, Hitze im Erdinneren) nennt Garman den Teufel als Urheber, der *sub persona mortuorum* (also in Gestalt des Verstorbenen) in den Gräbern wütet, vgl. Ariès, S. 123.

Schürmann versteht die Pest als unverzichtbaren „Schlüssel zum Verständnis der Nachzerrervorstellung.“ (Schürmann, S. 9) Dafür muss sie aus zeithistorischer Perspektive betrachtet werden. Sie war keine infektiöse Krankheit, sondern ein nicht fassbares Übel, das interpretiert werden musste. In der Folge wurde sie personifiziert und – gleichsam wie die vermeintlichen Verursacher eines Pestzuges⁵² – dämonisiert. Der Monstrenkanon, der sich hieraus entwickelte, offenbart unter den materialisierten Erscheinungsformen lebender Toter (im Unterschied zu Gespenstern u. ä.) je nach Ethnie und Lokalität ein großes Variantenspektrum. Die Personifizierung gibt der Krankheit ein Gesicht jenseits der Opfer. Sie erzeugt Täter (vgl. Schürmann, S. 70f.). Wenn schon nicht die Krankheit überwunden werden kann, dann doch zumindest ihre Unfassbarkeit, ihre Unsichtbarkeit und ihre Irrationalität.

„Menschen verursachen und verbreiten die Pest, Menschen werden ihr geopfert oder als ihr Urheber bestraft, und auch die Krankheit selbst tritt in menschlicher Gestalt auf. In der Nachzerrervorstellung sind all diese anthropomorphen Züge der Pest vereint.“ (Ebd., S. 71)

Der Nachzerrerglauben fand seinen Nutzen darin, dass er dem Schrecken ein Gesicht und eine Möglichkeit zur Bekämpfung gab (vgl. ebd., S. 140). Für die Nachzerrerrfurcht lässt sich darum eine revitalisierende Wirkung der Pest bestätigen (vgl. ebd., S. 139f.).

Solche ins Mythische überhöhte Personifizierungen finden Einzug in den Volksglauben und bleiben dort verankert.⁵³ Während der Nachzerrler jedoch allmählich zum Relikt degeneriert (vgl. Schürmann, S. 53), überdauert eine andere Horrortrope und wird literarisch tradiert.⁵⁴ Dies hängt ebenso mit seiner physischen Präsenz jenseits des Sarges als auch damit zusammen, dass er zu einem signifikanten historischen Zeitpunkt in die Wahrnehmung von Wissenschaft und Volk drang. Die Rede ist vom Vampir.⁵⁵ Gábor Klaniczay grenzt an Beispielen aus Österreich-Ungarn einen zäsuralen Zeitraum für diesen Popularitätswandel ein. Denn das Abklingen der dortigen

52 „Die Tendenz, Schuldige für das Peststerben auszumachen, findet sich zu allen Zeiten, denn das Bestrafen vermeintlich Schuldiger hilft gegen die Demoralisierung der noch Lebenden und hat für sie angesichts ihrer unerträglichen Lage eine Ventilfunktion.“ Ebd., S. 70, vgl. auch Maelshagen, S. 257f. Aussätzige, Minderheiten und Randgruppen waren als Schuldige ebenso prädestiniert wie militärische Feinde. Hier schwingt die Vorstellung biologischer Kriegsführung mit.

53 Für Beispiele aus der Sagenwelt vgl. Petzoldt, insbesondere das Kapitel IV, Der Tod und die Toten, S. 65–126 und die ertragreichen Anmerkungen S. 369–388 sowie Klapper ab S. 71ff. und passim Schürmann.

54 Bereits hier sei die Analogiebrücke zu Themen umrissen, die später erarbeitet werden: „Zur selben Zeit, in der die Friedhöfe hinter die Stadtgrenzen verlegt wurden, in der die Toten – durch die Institutionalisierung von Leichenschauhäusern, pathologischen Instituten und Kliniken – zunehmend unsichtbar gemacht wurden, entwickelten sich die Gothic Novels, der Kult um Totenmasken und Leichenfotografien.“ Macho, Thomas: Vorwort. In: Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012, S. 7. Der Tod lässt sich nicht unsichtbar machen! Wenn sein reales Antlitz verschwindet, dann kehrt seine wesentlich grausamere Fiktion zurück. Literatur und Film verhindern die Verdrängung.

55 Der Vampir selbst ist bereits ein synkretistisches Merkmalbündel aus „Wiedergänger; der alp-ähnlichen, nächtlichen heimsuchenden Geister; die Wesen von der Art der blutsaugenden *stryx* des Altertums; jene Hexen aus slawischen und balkanischen Gebieten, die auch nach ihrem Tod angeblich Schaden anrichten, und schließlich die Werwölfe (...)“ Klaniczay, S. 85, Herv. i. O. Bräunlein er-

Hexenprozesse hänge nicht mit dem Abklingen des Aberglaubens zusammen (vgl. ebd., S. 74), sondern mit einer Veränderung der Horrortrope. Besonders in Ungarn ging das Ende der Hexenverfolgungen mit dem Aufblühen des Vampirglaubens einher. Das Gesicht des Bösen wandelte sich. Wenige Vampirgeschichten erhielten mehr Aufmerksamkeit als hunderte zeitgleiche Hexenverbrennungen.⁵⁶ Daraus ist ableitbar, dass „die Mythologie des Vampirismus die Menschen jener Zeit in mehrfacher Hinsicht faszinierte und ihnen eine neue Möglichkeit bot, ein Ventil für drängende Probleme zu finden, ihrer Neugierde zu frönen und ihre Phantasie auszutoben.“ (Ebd., S. 91)

Direkt nach der Etablierung des Vampirs in der europäischen Wahrnehmung wurde er von der Literatur aufgegriffen und um eine entscheidende Komponente erweitert: Sexualität. Klaniczay sieht dies als Erweiterung und Variation des symbolischen Todes im (männlichen) Skelett, kontrastiert mit der irdischen Schönheit einer nackten jungen Frau im *Der-Tod-und das-Mädchen*-Motiv. Demnach in der klassischen Anziehungskraft von Eros und Thanatos, wobei bspw. auf Gemälden von Hans Baldung Grien der Tod das Mädchen zärtlich beißt. Erinnerung sei, dass auch die Hexen dem sexuellen Verkehr mit dem Teufel frönten – es schreiben sich folglich alte Motive in neuem Gewand fort.⁵⁷

Der Vampir bot greifbare Beweise für seine Existenz.⁵⁸ Und er ließ sich metaphysisch festigen. Ausgehend von Voltaire wurde der Blutsauger zur soziologischen Me-

gänzt, dass neben blutrünstigen historischen Figuren wie Vlad Tepes oder Elisabeth Báthory auch die Nora berücksichtigt werden müssten. „Die Nora (...) entsteht aus der Leiche von Neugeborenen. Als kleine nackte Gestalt bewegt sie sich auf allen Vieren, setzt sich auf die Brust ihrer Opfer und saugt Milch oder Blut.“ Bräunlein, in Anlehnung an die Volkskundlerin Thekla Dörmötör, S. 115f. Anm. 29.

56 Aktenkundige Verdichtungen seien „1591 aus Schlesien und 1618 aus Böhmen gemeldet [worden], und 1624 gab es ein paar *upierzycy*-Berichte aus Polen (...).“ Klaniczay, S. 85. Die mediale Reichweite muss wenig später immens gewesen sein. So schildert er für die 1720er Jahre am Beispiel Arnold Pauls, dass der Fall in den meisten europäischen Zeitungen berichtet worden sei und in kaum einem Handbuch zum Vampirismus fehle. Er sei ein Soldat gewesen, der geglaubt habe, von einem türkischen Vampir gequält zu werden. Seine Leiche, die Zeichen noch intakten Lebens aufgezeigt habe, habe während der Pfählung einen grauenhaften Schrei ausgestoßen, vgl. ebd., S. 87.

57 Klaniczay verweist darauf, dass diese Verknüpfung von Vampirmythos und Sexualität in dem historischen Moment aufgetaucht sei, in dem auch der Marquis de Sade extreme Gewalt, den Tod und die Sexualität verknüpft habe, vgl. ebd., S. 91. Zum vorher existenten postmortalen Eros vgl. auch Schürmann, S. 129ff.

58 Eine mögliche Ursache für Untotenbeweise an exhumierten Körpern kann die Beerdigung von Scheintoten gewesen sein. Unachtsamkeit bei einer Überzahl an Leibern kann gerade in Pestzeiten auch zur versehentlichen Bestattung geführt haben, vgl. Schürmann, S. 63. Erinnerung sei bspw. an das Lied vom lieben Augustin, der, volltrunken zwischen Pestleichen liegend, mit diesen in ein Massengrab geworfen worden sei, vgl. ebd., S. 64, Vasold, S. 165 und Maaelshagen, S. 243. Hinzu kämen ungewöhnliche Positionen durch unachtsames Werfen, Fäulnisauftrieb und Fehldeutungen von Verwesungsspuren, vgl. Schürmann, S. 64. Auch sei die Vorstellung fressender Toter stets schnell zur Hand, „weil es ein auf der ganzen Welt nachweisbarer Glaube ist, daß auch die Toten Hunger haben und essen. Aus dieser Vorstellung heraus ist ja das interkulturelle Phänomen entstanden, daß Verstorbene Nahrung oder ein Ersatz hierfür mitgegeben bzw. in (fiktiver) Gemeinschaft mit dem Toten gespeist wird (...).“ Ebd., S. 65. Vgl. ergänzend auch das aufschlussreiche Interview mit dem Kriminalbiologen Mark Benecke, der die Interpretationen von variantenreichen Fäulnis- und Verwesungsprozessen als vampirisch und die Austrocknungsprozesse (unter anderen klimatischen Bedingungen) als potenziellen Zombieleichnam liest, in *Knieper, Thomas; Krautkrämer, Florian: Psychopath_Innen*

tapher für Steuereintreiber, den Adel und die Reichen (erinnert sei an Stokers Figur des Grafen Dracula), welche die Armen unterdrückten und aussaugten (vgl. Klaniczay, S. 96f.).

Vom Mythos zur gesellschaftsreflexiven Metapher – diesen Weg beschreitet auch die Zombiefigur in tadelloser Analogie. Das Element der pandemischen Verbreitung bleibt dabei wirkmächtig. Und der Kausalzusammenhang von Untotenglauben und Pest bleibt ebenso bestehen und offenbart ein Zurücktreten individueller Züge und eine Konstante des zwischenmenschlichen Misstrauens, welche in Krisenzeiten hervorbricht:

„Vielmehr mag neben der in Seuchenzeiten gewonnenen Erkenntnis der Gefährlichkeit jedes Menschen auch die allgemeine Erfahrung, daß die Menschen einander oft als böseartig kennenlernen, den Verdacht gegenüber bestimmten Begrabenen gefördert haben. Denn grundsätzlich ist der Glaube an Nachzehrung wohl nur dadurch möglich, daß auch im Leben der Mensch den Menschen fürchtet.“ (Schürmann, S. 140)

Bereits der antike Historiker Thukydides berichtet vom Sittenverfall während der Pest, die im zweiten Kriegsjahr des Peloponnesischen Krieges in Athen ausbrach (und offenbar über den Seeweg aus Ägypten und Äthiopien kam, vgl. Thuk. II 48, 1f.).⁵⁹ Da Krieg herrschte und Attika belagert wurde, strömte die Landbevölkerung in die Stadt, wodurch die Seuche um sich greifen konnte (vgl. Thuk. II 52, 1ff.). In diesem Klima wurden ethische und moralische Fragen ebenso schnell bestimmend wie allerorts beobachtbare Exzesse und Verbrechen. Angesichts der Katastrophe ergriff die Menschen Resignation (vgl. Thuk. II 47, 4).

„Völlig überwältigt vom Leid und ratlos, was aus ihnen werden solle, kehrten sie sich nicht mehr an göttliches und menschliches Gebot.“ (Thuk. II 52, 3)

Derlei Beobachtungen gleichen sich stets. Die wohl berühmteste literarische Auseinandersetzung stammt von Boccaccio und bestätigt dies.⁶⁰ Hier bildet die Pest in Florenz die Rahmenhandlung, die „entweder durch die Einwirkung der Himmelskörper oder wegen unseres schlechten Wandels von dem gerechten Zorne Gottes zu unserer Besserung über die Sterblichen geschickt“ worden sei (ebd., S. 89). Es folgen Flucht und/oder Mäßigung sowie Isolation in einem entlegenen Haus. Andere schwelgen in Genuss und Laster (vgl. ebd., S. 92). Zudem wird der Kontakt zu Mitmenschen, bis hin zum eigenen Kind, gemieden (vgl. ebd., S. 93f.). Die Angst lässt die sozialen Bänder reißen. Entsprechend decken sich die Feststellungen zur Soziologie mit denen, die Thukydides über 1750 Jahre zuvor anstellte (vgl. Thuk. II 53, 4):

„Und in der also verheerenden Not unserer Stadt war das ehrwürdige Ansehen der Gesetze, der göttlichen wie der menschlichen, schier völlig gesunken und vernichtet, (...) aus diesem Grunde war jeglichem erlaubt zu tun, was er wollte.“ (Boccaccio, S. 92f.)

sind nichts anderes als kultivierte Zombies. Die Genese und Genealogie des Zombie-Mythos in naturwissenschaftlicher Perspektive. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie, München 2011, S. 275-286, hier besonders S. 275f.

59 Hier und im Folgenden zit. n. *Thukydides: Der Peloponnesische Krieg*, übers. und hrsg. von Helmuth Vretska und Werner Rinner, Stuttgart 2004.

60 Nachf. zit. n. *Boccaccio, Giovanni di: Das Dekameron*, Deutsch von Albert Wesselski, Leipzig 1988.

Das annähernd apokalyptische Wüten der Seuche wird stets von annähernd apokalyptischem Wüten der Menschen im Bruderkrieg begleitet. Neben den immer gleichen Bildern von Verheerungen sei hier ebenso auf die häufige Verquickung von großen Seuchen und großen Kriegen verwiesen, die nachfolgend von Wichtigkeit sein wird. Besonders auffällig wurde dies bei langandauernden Konflikten wie bspw. dem Dreißigjährigen Krieg:

„Nach (...) Maréchal war die Pest von 1636 in Metz "die mörderischste und unheilvollste in unserem Lande in seiner neueren Geschichte". In den linksrheinischen Landstrichen am Oberrhein sah es gräßlich aus. "Alle Gewerbe lagen darnieder, der Landbau stand verödet, ganze Dörfer waren ausgestorben; [...] kein Gesetz galt mehr, rücksichtslos überließ man sich jeder angelegenen Neigung, nährte sich vom Plündern, Rauben und Morden."⁶¹

Die Pest offenbarte in ihrer verheerenden Geschichte (1) die Machtlosigkeit der Menschen gegenüber der Infektion, (2) apokalyptische Dimensionen und Analogien zu untotem Unwesen und (3) das wahre Gesicht der Menschen und ihrer Soziologie in kultur- und rechtsfernen Extremsituationen.

Es ist nach allem bisher Gesagten weder verwunderlich, dass sich das Epidemische und der Untote in Kombination manifestierten, noch, dass die Pest sich schon früh zu einem Sinnbild für die beginnende Apokalypse entwickelte. Dies lag an den unfassbaren Dimensionen,⁶² der Machtlosigkeit und an den Umwälzungen, die sie nach sich zog. Sie markiert Wendezeiten, die als apokalyptisch empfunden werden. Ungeachtet der Vielzahl anderer Katastrophen, die ebenfalls theologisch gedeutet wurden, stellte bspw. Gudrun Beckmann die dramatischsten Zusammenhänge zwischen der Pest und europäischen Gesellschaftsveränderungen her.⁶³ Sie erfasste die Seuche als Impuls und fokussierte die Krisenanfälligkeit der mitmenschlichen Bezie-

61 Vasold, S. 148. Seuchen treten häufig im Zuge großer Kriege auf. Émile Zola berichtet bspw. in *Der Zusammenbruch* (*Le Débâcle*, 1892), gestützt auf dem Deutsch-Französischen Krieg, vom Ausbruch epidemischer Krankheiten unter Soldaten, vgl. ebd., S. 237. Mit der Krise kommt die Seuche – Eine Faustformel der Menschheitsgeschichte, deren Synergieeffekt sich in den Apokalyptischen Reitern manifestierte.

62 „In Frankreich gab es zwischen 1348 und 1670 kein Jahr, in dem nicht an irgendeinem Ort Pestfälle auftraten. Eine Studie über Zentraleuropa im Zeitraum 1560 – 1640 konnte nachweisen, daß etwa alle 10 Jahre größere Pestwellen zu vermerken sind.“ Mauelshagen, S. 238.

63 Vgl. Beckmann, Gudrun: Europa und die Große Pest 1348-1720. In: Beckmann, Gudrun; Ewinkel, Irene; Keim, Christiane; Möller, Joachim: Eine Zeit großer Traurigkeit. Die Pest und ihre Auswirkungen, Marburg 1987, S. 11-71. Auch Vasold stößt auf Zäsuren, in denen politische, wirtschaftliche und mentalitätsgeschichtliche Veränderungen mit Seuchen in Verbindung gebracht werden können und fragt: „Die Rationalität der Europäer im Zeitalter der Industrialisierung – hat sie mit dem Rückgang der Epidemien und der Fieber zu tun?“ Vasold, S. 246. Denn plötzlich, so wie die Seuchenzüge verschwinden, nähmen auch Berichte von übernatürlichen Ereignissen ab, vgl. ebd., S. 251ff. Aus einer überstandenen Krise gehe eine gestärkte, an den Schwachstellen optimierte Gesellschaft hervor. Bei Mauelshagen findet sich speziell für die Ausbildung nationalstaatlicher Strukturen (Einrichtung permanenter Sanitätsräte, Bau von Spitälern, stehende Heere, welche großräumige Kontrolle der *cordon sanitaires* ermöglichen etc.) der thesenhafte Hinweis, dass „Staatsbildung und Pestbekämpfung (...) sich gegenseitig bedingende Prozesse“ seien (Mauelshagen, S. 261). Die Geschichte der Menschheit ist geprägt durch Seuchen, Menschheitsgeschichte ist immer auch Seuchengeschichte. Und da der Mensch auf sich verändernde Bedingungen reagiert, wohnt den Epidemien eine reformatorische Kraft inne.

hungen (Beckmann, S. 30ff.), des Lebensgefühls (ebd., S. 38ff.), des Glaubens (ebd., S. 44ff.), der Wirtschaft (ebd., S. 50ff.) und der Herrschaft (ebd., S. 58ff.). Fallen diese der Krise zum Opfer, fällt die Gesellschaft. Der fiktionalen Übersteigerung solcher und anderer Katastrophen zu apokalyptischen Szenarien wird darum nachfolgend auch die Intention unterstellt, gegenwartsreflexiv als Warntrope zu funktionieren. Besonders der Zombie hat aufgrund seiner globalen Beliebtheit eine Reichweite, die zur Reflexion animieren möchte. Dass dessen ikonographischer Kanon dabei eng an die klassische Bild- und Metaphernsprache der Pest und der Apokalypse anknüpfbar ist, soll aufgezeigt werden.

3 Der Weg nach Westen. Von der Folklore in den filmischen Text

Um den Zombie motivisch in Gänze zu erfassen, muss ein Blick auf seine folkloristisch-mythologischen Wurzeln im Vodou⁶⁴ geworfen werden. Diese Ursprünge sind hinreichend untersucht und in der einschlägigen ethnologischen und filmwissenschaftlichen Literatur vertreten.⁶⁵ Doch eine Funktionsuntersuchung und die Kontextualisierung der Parallelen zwischen dem folkloristischen *Zombi*⁶⁶ und der Filmfigur *Zombie* und ihrer gesellschaftsreflexiven Dimensionen können hier nicht unterlassen werden.

Im filmwissenschaftlichen Verständnis der Motivursprünge wurde das Paradies in der westlichen Interpretation zum Alptraum verklärt. Aus exotischen Zielen der Stadtfucht, wohin sehnsüchtig der träumerische Blick schwelgte, ging die Figur als Horrortopos hervor. Zweifellos fußen ihre Charakteristika auf der haitianischen Mythenwelt. Aber ein wesentliches Element wurde bisher außer Acht gelassen: Parallel zum Import war kontextuelle Gewalt bestimmend. Und diese Gewalt, dem Gegenstand *Zombi* ursprünglich fremd, wurde mit importiert und sukzessive in die Figur integriert. Unterdrückung, militärische Intervention und rassistische Faszination bildeten den Grundstein für dessen popkulturelle Wahrnehmung.

Die Provenienzen und Funktionen des Zombi-Konzepts werden im Spiegel der Zeitgeschichte darstellend beleuchtet. Dies vor allem, da bereits die Ursprünge untermauern, dass das Motiv in Gewaltkontexten floriert. Diese Parallele wird von Bedeutung sein. Es soll die mythologische Figur darum umrissen und der Moment ihres

64 Das englische *Voodoo* für die Volksreligion (seit 2003 staatlich anerkannt) wird für Filmbesprechungen genutzt. Zur Differenzierung und zur Unterstützung der sich in der Forschung abzeichnenden Einheitlichkeit wird jedoch folgende Unterscheidung beibehalten: *Voodoo* wird stets nur die Interpretation meinen, *Vodou* hingegen die tatsächliche Religion, vgl. u. a. Kleinschnittger, S. 23f. und Dendle 2001, S. 13. Abweichungen in Zitationen bleiben jedoch unverändert. So lassen sich für die Religion die Bezeichnungen *Vodun*, das deutsche *Wodu*, französisch *Vaudou* oder das haitianische Kreol, *Vodou*, nicht vermeiden, vgl. etwa *Kremser, Manfred: Afroamerikanische Religionen in der Karibik. In: Hausberger, Bernd; Pfeisinger, Gerhard (Hrsg.): Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492 – 2000, Wien 2005, S. 173–188, hier S. 180. Nach Davis gibt vodoun die Phonetik am genauesten wieder, vgl. Davis, E. Wade: Die Toten kommen zurück. Die Erforschung der Voodoo-Kultur und ihrer geheimen Drogen, München 1986, S. 11.*

65 Hinweise auf vertiefende Texte werden in den Anmerkungen zusammengetragen.

66 Äquivalent zum Begriff *Vodou* wird sich eine Terminusvariation des *Zombies* nicht vermeiden lassen, da gerade in historischen und etymologischen Arbeiten auf andere Schreibweisen zurückgegriffen wird. Um eine Differenzierung vorzunehmen, sei mit *Zombi* der historisch karibische Typus bezeichnet, vgl. *Rath, Gudrun: Zombi/e/s. Zur Einleitung. In: Rath, Gudrun (Hrsg.): Zombies, ZfK, Heft 1 (2014), S. 11–19, hier S. 11. Nachfolgend zit. als Rath 2014-A.*

Auftauchens fokussiert werden. Dabei werden motivgeschichtliche Schwerpunkte erarbeitet, die zur Grundlage für die Wahrnehmung des Zombiefilms werden.

3.1 Provenienzen und Kontexte des *Zombis*

Die Geschichte Haitis ist von der Kolonialgeschichte geprägt. Mit der wirtschaftlichen Nutzbarmachung wurden Zwangsarbeiter unverzichtbar, doch die Ureinwohner waren innerhalb weniger Jahrzehnte durch die Arbeitsbedingungen und eingeschleppte Krankheiten dezimiert. Der Import von Sklaven setzte vermehrt ab 1697 ein, signifikant mit dem Herrschaftswechsel von Spanien an Frankreich. Nun wurde Saint-Domingue (vormals Hispaniola) zur rentabelsten Kolonie.⁶⁷ Zyklisch wuchs die Zahl der Sklaven an und führte zu einer Bündelung verschiedener Glaubenssysteme vom afrikanischen Kontinent.⁶⁸ Die Kolonie wurde zum Schmelztiegel afrikanischer Riten, Traditionen und Legenden, gemischt mit den indigenen Relikten⁶⁹ und des von den Kolonialherren verordneten Katholizismus.⁷⁰ Die katholische Doktrin blieb allerdings nur ein selektiv angeeignetes Fragment. Der hervorgehende Synkretismus⁷¹ ist der Vodou, eine gelebte Religion, die sich in alle Alltagsbereiche erstreckt.

1791 wurde die Halbinsel von einem Sklavenaufstand erfasst, welcher Impulsen der französischen Revolution folgte (und – so der Mythos – mit einer Vodou-Zeremonie begann).⁷² Die organisierte Revolution fiel mitten in eine ohnehin krisengeschüttelte Zeit, in welcher Aufstände der Schwarzen stets blutig niedergeschlagen wurden. Nun jedoch gerieten auch die *petits blancs* (der überwiegende Teil der Plan-

67 Neben Zucker wurden Indigo und Kaffee angebaut. Später vervollständigte Baumwolle die tropische Produktpalette der vier *Cash crops*, vgl. *Gliech, Oliver*: Die Sklavenrevolution von Saint-Domingue/Haiti und ihre internationalen Auswirkungen (1789/91-1804/25). In: *Hausberger, Bernd; Pfeisinger, Gerhard* (Hrsg.): Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492-2000, Wien 2005, S. 85-99, hier S. 87.

68 Sie „kamen aus Senegambia, vom Golf von Guinea und aus dem Kongobecken, aber auch aus entfernten Teilen Ost- und Südafrikas, vor allem aus Mosambik.“ *Beauvoir-Dominique, Rachel*: Die künstlerische Tradition des Makaya-Vodou im Kulturerbe Haitis. In: *Hainard, Jacques; Mathez, Philippe* (Hrsg.): Vodou. Kunst und Kult aus Haiti [Ausstellungskatalog], Berlin 2010, S. 167-174, hier S. 171.

69 Die „Urbewölkerung Haitis ist völlig ausgelöscht worden, aber ihr Erbe bildet noch heute den Kern traditioneller kultureller Praktiken.“ *Beauvoir-Dominique*, S. 167. Vgl. für Beispiele ebd., S. 167-170.

70 Wobei gerade der Katholizismus an der Oberfläche zu sehen ist. Je tiefer jedoch in den Vodou vorgegangen wird, desto mehr verschwimmt er mit dem Nativen und verliert an Bedeutung, vgl. *Robert, Anaud*: Interview mit Max Beauvoir in Port-au-Prince. In: *Hainard, Jacques; Mathez, Philippe* (Hrsg.): Vodou. Kunst und Kult aus Haiti [Ausstellungskatalog], Berlin 2010, S. 25-33, hier S. 29f. Katholische Elemente sind zur Tarnung der nativen Kulturpflege aufgenommen worden, konnten jedoch auch nicht vertieft Einzug finden, da die Lehre fehlte, vgl. *Gliech, Oliver*: Saint-Domingue und die Französische Revolution. Das Ende der weißen Herrschaft in einer karibischen Plantagenwirtschaft, Köln, Weimar, Wien 2011, S. 127. Vertiefend zum Vodou vgl. ebd., S. 126-136.

71 Nach Manfred Kremser geht der Begriff der *synkretistischen Kulte* in der Anthropologie auf Herskovits (1937) zurück und meint die „intensive Vermischung von afrikanischen religiösen Inhalten mit christlichen Formen“ durch „Identifizierung von Heiligen der Kirche mit afrikanischen (...) Gottheiten und (...) Neudeutung der beiden Quellen religiöser Inspiration.“ Kremser, S. 176.

72 Vgl. *Dayan, Joan*: Haiti, History, and the Gods, Berkeley, Los Angeles, London 1995, S. 29. Ausführlich zur Revolution vgl. *Gliech* 2011, besonders S. 310-373.

tagenverwalter, Händler und Handwerker) in Konflikt mit den *grands blancs* (der Oberschicht der Plantagenbesitzer und Bürokraten), forderten sich mehr Rechte ein und versuchten, sich von Paris loszusagen. Zudem begriffen sich die Mulatten als eigene Schicht, die sich von den Sklaven absetzen wollte. Es gab keinerlei Konsens, was andauernde, mal schwelende und mal bürgerkriegsähnliche Konflikte zur Folge hatte (vgl. Gliech 2005, S. 90-92).

Die französische Revolution und die Revolutionskriege beeinflussten das Geschehen auf Haiti zu Gunsten der Sklaven. Der Hexenkessel des Kolonialkriegs zerfiel in viele Teilkonflikte, die von Paris aus nicht zu kontrollieren waren. Während die Spanier die Aufständischen mit Waffen belieferten, landeten britische Truppen, um die Kolonie zu erobern (vgl. ebd., S. 95f.). Die Halbinsel versank in unüberschaubaren Kriegswirren, die Wirtschaft kam zum Erliegen, das Land wurde verheert. 1802 entsandte Napoleon als letzten restaurativen Kraftakt ein Expeditionsheer. Dieser Übermacht war nichts entgegenzusetzen, bis die Franzosen begannen, die Sklaverei wieder einzuführen. Ein grausamer Guerillakrieg folgte, der 1803 mit der Niederlage Frankreichs und ab dem 1. Januar 1804 mit der Unabhängigkeit endete (vgl. ebd., S. 96f.). Haiti wurde zur ersten *Black Republic*.⁷³

Von nun an findet sich der Zombi vermehrt in der Literatur. Erst in der französischen, wo die Auseinandersetzung mit haitianischer Mystik mit dem Verlust der Kolonie einhergeht, wenig später auch in der englischsprachigen und US-amerikanischen Literatur, wo zeitgleich das ökonomische Interesse an Haiti wächst. Gewalttätige Konflikte rahmen demnach die Wahrnehmung des Terminus in der nicht-karibischen Welt. Ein Umstand, der zum Charakteristikum der Figur werden wird. Die Selbstbefreiung ging ebenso brutal vonstatten wie die davor herrschenden Gräueltaten der Sklaverei. Und der Zombi trägt diese Gewaltkontexte in sich.

Die etymologischen Erklärungsversuche zeigen, dass die Figur eine Vielzahl von Ursprüngen hat. So zeugt das französische *les ombres* (Schatten) ebenso von der Wahrnehmung durch die Kolonialherren, wie mögliche Begriffsprovenienzen aus Afrika den Ursprung der Vodou-Praxis im Schmelztiegel verschleppter Ethnien belegen. Der westafrikanische Begriff für Geist, *jumbie*, als auch die Gottheit *Nzambi* diverser Bantu-Ethnien in Äquatorial- und Südafrika unterstützen dies.⁷⁴ Ergänzt sei *zemis*, ein Begriff der indigenen Arawak-Indianer zur Beschreibung der Seele eines Verstorbenen.⁷⁵

Ebenso uneindeutig wie die Provenienz des Begriffs, ist vorerst der bezeichnete Gegenstand. Es muss jedoch von zwei Hauptgruppen ausgegangen werden: Die Variationen als (1) körperlose Seelen (*zombi astral*) und (2) seelenlose Körper (*zombi corps cadavre*) fußen auf einem dualen Seelenkonzept (*gros bon ange* und *ti bon ange*)

73 „Als einzige erfolgreiche Sklavenrevolution in der modernen Geschichte und eine der ersten anti-kolonialen Revolutionen markiert sie einen weltgeschichtlichen Meilenstein.“ *Hörmann, Raphael*: Tropen des Terrors. Zombies und die Haitianische Revolution. In: *Rath, Gudrun* (Hrsg.): *Zombies*, ZfK, Heft 1 (2014), S. 61-72, hier S. 61.

74 Vgl. Rath 2014-A, S. 12 und vertiefend *Ackermann, Hans-W.; Gauthier, Jeanine*: The Ways and Nature of the Zombi. In: *JAF*, Bd. 104, Heft 414 (1991), S. 467-469.

75 Vgl. Russell, S. 11 sowie Ackermann und Gauthier, S. 467.

und dem Verlust einer der beiden.⁷⁶ Diese Seelendualität geht auf afrikanische Religionen zurück, weshalb der mythologische Ursprung dort zu suchen ist.⁷⁷ Demzufolge ist eine Manifestation als kulturelles Imaginarium auch nicht auf Haiti beschränkbar, sondern gesamtkaribisch.⁷⁸ Die Beschränkung rührt von der Transkriptionsgeschichte in die westliche Kultur. Sie generiert sich nicht aus der Lesart der Monsterfigur von ihrem Ursprung, sondern erst aus der deutenden Retrospektive. Die heutige Verwebung des Zombies mit dem Vodou geht auf die amerikanische Interpretation zurück. Und diese steht in einem engen Verhältnis zur Revolution und den Befürchtungen innerhalb der „transatlantische[n] Wirtschaftsordnung, die auf Sklavenhandel, Plantagensklaverei und dem Handel zwischen Kolonien und Metropolen basierte.“ (Hörmann, S. 62) Die Impulse der geglückten Unabhängigkeit wurden mit einem „zu Schreckensszenarien tendierende[n] Diskurs über Haiti“ beantwortet (ebd., S. 62 und weiterführend S. 62ff.).

Das heute in der westlichen Wahrnehmung geläufige Konzept des *zombi corps cadavre* ist Gegenstand vielfältiger Erklärungsversuche. Der bekannteste stammt vom kanadischen Ethnobotaniker E. Wade Davis und geht von einer Tetrodotoxinvergiftung aus. Dies klärt zugleich die Frage nach dem katatonischen und psychomotorisch gestörten Zustand der Zombis, da sie hier scheintot statt tatsächlich tot sind.⁷⁹ Dem

76 Eine Seele könne von einem Zauberer gestohlen werden, wenn sie sich auf Wanderschaft von ihrem Körper entferne, vgl. Ackermann und Gauthier, S. 469. Vgl. zum Seelendualismus auch Davis, S. 247ff.

77 Vgl. Ackermann und Gauthier, S. 469-473 und S. 489f. Für Untotenerklärungen sind Zweiseelenkonzepte auch andernorts zu finden. In Polen und Oberschlesien sind bspw. die Strzygoń (männlich) und Strzyga (weiblich) mit nicht unerheblicher Artverwandtheit zum Vampir als Nachzehrervariationen bekannt. Auch diese sind an ein Zweiseelenkonzept gekoppelt. Nach dem Tod verbleibe eine im Leib und lasse diesen umgehen, vgl. Schürmann, S. 113ff. Auch in Island gab es Untotenmotive, die körperlich auftraten. Um diese zu erklären, lieferte Claude Lecouteux eine Aufschlüsselung des zugrunde liegenden Seelenkonzepts, vgl. Bräunlein, S. 117, speziell Anm. 32 und weiterführende Literatur a. a. O. „Ein Mensch ist mehr als sein Körper, ihm wohnt als "dynamisches Prinzip" oder "innere Form" eine dreiteilige "Seele" inne. Sie ist von seinem Träger in gewisser Weise unabhängig. Sie kann nach dem Ableben eines Menschen eine eigenständige Existenz fortführen. Die Leiche wird dazu als materielle Hülle benutzt. Diese Konzeptionen vom Wesen des Menschen stehen selbstredend im Widerspruch zur christlich dualen Leib-Seele Auffassung (...).“ Bräunlein, S. 117 und weiterführend ebd., S. 116ff.

78 Als Beleg dient Pierre-Corneille Blessebois' Roman *Le zombi du Grand Pérou, ou la comtesse de Cogne*, der bereits 1697 den Begriff *zombi* führt und auf Guadeloupe spielt. Ergänzend sei auf *The Country of the Comers-Back* (1889) von Lafcadio Hearn verwiesen. Der Titel basiert auf der folkloristischen Bezeichnung der Insel Martinique, *Le pays des revenants*, vgl. Russell, S. 9. Ein Nachdruck findet sich in einer der thematisch sortierten Sammlungen von Peter Haining, vgl. Hearn, *Lafcadio: The Country of the Comers-Back*. In: *Haining, Peter (Hrsg.): Zombie! Stories of the Walking Dead*, London 1985, S. 54-70. Auch hier findet sich der *zombi* außerhalb Haitis, wobei er auf Guadeloupe und Martinique einen bösen Geist bezeichne, vgl. Dayan, S. 37 und weiterführend Ackermann und Gauthier, S. 478ff. Eine Alleinstellungshoheit für den Vodou ist im Kontext der Kolonialisierungsgeschichte nicht haltbar, denn solche synkretistische Glaubenskomplexe entstanden überall in den karibischen Kolonien, vgl. Gleich 2005, S. 88f.

79 Nach Davis benötige es nicht nur eines Giftes, um den scheintoten Zustand hervorzurufen, sondern auch einer Droge, die ihn nach der Erweckung dauerhaft aufrechterhalte. Hierbei soll es sich um die Pflanze *Datura stramonium* handeln, die *Concombre Zombi* (Zombi-Gurke), vgl. Kleinschnittger, S. 43.

Zombifizierungsprozess (eine Person wird nach ihrer Bestattung von einem Magier, *bòkò*, ausgegraben und seinem Willen unterworfen) sei die gezielte Vergiftung vorge-schaltet.⁸⁰

Derzeit gelten als rationale Möglichkeiten: (1) Die Beobachtung von Geisteskranken und Menschen mit psychischen Störungen wie Amnesie oder katatonischer Schizophrenie.⁸¹ (2) Leichen(-teile) sind ein häufiger Bestandteil von Vodou-Zeremonien, weshalb beobachteter Grabraub entsprechende Gerüchte in Umlauf gebracht haben kann. (3) Versuche, eine Seele mittels giftigen Pulvers zu fangen, können den Mythos bestätigende Menschen hervorgebracht haben. Bereits eine kleine Dosis kann den Betroffenen derartig schaden, dass er als Zombi wahrgenommen werden könnte (vgl. Ackermann und Gauthier, S. 490). Mysteriösen Beobachtungen stehen folglich Riten gegenüber, die mit Vergiftung und Hypnose einhergehen (vgl. ebd., S. 474ff.). Und dass eine Vergiftung keine unwesentliche Rolle spielen kann, legt schon der Artikel 249 im Strafgesetzbuch, dem haitianischen Code Pénal, nahe:

„Als versuchter Mord soll außerdem gelten die gegen andere Personen gerichtete Verwendung solcher Substanzen, die, ohne den tatsächlichen Tod zu verursachen, doch ein tiefes Koma herbeiführen, dessen Dauer von Fall zu Fall unterschiedlich ist. Wenn nach Verabreichung selbiger Substanzen die Person begraben worden ist, soll die Tat als Mord gelten ungeachtet der sich ergebenden Folgen.“⁸²

80 Davis beschreibt verschiedene Pulver, vgl. Davis, S. 126ff., S. 204 ff. und S. 221ff. Ergänzend weist er auf die Notwendigkeit des Glaubens an ihre Wirkung hin, denn Vodoutode stehen im psychischen Kontext des Selbstaufgabe-Komplexes, vgl. ebd., S. 185-187. Dass das Pulver als nicht transportabel beschrieben wird, zeuge von einem notwendigen Glauben, der nur lokal vorhanden sei, vgl. ebd., S. 230f. Das Opfer kenne die Zombi-Geschichten. Wenn es nun (in Trance) mitbekäme, dass es beerdigt worden sei, füge es sich seinem Schicksal und nähme die Rolle an – das Opfer glaube tatsächlich, dass es tot sei. Zudem sollte angenommen werden, dass dies eine psychische Störung nach sich ziehen kann, unabhängig von den potenziellen Hirnschädigungen durch Sauerstoffmangel. Die psychologische Vorarbeit im Kulturkreis muss als wichtigster Faktor angesehen werden. Walter Cannon unternahm in den frühen 1940er Jahren einen Versuch zur Erklärung, warum Menschen durch Flüche sterben. Sie glaubten an die Macht des Zaubers und würden im emotionalen Stress passiv, was innerhalb kürzester Zeit zum Tod führe, vgl. Cannon, Walter B.: „Wodu“-Tod. In: Seabrook, William Bühler: Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes, München 1982, S. 235-249 und den Kommentar des Übersetzers, ebd., S. 250-252.

81 Dass Schizophrenie streng medizinisch und psychologisch mit den Erscheinungsmerkmalen von Zombis verglichen und verwechselt werden kann, findet sich auch bei Davis, S. 79f.

82 Zit. n. Davis, S. 393. Vgl. auch Seabrook, William Bühler: Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes, München 1982, S. 109 und Kleinschnittger, S. 42.

3.2 Bedeutungen und Funktionen des *Zombis*

Für Haitianer erfüllt der Zombi erinnerungskulturelle und soziopolitische Funktionen. Franck Degoul verglich das haitianische Imaginäre⁸³ mit der Sklavenvergangenheit und kristallisierte so ein verschlüsseltes soziales Gedächtnis an die Sklaverei heraus. Diese ist in der kollektiven Furcht vor dem Zombi-Sein verdichtet: Nicht die Angst, von einem Zombi angegriffen zu werden, sondern die Angst, selbst einer zu werden. Während direkte Erinnerungen an die Sklaverei kaum vorhanden seien, bleibe diese Zombifurcht in Haiti präsent:

„Sind denn diese Vorstellungen nicht gerade Ausschnitte aus einer anderen, impliziten, latenten, unterschwelligeren Art des kollektiven Erinnerns, das nicht verbalisiert wird, sondern in ein Konglomerat von imaginären Ängsten vor Deportation, Unterwerfung und Ausbeutung eingeschmolzen, verdünnt und »einverleibt« ist, ohne jedoch einen bewussten Bezug auf Ereignisse der Vergangenheit zu nehmen, die auf manchmal erstaunlich präzise Art und Weise deren Darstellungen bedingen?“⁸⁴

Der Zombi tritt also seit seinen Ursprüngen als Sinnbild für etwas Verdrängtes auf. Er verhindert das Vergessen. In dieser Funktion sind die (ungeklärten) Umstände seiner Entstehung und die Intentionen der Magier nebensächlich, denn die Figur erhält durch ihre bloße Existenz kulturelle Aufgaben. Wichtig ist aber, dass die Entstehung des Zombis zwar an physische und psychische Gewalt gekoppelt ist, er selbst jedoch nicht gefährlich ist. Der Magier als Kontrollmacht ist die gefürchtete Instanz.

Max Beauvoir, der als *houngan* bereits Wade Davis half und in beratender Vorbereitung auf die Dreharbeiten zu *DIE SCHLANGE IM REGENBOGEN* (*THE SERPENT AND THE RAINBOW*, USA 1988, Regie: Wes Craven) auch den Regisseur empfing, erklärte, dass die Zombifizierung „eine Form gesellschaftlicher Verurteilung“ sei:

„Ein Zombie ist kein Leichnam. Er ist gerade deshalb ein Zombie, weil er nicht tot ist. Er ist jemand, dessen Seele – und zwar diejenige Seele, die wir *ti bon anj* nennen – vorübergehend verfault ist. Seine Mitmenschen haben über ihn gerichtet und ihn für seine unmoralischen und asozialen Taten verurteilt (...).“ (Robert, S. 31, Herv. i. O.)

83 Sein Fokus lag auf Zombi-Häusern und der darin rituell stattfindenden Anrufung des Arbeitszombis, sowie der anschließenden Umbenennung. Ein Zombi erhalte spartanische Bekleidung. Diese sei identisch zur Sklavenkleidung und diene der klaren Differenzierung zwischen ‚uns‘ und den ‚Anderen‘, vgl. Degoul, Franck: Die Vergangenheit ist für alle da. Vom Umgang mit dem *zombi* im haitianischen Imaginären und seinen historischen Ursprüngen [in Übers. von Maercker, Paul]. In: Rath, Gudrun (Hrsg.): *Zombies*, ZfK, Heft 1 (2014), S. 35-47, hier S. 38-40. Die Umbenennung diene dem Bruch mit der Vergangenheit, vgl. ebd., S. 40-42. So erfahre das Opfer, wie der Sklave, nach der gewaltsamen Lösung aus dem sozialen Kontext auch eine Entpersonalisierung, vgl. auch Davis, S. 226. Degoul verweist auch auf den zweiten Tod eines Zombis. Dieser resultiere daraus, dass er auch im haitianisch-kultischen Sinne als Scheintod angesehen werden müsse. Er sterbe im Anschluss an seinen vermeintlichen (und primär sozialen) Tod auch biologisch, vgl. Degoul, S. 42-45.

84 Ebd., S. 45f. Oder mit Joël Candau (1998): Eine „Präsenz der Vergangenheit“ anstatt eines „Erinnerns an die Vergangenheit“, ebd., S. 46. Vergleichbares beschreibt Davis im Bezug auf Clairvius Narcisse, einem (vermeintlich) ehemaligen Zombi, vgl. Davis, S. 188ff. Angemerkt sei, dass sich auch frühere Berichte auf das Ansichtigwerden eines Zombis berufen, so Zora Neal Hurston und William B. Seabrook.

Das Opfer werde durch die Zombiefikation bestraft. „In ihren Vodou-Gerichtsverfahren fanden die Haitianer einen Weg, Tötungen zu imitieren. (...) Vodou-Anhänger wollen kein Leben nehmen, denn es ist ein Geschenk Gottes an jeden Menschen.“ (Ebd., S. 31) Der Schrecken des Zombis gründet in dessen Schicksal: Nie endende Arbeit unter dem Diktum eines Herrn und ohne freien Willen. Und dies in der ersten Black Republic! Die Angst vor dem Zombi besteht auch aus der Angst vor dem Rückfall in die Sklaverei. Er ist folglich Erinnerungstrope und Mahnung zu sozialem Bewusstsein.

Die Abwesenheit der/einer Seele verstärkt diesen Topos, da sie auf reine Leiblichkeit reduziert. So konstatiert Kleinschnittger,

„dass der Glaube an eine höhere, gar religiöse Bedeutung des Körpers nicht aufrechterhalten werden kann: Jahrhunderte der Nichtachtung und Erniedrigung durch die Sklaverei verunmöglichen dies. Der Körper erscheint entweder als leeres Gefäß für Seele und geistige Essenz, oder aber als (Er-)Träger von Leid und Elend – eine spirituelle Erhöhung des Körperlichen ist ausgeschlossen.“ (Kleinschnittger, S. 33, vertiefend ebd., S. 50ff.)

Hier kommt es zu Parallelen mit Vorstellungen im Katholizismus. Ein Aspekt, den auch Lucio Fulci später für seinen synkretistischen Filmzombie erarbeitet. Der Körper ist als Materie ohne spirituellen Glanz und von sekundärer Bedeutung. Und als *Zombi* steht er nicht für die Person, sondern verweist nur auf sich selbst als Leiche – er ist Objekt (vgl. ebd., S. 51f.).

Äquivalent ist das Wiedergängermotiv auch für das Mittelalter belegt worden.⁸⁵ Die Knüpfung des Untoten an Formen der Gewalt (Zwang, Sklaverei, Unterdrückung, Haft, Marter etc.) bildet folglich eine charakteristische, kulturkreisübergreifende Konstante.⁸⁶

⁸⁵ Vgl. Schmitt, Jean-Claude: Bilder als Erinnerung und Vorstellung. Die Erscheinungen der Toten im Mittelalter. In: Historische Anthropologie, Bd. 1, Heft 3 (1993, 1. Jg.), S. 347–358.

⁸⁶ Zwischen dem Zombi-, dem Vampir- und dem Nachzehrerlauben finden sich auch Parallelen in der Prävention. Auf Haiti traf man Vorkehrungen, die solchen in Europa ähneln: „Die Sargträger gehen auf ihrem Weg zum Friedhof Umwege, um zu verhindern, dass der Tote wieder nach Hause findet (...).“ Kleinschnittger, S. 34. Um den Bokor abzuhalten, wurden Pflanzensamen im Sarg platziert, die der Magier zählen muss (vgl. ebd., S. 34 Anm. 26). Ähnliches findet sich in Ost- und Mitteleuropa. So wurde zum Transport eines Toten die Dielschwelle angehoben und der Leichnam darunter hindurch aus dem Haus geschafft. Dann wurde sie wieder abgesenkt. Da der rückkehrende Tote denselben Weg nehmen müsse, könne ihm dies nicht mehr gelingen. Im Eifelgebiet wurden Leichen mit dem Gesicht nach unten beerdigt. Auch soll eine mit geöffneten Klingen auf der Brust platzierte Schere Nachzehrer verhindern. Ebenso wurden Papierbögen, ein Brett und feuchte Erde unter dem Kinn abgelegt. Es kam zur Beigabe von Fischernetzen, die der Tote aufknoten müsse, oder Erbsen, Mohn- und Getreidekörnern, die gezählt werden müssten. Vgl. für diese und weitere Beispiele aus Europa Schürmann passim und besonders S. 79–116.

3.3 Vodou- und Zombifaszination als Exportprodukt

Der erste bekannte Text mit dem Terminus *zombi* ist *Le zombi du Grand Pérou, ou la comtesse de Cocagne* (1697).⁸⁷ Verdichtet findet er sich jedoch erst seit der Revolution. Gemäß des französischen »esprit, revenant« taucht er um 1797 in einer Abhandlung von Moreau de Saint-Méry⁸⁸ auf und 1809 bei Michel-Étienne Descourtilz (vgl. Hörmann, S. 63f.). Von Bedeutung ist die Abweichung in der *Histoire d'Haïti* (1848) von Thomas Madiou. Hier ist der *Zombi* ein kaltblütiger Mensch namens Jean Zombi, ein Mulatte, der die Brutalität der Franzosen und Schwarzen übertraf. Aus Rache für die Gewalttaten der Kolonialisten befahl Gouverneur Dessalines 1804 Massaker an den verbliebenen französischen Streitkräften (vgl. ebd., S. 65). Hier tat sich Jean Zombi besonders aktiv hervor, was zu einer Verknüpfung des Terminus *Zombi* mit der Revolution und auffälliger Grausamkeit führte.⁸⁹

Wie Degoul den Zombi als Erinnerungstrophe erarbeitete, so findet nun Dayan anhand der Namen einiger Götter und Geister (*lwa*) Parallelen, die das soziale Gedächtnis speisen:

„The other Petwo gods that bear in the names of revolt, the traces of torture and revenge, like Brisé Pimba, Baron Ravage, Ti-Jean-Dantor, Ezili-je-wouj (Ezili with red eyes), and Jean Zombi, recall the strange promiscuity between masters and slaves; white, black, and mulatto; old world and new.“ (Ebd., S. 35)

In dieser Aufzählung taucht auch Jean Zombi auf. Seine Rohheit ist im Vodou-Göterkosmos zur Mythologie geworden. Der *Zombi* wird für Franzosen auf diese Weise mit dem Verlust der Kolonie in einem brutalen Kampf verknüpft. Für Haitianer schürt er zwar Furcht, als *lwa Jean Zombi* impliziert er jedoch nicht mehr die Sklaverei, sondern die Befreiung von dieser:

„The name zombi, once attached to the body of Jean, who killed off whites and avenged those formerly enslaved, revealed the effects of the new dispensation. Names, gods, and heroes from an oppressive colonial past remained in order to infuse ordinary citizens and devotees with a stubborn sense of independence and survival. The undead zombi, recalled in the name of Jean Zombi, thus became a terrible composite power: slave turned rebel ancestor turned lwa, an incongruous, demonic spirit (...).“ (Ebd., S. 37)

Nicht, dass die Figur hier schon mit der Brutalität in direktem (selbst ausübenden) Bezug steht, aber das verdichtete Auftauchen und kontextuelle Gewalt sind schon eng verknüpft.

87 Vgl. vertiefend Rath, *Gudrun*: Zombifizierung als Provokation. Zum ersten zombi-Text. In: Rath, *Gudrun* (Hrsg.): *Zombies*, ZfK, Heft 1 (2014), S. 49-59.

88 Saint-Méry spottet über den naiven Glauben, vgl. Hörmann, S. 64. Um die Untoten zu beschreiben, nutzt er neben *zombis* auch »revenans (spirits)« und »loup-garoux (vampires)«, vgl. Dayan, S. 37.

89 Jean Zombi »earned a reputation for brutality. Known to be one of the fiercest slaughterers, Madiou described his "vile face," "red hair," and "wild eyes." He would leave his house, wild with fury, stop a white, then strip him naked. In Madiou's words, he "led him then to the steps of the government palace and thrust a dagger in his chest. This gesture horrified all the spectators, including Dessalines.““ Dayan, S. 36.

Der sklavisches Zombi sei nach Kleinschnittger „ein Monster des Kolonialismus.“⁹⁰ In dieser Form wird er während der US-Okkupation Haitis bekannt (vgl. Hörmann, S. 66). Aus der *Begriffs*verknüpfung mit Grausamkeiten wird hier nun sukzessive die *Figuren*verknüpfung mit Gewalt. Und dieses Charakteristikum wird sich im phasisgen Auftauchen des Zombies in der Filmgeschichte fortsetzen.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts häuft sich der *Voodoo* im englischsprachigen Raum,⁹¹ wobei allen Texten eine kolonialistisch-rassistische Perspektive geläufig ist.⁹² In der US-Öffentlichkeit steht dies in besonders enger Verbindung zu imperialistischen Bestrebungen. Deren Interventionen begannen 1898 mit der Invasion auf Kuba. Es folgten 1905 die Dominikanische Republik und 1915 Haiti.⁹³ Vermeintlich revolutionäre, feindliche oder instabile Regierungen sowie paternalistische Gründe rechtfertigten den Interventionismus.⁹⁴ Zusätzlich ist das Stigma des Kannibalismus einer klaren Grenzziehung dienlich, weshalb Voodoo und Menschenfresserei als verbreitete amerikanische Horrortropen angenommen werden können (vgl. Hörmann, S. 66).

Die wirtschaftliche Erschließung Haitis ging mit Übergriffen durch Gendarmerie und Marines, vornehmlich gegen die *Cacos*, einher (vgl. Bernecker, S. 128). Dieses sozialdarwinistisch motivierte Klima der Gewalt bildete sich „im Schatten des Ersten Weltkrieges und von der Öffentlichkeit beinahe unbeachtet“ (ebd., S. 116). Es war zugleich der Kontext, in dem der Zombiemythos zu gären begann. Mit den Marines kamen Firmen, Versicherungsunternehmen und Banken. Bald zog es auch Abenteurer und Journalisten in die Karibik, die sich begeisterte Leser sicherten. Wildheit, Kannibalismus, Voodoo – eine Fülle an Klischees und verzerrten Bildern ergoss sich auf den Markt. Dies diente auch der Legitimation der Besatzung.⁹⁵ Das große Interesse wurde zudem dadurch begünstigt, dass es den Voodoo in Louisiana, im Großraum

- 90 Kleinschnittger, S. 40. Hieraus leitet sie die Basis für die sinnflexible Allegorie ab, „da der Zombi (...) an sich als entindividualisierter, objektivierter Körper ohne Geist oder Beseelung konzipiert ist und dadurch primär Sinn-entleert erscheint.“ Ebd., S. 54. Auch Rath attestiert bereits der frühen Zombifigur ihre unterschiedliche Kodierbarkeit: „Das verdankt sie nicht zuletzt den Zuständen der Nicht-Zuordenbarkeit, aus denen sie sich speist – zwischen Leben/Tod, Subjekt/Objekt, Mensch/Nicht-Mensch.“ Rath 2014-A, S. 11.
- 91 Die bisher fast ausnahmslos französischen Berichte könnten auf eine Vodou-Faszination deuten, die sich nach dem Verlust der Kolonie verdichtet. Spätestens jedoch, wenn Michel Leiris 1929 feststellt, dass „die haitianische Hexerei und die Wodu-Riten in Frankreich höchstens durch irgendwelches, mehr oder weniger journalistisches Geschwätz bekannt“ waren, wird aber nach der Nachhaltigkeit der Faszination zu fragen sein, vgl. *Leiris, Michel: Die Magische Insel*. In: *Seabrook, William Bühler: Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes*, München 1982, S. 8–10, hier S. 8.
- 92 Vgl. u. a. *Rhodes, Gary D.: White Zombie. Anatomy of a Horror Film*, Jefferson 2001, S. 70ff. Das wohl einflussreichste Werk war Spencer St. Johns *Hayti, or the Black Republic* (1884). Zahlreiche Artikel und Essays folgten und schrieben dessen rassistischen Ethnozentrismus fort. Für Beispiele früher literarischer Verarbeitung des Untotenkonzepts vgl. ebd., S. 76ff.
- 93 Vgl. *Fischer, Thomas: Der Interventionismus der USA in der Karibik. Formen – Rechtfertigungsmuster – Auswirkungen, 1898–1934*. In: *Hausberger, Bernd; Pfeisinger, Gerhard (Hrsg.): Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492 – 2000*, Wien 2005, S. 101–118.
- 94 Vgl. ebd., S. 106 und *Bernecker, Walther L.: Kleine Geschichte Haitis*, Frankfurt am Main 1996, S. 121ff.
- 95 Vgl. ebd., S. 136. Es „entstanden schließlich die bis heute dominanten rassistischen Repräsentationen des haitianischen Vodou, die untrennbar mit der US-amerikanischen Schreibweise ›voodoo‹ und

New Orleans, gab. Dorthin gelangte er durch Fluchtbewegungen aus den Krisengebieten der haitianischen Revolution. Der Louisiana-Voodoo unterscheidet sich zwar von seinem Vorbild, ist aber ebenso mysteriös und darum Gegenstand fiktionaler Bearbeitungen (vgl. Rhodes, S. 78). Auch Variationen des *Zombis* sind dort bekannt, finden sich jedoch nur vereinzelt in der Literatur gespiegelt.⁹⁶ Voodoo wird allerdings verstärkt wahrgenommen. Beide Termini sind zwar noch nicht in der heute charakteristischen Weise verknüpft, die separaten Stränge laufen aber allmählich ihrem entscheidenden Knotenpunkt entgegen.

In den 1920er Jahren wird Voodoo verstärkt zum Filmthema. Er bietet sich hier gerade durch die Verbindung von Religion mit Musik, Tanz und Rhythmus an. Die seither beinahe ungebrochene Faszination kann in Dokumentationen (bzw. Von der Avantgarde-Regisseurin Maya Deren)⁹⁷ und im Spielfilm belegt werden. In den 1970er Jahren wäre exemplarisch der Blaxploitationfilm *DIE SCHWARZEN ZOMBIES VON SUGAR HILL* (SUGAR HILL, USA 1974, Regie: Paul Maslansky) anzuführen, der sich mit Baron Samedi, erkennbar an den typischen Attributen wie Schädelzeichnung, Zylinder und einem langen Jackett, sogar direkt auf den haitianischen Totenkult bezieht. Selbiger Baron Samedi war im Jahr zuvor im Bond-Film *LEBEN UND STERBEN LASSEN* (LIVE AND LET DIE, Großbritannien 1973, Regie: Guy Hamilton) ein Gegenspieler. *ANGEL HEART* (USA, Kanada, Großbritannien 1987, Regie: Alan Parker) sowie *DIE SCHLANGE IM REGENBOGEN* belegen dies für die 1980er Jahre. *DER VERBOTENE SCHLÜSSEL* (THE SKELETON KEY, USA, Deutschland 2005, Regie: Iain Softley) zeigt für das neue Jahrtausend eine Variation des Voodoo als dauerhaftes und weiterhin beliebtes Horrorkonzept. Auch in anderen Medien setzen sich die Klischees als Elemente geheimnisvoller und exotischer Mächte fest. Durch den popkulturellen Filter von Comics ist die Voodoo-Magie zur Karikatur überspitzt worden, so in der Figur des Magiers und Superhelden *Brother Voodoo*, den Marvel seit 1973 im Programm hat und heute noch, als *Doctor Voodoo*, weiterführt.

popkulturellen Phantasien über vermeintlich unzivilisierten teuflischen Totenkult, Zauberei und Voodoo-Puppen verbunden sind (...).“ Ehrmann, Jeanette: Working Dead. Walking Debt. Der Zombie als Metapher der Kapitalismuskritik. In: Rath, Gudrun (Hrsg.): *Zombies*, ZfK, Heft 1 (2014), S. 21-34, hier S. 25.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 75 und bei Ackermann und Gauthier, S. 485.

⁹⁷ Zwischen 1947 und 1955 gefilmte Rituale erschienen als *DIVINE HORSEMEN: THE LIVING GODS OF HAITI* (USA 1985, Regie: Maya Deren, nach deren Tod vervollständigt von Cheri Ito und Teiji Ito), vgl. Ehrmann, S. 26. *Divine Horsemen* bezieht sich auf extatische Besessenheit. Ein Besessener, nicht in der negativ belasteten, christlichen Interpretation, wird von einem Geistwesen geritten, vgl. Kleinschnittger, S. 28. Das Pferd (Cheval) als Metapher (vgl. das Glossar von Davis, S. 370) ist häufig in Berichten übernommen worden, so von Zora Neale Hurston in *Tell my Horse* (1938). Vgl. zu Hurston auch Davis, S. 284ff.

3.4 Seabrook und der klassische Archetypus

In den 1920er Jahren ist das haitianische Untotenkonzept und die Nutzung eines Giftes in der Literatur bekannt,⁹⁸ sowie der Begriff *Zombi/e* aufgetaucht. Die Verknüpfung des Terminus mit dem lebenden Toten oblag schließlich 1929 dem populärwissenschaftlichen Abenteuerbericht von William B. Seabrook, *The Magic Island*.

Seabrook steht in der Tradition seiner Vorgänger und bedient vor allem Schauwerte. So berichtet er von Menschenopfern (vgl. Seabrook, S. 76), Nekromantie (vgl. ebd., S. 88ff.), Fällen von rituellen Tötungen und von erzwungenem Kannibalismus, so dem von Cadeus Bellegardes, der 1920 in Amerika für großes Aufsehen sorgte (vgl. ebd., S. 77). Obwohl er um Objektivität bemüht ist, wirken seine sorgfältigen Beschreibungen rassistischer Differenzen befremdlich.⁹⁹ Dennoch ist Seabrook vielschichtig und lässt durch Zitate die Haitianer selbst zu Wort kommen. Dies suggeriert zwar Multiperspektivität, ist letztlich aber auch dem Umstand geschuldet, dass er viele Ereignisse nur vom Hörensagen kannte und so auch vermittelt.

Ein Kapitel stellt Berichte und Beobachtungen zu einer Collage zusammen, die für die Popkultur prägend werden sollte. Hier wird die Motivpalette für die westliche Interpretation des Zombies geliefert, die sich vor allem filmisch manifestiert.¹⁰⁰ Seabrook berichtet zwar auch von Brandhexen, Vampiren und Werwölfen,¹⁰¹ diese werden allerdings von seinen haitianischen Gesprächspartnern als Aberglaube abgetan. Hingegen verstummt deren Rationalität, als Seabrook *Zombies* anspricht. Es seien Sklaven, „menschliche Leichname, die keine Seele besaßen und wirklich tot waren“, so glaubten es die Befragten (vgl. ebd., S. 100). Seabrook berichtet ferner, dass Tote etwa an vielbefahrenen Straßen, dicht am Haus oder unter Mauerwerk begraben würden, damit ein Hexer nur schwer herankomme. Häufig würden Beerdigte noch bis zum Einsetzen der Verwesung bewacht (vgl. ebd., S. 101).

Der Autor erfährt vom Einsatz einiger Zombies auf den Feldern der HASCO (Haitian-American-Sugar-Company). Die HASCO habe Arbeiter eingestellt und findige Magier hätten Zombies gebracht. Viel hätten die Hexer bei ihnen schließlich nicht zu beachten, lediglich an abgeschiedenen Plätzen hätten sie arbeiten müssen, um nicht entdeckt zu werden. Zudem habe ein Magier darauf zu achten, dass die Speisen weder Salz noch Fleisch enthielten (vgl. ebd., S. 103). Dieser Geschmack ließe den Zombies ihr Totsein gewahr werden, woraufhin sie sich in ihre Gräber zurückziehen würden (vgl. ebd., S. 105). Den Vorgang schildert Seabrook besonders bildlich und grauenhaft:

⁹⁸ Die erste Beschreibung eines durch Gift verursachten, todesähnlichen Zustands findet sich 1912 in einem Artikel Henry Austins, *The Worship of the Snake Voodooism in Hayti Today*, vgl. Rhodes, S. 75.

⁹⁹ Vgl. bspw. das Kapitel „Schwarz-Weiss“, vor allem S. 131–140.

¹⁰⁰ Einführend zu Seabrook vgl. Russell, S. 9–17 und bekräftigt mit filmischen Reflexionen ebd., S. 19–50.

¹⁰¹ Vgl. Seabrook, S. 99ff. Die Parallelität zum Volksglauben „der Neger in Georgia und Karolina“ sowie zur „mittelalterlichen Folklore im kaukasischen Europa“ fiel ihm auf, vgl. ebd., S. 100.

„Als die "zombies" zum Friedhof kamen, da beschleunigten sie ihre Schritte, irrten suchend zwischen den Gräbern herum, bis ein jedes [sic!] sein eigenes, leeres Grab gefunden hatte, und kratzten und wühlten mit den Händen in der steinigten Erde, denn sie hatten es eilig, wieder ihren Grabesfrieden zu finden. Und als ihre Hände die Erde ihrer eigenen Gräber berührten, da stürzten sie hin, und das verwesene Fleisch fiel von ihren Knochen ab.“¹⁰²

Der Autor bekommt selbst Zombies zu Gesicht: „Das Schlimmste waren die Augen. (...) Es waren in Wahrheit die Augen eines Toten, nicht blind, aber starr ins Leere gerichtet, ohne Ausdruck, leblos, nicht sehend.“ (Ebd., S. 107) Er beginnt sogleich relativierende Erklärungsversuche anzubringen und meint, dass es „bedauernswerte Geistesranke [seien], Idioten, die gezwungen wurden, schwere Feldarbeit zu verrichten.“ (Ebd., S. 108) Dr. Antoine Villiers verweist ihn schließlich auf Artikel 249 im Code Pénal und stellt den Zusammenhang zu verbrecherischer Magie her (vgl. ebd., S. 108f.).

Als der Bericht 1929 erschien, bediente Seabrook mit dem *zombi corps cadavre* die Gier der Öffentlichkeit nach Mystik.¹⁰³ Dieser war ein Novum und deutlich von den europäischen Monstren, die sich gerade im Filmkanon etablierten, absetzbar. Da das Interesse an der neuen Kreatur groß war, offenbarte sie sich auch als Geldquelle. Und das unerforschte Spektrum an Erklärungen erwies sich als Vorteil. Der Zombie barg Faszinationspotenzial und den Reiz des Unheimlichen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass der Film die Motivik umgehend aufgriff. Der nahtlose Übergang aus der mündlich tradierten Folklore mit Seabrook als Transmitter in den Film lässt sich an *IM BANN DES WEISSEN ZOMBIES (WHITE ZOMBIE)*, veröffentlicht am 28. Juli 1932,¹⁰⁴ nachvollziehen.

Dass Seabrook auch Abenteuer-, Dokumentar- und Kuriositätenfilmer, seinerzeit war das alles eins, nachfolgten, ist hier nicht weiter von Bedeutung. Verwiesen sei pars pro toto auf die Reihe *WALTER FUTTER'S CURIOSITIES* (USA 1930ff., Regie: Walter Futter), die Aufnahmen von Voodoozeremonien und vermeintlichen Zombies präsentierte (vgl. Rhodes, S. 83). In der Literatur häuften sich diese Themen ebenfalls.¹⁰⁵

102 Ebd., S. 105f. In umgekehrter Abfolge, einprägsam verbildlicht im verwesenden Fleisch, welches aus den Gräbern kriecht, wird das Zombiebild ikonisch.

103 Die gewandelte Schreibweise vom *Zombi* zum *Zombie* setzt Kleinschnittger mit Seabrook an, da hier die westlich-amerikanische Interpretation der Figur einsetzt, vgl. Kleinschnittger, S. 47, Anm. 42.

104 Vgl. Kleinschnittger, S. 60 Anm. 50.

105 Vgl. Russell, S. 17 und Rhodes, S. 70-88. Hervorgehoben sei ein Text, der im Juli 1932 erschien und die Figur bereits auf amerikanischen Boden verlegte, vgl. *Derleth, August: The House in the Magno-lia*. In: *Haining, Peter (Hrsg.): Zombie! Stories of the Walking Dead*, London 1985, S. 141-161.

3.5 Zombies auf Celluloid und die Etablierung in der Popkultur

Auf einer sandigen Straße findet eine Beerdigungszeremonie statt. In Majuskeln wird darüber der Filmtitel eingeblendet. Dessen Substantiv geht aus Strahlen vom Zentrum des unteren Bildrandes Buchstabe für Buchstabe hervor, akustisch jeweils begleitet von Trommelschlägen. Es umfasst die Szenerie wie ein Sonnenhalbkreis: WHITE ZOMBIE! Die Rahmung setzt sich in schweren, überhängenden Palmenblättern fort.

Eine Kutsche biegt ins Bild. Im Inneren befinden sich Madeline Short (Madge Bellamy) und Neil Parker (John Harron). Sie kommt vor dem Begräbnis zum Stehen und der farbige Kutscher (Clarence Muse) klärt die fragende Insassin auf, dass ein Leichendiebstahl befürchtet wird, weshalb man den Körper auf der Straße bestattet. So erfährt auch der Rezipient, dass er nun mit einem exotischen Kulturkreis konfrontiert wird, der einer eigenen Logik folgt.

Die Reise wird fortgesetzt. Dabei umfassen große, überblendete Augen die Kutsche. Ein hypnotischer, bestechender Blick, der direkt auf den Zuschauer gerichtet ist. Die Überblendung bündelt sich auf einem Mann, vor dem die Kutsche hält. Er wird sich später als Murder Legendre (Bela Lugosi) entpuppen, ein Plantagenbesitzer und Schwarzmagier.¹⁰⁶ Der nach dem Weg fragende Kutscher wird von dem Herrn ignoriert, der seine Aufmerksamkeit einzig der jungen Dame schenkt. Plötzlich schreiten Menschen den Hügel im Hintergrund hinunter. Schockiert ruft der Kutscher aus: „ZOMBIES!“, spornt die Pferde an und jagt davon. Erst jetzt wird deutlich, dass es sich um einen Friedhofshügel handelt, dessen helle Grabsteine und Kreuze die Nacht durchschneiden. Legendre verlässt die Szene, gefolgt von den katatonisch und motorisch laufenden Leibern. Nach der Ankunft an der Villa des aristokratischen Plantagenbesitzers Beaumont (Robert Frazer) klärt der Kutscher seine Insassen auf: Es handele sich um leere Hüllen, lebende Tote, die in Zuckermühlen und auf den Plantagen arbeiten.

So beginnt der erste Auftritt der Figur im neuen Medium. Deutlich sind die Inspirationsquellen erkennbar.¹⁰⁷ Die Charakteristika des Monstrums, die in Seabrooks Erfolgsbuch kulminierten, kristallisierten sich hier zur rezipierbaren Filmfigur und zum Archetyp des durch Gifte in einen todesähnlichen Zustand versetzten Opfers.¹⁰⁸ Es vegetiert als somnambuler, identitäts- und willenloser Sklave. Die Halperin-Brüder Edward (Produktion) und Victor (Regie) schufen mit WHITE ZOMBIE¹⁰⁹ den klassischen Filmzombie und bedienten damit das große Interesse an Exotik¹¹⁰ und den Kulturen

106 Bela Lugosis Augen sind auch in DRACULA (USA 1931, Regie: Tod Browning, Karl Freund) ein zentrales Element.

107 WHITE ZOMBIE weist auch Parallelen zu Goethes *Faust* auf, vgl. Rhodes, S. 23ff. und speist sich zudem aus George Du Mauriers *Trilby* (1894) und dem darauf basierenden Film SVENGALI (USA 1931, Regie: Archie Mayo), vgl. ebd., S. 26ff. Ein unzweifelhafter Beleg für die Bezugnahme auf Seabrook ist die spätere, wörtliche Zitation des Art. 249 des Code Pénal, vgl. Kleinschnittger, S. 62.

108 Die Literatur kennt ein solches Gift wenigstens seit Shakespeares *Romeo und Julia* (1597).

109 Für WHITE ZOMBIE als Impulsfilm der klassischen Zombieperiode und seiner popkulturellen Nachwirkungen sind die Ausführungen von Rhodes, S. 161–193, elementar.

110 Gefahr und Exotik finden sich zeitgleich auch in (GRAF ZAROFF) GENIE DES BÖSEN (THE MOST DANGEROUS GAME, USA 1932, Regie: Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel). Dieser in Sets von DIE FABEL

Haitis.¹¹¹ Neben die Figur trat bereits hier ein Katalog an Begrifflichkeiten: *Zombie, the Living Dead, the Walking Dead, the Undead, Ghouls*. Ihr Verhalten blieb den Wurzeln im Voodoo treu, apathisch, unselbstständig, einzig von Befehlen des Magiers oder – seit den 1950er Jahren verstärkt variiert – von denen eines *Mad Scientists* und ähnlichem abhängig. Hier ist die Figur als Monster etabliert und vervollständigt den Schritt in die mythologische Trias. Nach Kevin Boon ist die Zombiemythologie in drei sich überlappende Perioden einteilbar: Von (1) Afrika in die (2) synkretistische Transformation in der Karibik und von dort in die (3) westliche Welt.¹¹² Diese drei Phasen markieren den Wandel vom *Geist* zum *Körper* zum *Monster*.¹¹³

Bedenkt man, dass das Thema *Voodoo* der Rechtfertigung der neokolonialen Bestrebungen diene, ist *WHITE ZOMBIE* spannend. Der Film steht zwar in der legitimierenden Medientradition, doch er projiziert die Sklaventhematik auch auf Weiße, besonders auf die Frau. Alle Männer im Film wollen sie (sexuell) besitzen und wenden auf ihre Art Gewalt an: (1) die Fesseln der Ehe, (2) Lug, Trug und Missgunst und (3) die Zombiefizierung sollen sie gefügig machen. Weitergehend ist es auch kein Zufall, dass der sklavisch lebende Tote als Sinnbild kapitalistischer Ausbeutung und als soziopolitische Reflexion dient. Dafür spricht bereits, dass die Furcht vor Sklaverei, die sich in der Furcht vor dem Zombie-Werden zeigt, im Titel auf die Weißen übertragen wurde. Diese Analogie setzt sich in mehreren klassischen Zombiefilmen fort, bspw. in *ICH FOLGTE EINEM ZOMBIE* (*I WALKED WITH A ZOMBIE*, USA 1943, Regie: Jacques Tourneur). Die Reflexionen von Gegenwart und Vergangenheit, welche die Kreatur nicht nur zur Erinnerungstrope, sondern auch zu einem Katalysator aktueller Debatten machen, werden später charakteristisch.¹¹⁴ Hier ist dies jedoch besonders im Rahmen der Bildfindungsstrategien zu beurteilen, die sich u. a. an den *Universal*-Horrorklassikern

VON KING KONG – EIN AMERIKANISCHER TRICK- UND SENSATIONSFILM (KING KONG, USA 1933, Regie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) entstandene Film handelt von Menschenjagd aus purer Lust.

- 111 Für kritische und ausführliche Betrachtungen des Films vgl. Kleinschnittger, S. 62ff. und Rhodes passim.
- 112 Vgl. Boon, Kevin: *The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age*. In: Christie, Deborah; Lauro, Juliet (Hrsg.): *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York 2011, S. 50-60, hier S. 50. „Metaphysical, epistemological, and ontological issues distinguish these three periods and link the evolution of zombie mythology to shifts in Western thought during the past several centuries.“ Ebd., S. 50. Für Beispiele, wie Voodoo und Zombies nach *WHITE ZOMBIE* von Film und Theater aufgegriffen wurden, vgl. Rhodes, S. 177ff. und Kleinschnittger S. 58ff. Für wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Texte nach der zäsuralen Phase von 1929 bis 1932 vgl. Rhodes, S. 181ff. Die dort zusammengetragene Vielfalt belegt die weitreichende Auswirkung auf die amerikanische Kultur.
- 113 Für das Monster sind filmhistorisch abermals drei Phasen erkennbar: (1) vom karibischen Zombie über (2) die archetypische Menschenfresseretablierung ab 1968 hin zur (3) zweiten modernen Phase ab 2002.
- 114 Die Sklaverei als Bedrohung für Weiße wirkt im Nachbeben der Weltwirtschaftskrise: „Die schwüle und morbide Stimmung (...) entsprach dem Geschmack einer Ära, in welcher sich ein durch die Wirtschaftskrise desillusioniertes Publikum zunehmend vom faktenbezogenen Denken der Moderne abwandte und Ablenkung in irrationalen, übernatürlichen Gefilden suchte.“ Neumann, Frank: *Leichen im Keller, Untote auf der Straße. Das Echo sozialer Traumata im Zombiefilm*. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): *Untot. Zombie Film Theorie*, München 2011, S. 65-84, hier S. 67. „Das Bild grauer, sich in Apathie langsam bewegender Menschenmassen war im Amerika der 1930er Jahre zum realen Horror geworden: Hoffnungslose standen Schlange, um Arbeit zu bekommen, Hungrige vor Suppenküchen. In der Großen Depression erlebten Millionen, wie ihnen die Kontrolle

orientieren. *WHITE ZOMBIE* ist ein Schmelztiegel populärer Themen und Bilder, der selbst popkulturell prägend wurde. Dessen Visualisierungsstrategien sollen zwar nicht weiter untersucht werden, jedoch sei auf zeitgleich in Europa hervorgegangene Parallelen zumindest verwiesen. Carl Theodor Dreyers *VAMPYR* (Deutschland, Frankreich 1932, Regie: Ders.), dessen Visualität zwischen Spätexpressionismus und Surrealismus anzusiedeln ist, zeigt bildästhetische Analogien.¹¹⁵ Es ist bemerkenswert, dass bereits hier Überschneidungen zwischen der ersten kinematographischen Zombiegeschichte und einer Vampirgeschichte vorhanden sind.

Ein später ebenso elementares Charakteristikum des Monsters findet in der klassischen Phase kaum Anwendung: Die Masse. So brachte Kenneth Webb 1932, zwischen Seabrook und den Halperins, im Theaterstück *Zombie* die Masse zwar ein, fiel bei Kritik und Publikum jedoch durch (vgl. ebd., S. 83ff.). Aufschlussreich ist eine Rezension, die feststellte:

„[Webb] multiplied his zombies endlessly and then set them parading around the stage, a veritable army of the dead. Where one zombie might have been fearfully effective, a long line of them became merely funny.“ (Eugene Burr am 20. Feb. 1932 im *The Billboard*, zit. n. ebd., S. 85)

Zwei Schwerpunkte lassen sich hier festmachen. Zum einen geht der Rezensent bereits sicher mit dem Begriff *Zombie* um. Demgegenüber darf nämlich nicht unerwähnt bleiben, dass sich in den Werbekampagnen zu *WHITE ZOMBIE* ein Beispiel findet, welches Gegenteiliges erwarten ließe. Eine Annonce aus Pittsburgh belegt, dass Interesse mit der Frage „What is a Zombie?“ geweckt werden sollte (vgl. ebd., S. 131 und S. 155). Und 1942 notierte Seabrook, dass er den Begriff erst eingeführt habe. Unabhängig davon, dass er sich so eine bedeutende Rolle für dieses Monsterphänomen zuschreibt, zeugt dies auch davon, dass außerhalb eines marginalen wissenschaftlichen Diskurses vor 1929 kaum jemand Kenntnis davon gehabt hatte:

„I didn't invent the word zombie, nor the concept or the zombies. But I brought the word and concept to America from Haiti and gave it in print to the American public – for the first time. The word is now a part of American language. It flames in neon lights for names of bars, and drinks, is applied to starved surrendering soldiers, replaces robot, and runs the pulps ragged for new plots in which the principal zombie instead of being a black

über ihr Leben entglitt und sie zum Spielball nicht greifbarer Mächte wurden.“ Ebd., S. 68. Eskapismus, günstige Tickets und die kathartische Funktion des Horrorfilms begünstigten das Kino, vgl. Kleinschnittger, S. 64 Anm. 56.

- 115 Hier erreicht Allan Gray (Nicolas de Gunzburg) den Ort Courtempierre, wo er von einem Vampir terrorisiert wird. Beide Filme verfügen über eine subjektive Kamera (Point-of-view-Shot) jeweils dann, wenn sich jemand seines nahen Todes bewusst ist. Die Visualisierung der Furcht vor dem lebendig Begrabenwerden gleicht sich in beiden Filmen. Auch verfügen sie über eine bedrückende Mühlenszene, wobei sie in *VAMPYR* das Finale bildet und in *WHITE ZOMBIE* die Monstrenfiguren einführend illustriert. Beide nutzen formal ansprechend Licht und Schatten (für *WHITE ZOMBIE* sei die Alptraumsequenz in einer Bar angeführt, für *VAMPYR* die irreführenden Schattenkinder). Zudem verfestigen sie das Motiv der Reise in das Land des Schreckens. Die Bedrohung liegt (noch) nicht in der Nachbarschaft. Dieses klassische Reisemotiv (bspw. auch in *DRACULA*) offenbart eine subtile Form der Xenophobie, vgl. Rhodes, S. 19. Sonst unterscheiden sich beide Filme jedoch formal und inhaltlich, vgl. Rhodes, S. 14f.

man is a white girl – preferably blond. The word had never appeared in English print before I wrote *The Magic Island*.“¹¹⁶

Zum zweiten ist aus den Zeilen Eugene Burrs lesbar, dass die Masse kritisiert wird. Also der Punkt, der dem filmischen Zombiekonzept später seine Wucht verleihen soll. Und in der Tat ist es auffällig, dass sich das Konzept anfangs nur bedingt durchsetzt. Die Klassiker kommen allesamt mit einem oder einer Handvoll Zombies aus. Lediglich im Kontext militärischer Intentionen taucht es auf, so in *DIE REVOLTE DER ZOMBIES* (*REVOLT OF THE ZOMBIES*, USA 1936, Regie: Victor Halperin) (vgl. ebd., S. 171-177). Dessen Grundidee schlägt bereits Brücken, die noch wichtig werden sollen: Auf Betreiben eines kambodschanischen Priesters kommt im Ersten Weltkrieg ein Zombie-regiment zum Einsatz. Nach Kriegsende plagen jedoch moralische Bedenken die alliierte Militärführung, weshalb sie eine *Search-and-Destroy*-Mission nach Kambodscha schickt. Diese soll alle Spuren des Zombiegeheimnisses aus der antiken Stadt Angkor tilgen. Doch Intrigen, Ruhmsucht und Machtfantasien, Rachegelüste und eine Dreiecksbeziehung zwischen einstmaligen besten Freunden lassen die Zombiemagie in falschen Händen zurück. Die Folge sind zombiefizierte Expeditionsteilnehmer und ein französisches Kambodschanerregiment als willenlose Sklaven. Der Zombie, selbst ungefährlich, wird hier durch Fremdbestimmung zur Waffe.

REVENGE OF THE ZOMBIES (USA 1943, Regie: Steve Sekely) nimmt die Idee mit zeithistorischen Entlehnungen beim Zweiten Weltkrieg auf. Unter Rückgriff auf die Gruselkomödie *HERR DER ZOMBIES – DAS LAND DER LEBENDEN TOTEN* (*KING OF THE ZOMBIES*, USA 1941, Regie: Jean Yarbrough)¹¹⁷ wird mit Dr. von Ottermann (John Carradine) ein *Mad Scientist* eingeführt, der für das Dritte Reich eine Untoten-armee erschaffen will. Ihm zufolge sind die Kreaturen so lange unbesiegbar, wie sie ihre Befehle empfangen können (sprich: der Kopf unbeschädigt ist). Hier werden also die Masse und die Notwendigkeit eines intakten Schädels rekuriert. Wo in *KING OF THE ZOMBIES* noch Voodoo zur Spionage missbraucht wurde, verlässt *REVENGE* den Pfad des religiösen Impetus¹¹⁸ und lässt durch Wissenschaft und giftige Pflanzen die Zombies aus den Sümpfen auferstehen. In eben diese wird Dr. von Ottermann von seiner reanimierten Ehefrau getrieben, wo beide in den schlammigen Tiefen verschwinden. Diese Finalszene greift diverse Horrorcomic-Geschichten der 1950er Jahre vorweg.

Die dominierenden Tendenzen klassischer Zombiefilme seien nach Kleinschnittger (1) die unkreative Anlehnung an *WHITE ZOMBIE*, (2) die Potenzierung der Masse

116 Seabrook, zit. n. ebd., S. 183. Rhodes ergänzt, die Popularität von Seabrook etwas mindernd, dass wohl *WHITE ZOMBIE* den Terminus tatsächlich erst populär machte, vgl. ebd., S. 183.

117 Als verbindendes Element (neben dem exotischen Setting und dem Anwesen eines deutschen Wissenschaftlers) tritt in beiden Filmen der Neger-Diener Jeff(erson) auf (maßlos übertrieben und rassistisch verklärt gespielt von Mantan Moreland). Interessant ist, dass Jeff in *KING OF THE ZOMBIES* glaubt, dass er gefressen werden soll, jedoch beruhigt wird: „Zombies don't eat meat!“ Es wird die Möglichkeit des Gefressenwerdens zumindest in Betracht gezogen. Jedoch scheint es eher ein rassistisches Stereotyp zu sein, dass bei Farbigen als Bedrohung der Kannibalismus wie selbstverständlich unterstellt wird.

118 Einzig der Diener Lazarus fungiert als biblischer Verweis. Dieser ist sich seines Zustandes bewusst und spricht von der Zeit, als er noch lebte.

und (3) die komödiantische Umsetzung (vgl. Kleinschnittger, S. 66). Die Massevorstellung muss jedoch zwingend vom modernen Massekonzept des Zombienarrativs abgesetzt werden. Es ist zwar festzuhalten, dass der Zombie kurz nach seiner westlichen Interpretation den Bezug zu Kriegen herstellt und sich der Masse annimmt. Die nachfolgenden Filme beschränken sich jedoch auf die Erarbeitung der Idee, die an eine Zombiearmee in falschen – sprich *deutschen* – Händen anknüpfbar ist, und vermeiden deren Inszenierung (sicherlich auch aus ökonomischen Gründen). Das Bedrohungspotenzial begründet sich schließlich nicht in der Masse, sondern in der lenkenden Instanz. Ist diese böswillig, sind es die Monster auch.

Auffallender ist da schon das Hervorgehen aus Kriegs- und Krisenkontexten. In diesem Zusammenhang lohnt auch ein Blick auf andere Toten- und Untotenmythen, die beliebte Topoi für den frühen Film darstellten. Der Wiedergänger, der sich variantenreich und teils ikonisch im Motivkanon verdichtete, brachte diese Parallele schon deutlich früher mit sich. Neben dem Vampir als Monstrenarchetyp, der in *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (Deutschland 1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau) seine filmische Manifestation und seine kanonisierte Zuspitzung im Grafen Dracula fand, sind Mumien,¹¹⁹ das Leichenteile-Potpourri Frankenssteins¹²⁰ sowie Geister und Poltergeister als Ausprägungen im frühen Film zu nennen.¹²¹ In dieser Vielzahl an Narrativen finden sich auch solche, die in Kriegskontexten entstanden sind oder auf diese referieren. Und sie weisen nicht unerhebliche Parallelen zur Zombiefigur auf, können demnach quasi als Vorformen gelten.

119 Bereits 1903 findet sich die Erweckung einer Toten in ägyptischem Kontext, vgl. *LE MONSTRE* (Frankreich 1903, Regie: Georges Méliès).

120 Erstmals 1910 als Kurzfilmadaption *FRANKENSTEIN* (USA, 1910, Regie: James Searle Dawley). Ferner kann hier eine allgemeine Faszination für belebtes Material vermerkt werden, wofür sich populäre Beispiele finden. So in *DER GOLEM – WIE ER IN DIE WELT KAM* (Deutschland, 1920, Regie: Paul Wegener, Carl Boese) und als Maschinenmensch in *METROPOLIS* (Deutschland 1927, Regie: Fritz Lang). In *METROPOLIS* verweist ein Pentagramm als Teil der Erweckungszeremonie über die Technologie hinaus auf (schwarze) Magie, wohingegen der *GOLEM* rein magisch entsteht. Frankenssteins Monster ist, um die Bandbreite künstlicher Monstren zu erfassen, genuin auf Basis der Wissenschaft erschaffen. Hier liest Meteling den Zombie in der Traditionslinie animierter *Materia* von Automata, Homunculi und Golems, vgl. Meteling, Arno: Wiedergänger. Die filmische Lebendigkeit der Toten. In: Macho, Thomas; Marek, Kristin (Hrsg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, S. 519-539, hier S. 522 Anm. 7. Vgl. vertiefend zur im Labor künstlich erzeugten Lebendigkeit als biotechnologisches Artefakt und zur Interpretation des hybriden Charakters biotechnischer Produkte durch Bioethik, Wissenschaftssoziologie und -geschichte Gehring, Petra: Leben frisst Tod? Sterben in einer Epoche des Lebens. In: Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes, Heft 16 (2010), S. 9-10, hier S. 10.

121 Diese uneinheitliche Motivvielfalt ist es auch, die der überschaubaren Struktur des Zombies einen Vorteil verschafft. Hier schließe ich mich Neumanns Argumentation an: „Der Zombie unterscheidet sich [Anm. P. D.: in seiner Einheitlichkeit] grundlegend von anderen Spezies des cineastischen Bestiariums. Werwolf und Vampir als Symbole einer virilen oder morbiden Erotik kommen zur Wirkung in einem komplexen dramaturgischen Arrangement aus Anziehung und Abstoßung, Begierde und Gefahr. Aliens sind Eindringlinge aus einer anderen Welt (...). Dämonen und Geister wiederum verwirren durch eine unübersichtliche Vielfalt hinsichtlich Erscheinung, Mitteln und Gegenmitteln; ihre metaphysische Diffusität macht sie zu isolierten Phänomenen ohne einheitliche Wirkung.“ Neumann, S. 65.

Überaus prägnant scheint dies auf *DER GEFANGENE VON DAHOMEY* (Deutschland 1918, Regie: Hubert Moest) zuzutreffen. Die Deutsche Kolonial-Filmgesellschaft m.b.H., DEUKO, versuchte in den letzten Kriegsmonaten die Kolonialpropaganda mittels dieses Films aufrechtzuerhalten. Darin gerät der deutsche Pflanzer Burgsdorf zu Kriegsbeginn im westafrikanischen Dahomey (im heutigen Benin) in französische Gefangenschaft, wo er vom Lagerkommandanten drangsaliert und gequält wird. Um ihn zu schützen, verabreicht ihm eine afrikanische Bedienstete einen Trank, der Burgsdorf in einen todesähnlichen Zustand versetzt. Von den Wachen bestattet und von der Helferin exhumiert, kehrt er nachts zurück, um die Franzosen zu töten.¹²² Zwei Auffälligkeiten sind hier hervorhebenswert: Zum einen die Parallelen zum haitianischen Vodou, zumal dieser seine mythisch-paganistischen Ursprünge in Westafrika hat.¹²³ Zum anderen der zeithistorische Kontext des Ersten Weltkriegs. Leider gilt der Film aber als verschollen, weshalb tiefergehende Analogisierungen zum hier erarbeiteten Argumentationsrahmen nicht möglich sind.

Als Reflexion der Werte- und Welterschütterungen durch den Weltkrieg (und somit explizit in politischem Kontext) tauchte der wandernde Tote auch in *ICH KLAGE AN* (*J'ACCUSE!*, Frankreich 1919, Regie: Abel Gance) auf. Im dritten Teil seines Antikriegsepos lässt Gance die Toten aus den Schlachtfeldern auferstehen. Sie kehren in schlammverkrusteten und zerrissenen Uniformen in ihre Heimat zurück und messen den Sinn ihres Todes am Verhalten und Weiterleben ihrer Angehörigen.¹²⁴

Ebenso ist *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Deutschland 1920, Regie: Robert Wiene) als Reflexion des Weltkrieges lesbar. Der Film zeigt den Zerfall von Autoritäten und Gesellschaft in diffusem und schwerlich fixierbarem Irrsinn innerhalb einer aus den Fugen geratenen, expressionistisch-windschiefen Welt. Der in einem Sarg schlafende Somnambule Cesare (Conrad Veidt) kann als Vorform des Zombies betrachtet werden, da er den willenlos wandernden Menschen als Dispositiv von Herr und Diener beschreibt. Sein hypnotisierter Zustand zeigt zudem Parallelen zu Lucy im *Dracula*-Stoff, wo sich der apathische, vom Vampir lenkbare Hypnosezustand als Vorstufe des vampirischen und somit untoten Schicksals offenbart. Zugleich ist dieses sklavisches Verhältnis zwischen aristokratischem Vampir und willenlosem Opfer ein Sklaventopos, der den des Zombi/e/s vorweggreift.

Nach den Wirren des Ersten Weltkrieges manifestieren sich folglich erste reflexive Verbindungen mit Untoten. Dies gilt jedoch vorwiegend für den europäischen Film. In Amerika bediente sich das Kino der europäischen Horrorbilder, ohne ihnen einen eigenständigen Wert beimessen zu können. Die rasche und vielfältige Übernahme des

122 Weitergehend vgl. die Inhaltsangabe bei Fuhrmann, Wolfgang: *Der Gefangene von Dahomey*. Ein kolonialer Zombie. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): *Untot*. Zombie Film Theorie, München 2011, S. 37-43, hier S. 38f.

123 Leider ist die Frage, wie die Drehbuchautorin Lene/Lena Haase zu diesen Informationen kam, über Vermutungen hinaus nicht rekonstruierbar, vgl. ebd., S. 41.

124 Zum Remake von *J'ACCUSE!*, welches Abel Gance 1938 am Vorabend eines neuen Weltkriegs drehte, vgl. Neumann, S. 70f. „Bei Gance liegt offen zutage, dass sie [Anm. P. D.: die Toten] ihre Existenz einem Trauma und einem Sendungsbewusstsein verdanken (...).“ Ebd., S. 71. Der Rekurs auf die Toten der Vergangenheit wird zur Mahnung vor der Zukunft.

Zombies in den Horrorfilmkanon offenbart darum auch ein Bedürfnis nach Abgrenzung zu den variantenreichen Monstern europäischer Provenienz. Zwar sind mit Edgar Allen Poe und H. P. Lovecraft (als prominenteste Vertreter) ikonische Horror- und Gruselschriftsteller aus den USA hervorgegangen, in den Kinos tummelten sich jedoch kaum Adaptionen ihrer Stoffe.¹²⁵ Stattdessen finden sich die europäischen Mythen mit ihren belletristischen Traditionen als Vertreter einer europäischen Untotenkultur. Der Rekurs blieb unumgänglich, denn etwas Äquivalentes gab der amerikanische Kulturraum kaum her. Der Zombie tritt nun aber als Novum auf, während kurz zuvor noch FRANKENSTEIN (USA 1931, Regie: James Whale), DRACULA sowie DR. JEKYLL UND MR. HYDE (DR. JEKYLL AND MR. HYDE, USA 1931, Regie: Rouben Mamoulian) die Hochphase des klassischen *Universal-Horrors* einläuteten (vgl. ebd., S. 319 Anm. 12).

125 In Amerika ist bereits im 19. Jahrhundert eine Faszination für „mesmerism, somnabulism, and hypnotism“ erkennbar, was Poe, Hoffmann, Balzac, Dickens, Melville und andere literarisch verarbeiten, vgl. Rhodes, S. 29. Geschichten von Toten, die ins Leben zurückkommen, gab es zahlreich.

4 Scharnier zwischen Mythos und Moderne: Der Zombie in den Pre-Code-Comics

Der Zombie ist vom Medium der Mündlichkeit direkt in das Medium des Films eingegangen. Eine lange belletristische Tradition gab es nicht. Dieser Forschungskonsens (vgl. pars pro toto Kleinschnittger, S. 17) bedarf jedoch einer Einschränkung. Er gilt einzig für den haitianischen Urmythos und dessen Monstreninterpretation. Filmische und literarische Be- und Verarbeitung, Rezeption und Weiterinszenierung fanden überwiegend parallel statt. Für den modernen Filmzombie kann dies jedoch nicht verallgemeinerbar gelten. In einem einstmals als simpelste Literaturform wahrgenommenen Medium tauchte er in einer Form, die *heute* gemeinhin mit ihm assoziiert wird, bereits in den frühen 1950er Jahren auf – also lange vor der Zäsur 1967/68 mit *DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* (*NIGHT OF THE LIVING DEAD*, USA 1968, Regie: George A. Romero). Und eben dort, im Pulp- und Horrorcomic, blieb der Zombie von der Forschung unbeachtet. Es wurde nie eine Verknüpfung von Film- und Comiczombie sowie eine Darstellung der zusammenhängenden Traditionslinie erbracht, die über die bloße Verfallsästhetik hinausreicht. Das Comic entwickelte jedoch eine Figur, die sich von den karibischen Wurzeln löste und ikonographische Bestandteile mitbrachte, die im *Zombiefilm* später prägend werden sollten. So die selbstständige Auferstehung aus dem Grab. Diese findet sich ein Jahrzehnt später in *NÄCHTE DES GRAUENS* (*PLAGUE OF THE ZOMBIES*, Großbritannien 1966, Regie: John Gilling)¹²⁶ und wird mit *Lucio Fulcis WOODOO – DIE SCHRECKENSINSEL DER ZOMBIES* (*ZOMBI 2*, Italien 1979, Regie: Ders.) archetypisch inszeniert. Mit Michael Jacksons Musikkurzfilm *THRILLER* (USA 1983, Regie: John Landis), der Zombie-Episode in *DIE UNHEIMLICH VERRÜCKTE GEISTERSTUNDE* (*CREEPSHOW*, USA 1982, Regie: George A. Romero)¹²⁷ und *RETURN OF THE LIVING DEAD* erfährt das Motiv verzögert seine Festschreibung im modernen Kanon.

126 Der Film ist vor allem als Rückgriff auf die klassischen Motive aus britischer Perspektive interessant. „Das Vereinigte Königreich verlor zwischen 1945 und 1966 rund 25 Kolonien, eine schmerzliche und widersprüchliche Erfahrung, die dazu beigetragen haben mag, sich auf vertrautes Terrain zurückzuziehen [Anm. P. D.: Der Film spielt in der englischen Provinz]. Statt idyllischer Verklärung anheimzufallen (wie etwa im deutschen Heimatfilm), fördert Gillings Blick zurück jedoch schwärende und auch im England der 1960er Jahre immer noch aktuelle Konflikte zutage.“ Neumann, S. 73.

127 *CREEPSHOW* bezieht sich direkt auf die Pre-Code-Ära. Der Film ist in eine Rahmenhandlung und diverse Horrorkurzgeschichten gegliedert, wobei die erste, *Vatertag*, eine im Geiste der 1950er Jahre charakteristische Zombiengeschichte mit einer Auferstehungsszene zeigt. Bereits ein Jahr zuvor erschien *ZURÜCK BLEIBT DIE ANGST* (*GHOST STORY*, USA 1981, Regie: John Irvin), in welchem eine Altherrenrunde (Fred Astaire, Melvyn Douglas, Douglas Fairbanks Jr. und John Housman) von der Hybris ihrer Jugendjahre heimgesucht wird. Die Verbildlichung der vor 50 Jahren ermordeten Frau pendelt zwischen zartem Geistwesen und zombiehafter Körperlichkeit, die detailreiche Verwesungs-

Auch der grafische Gewaltgrad wird auf der Leinwand erst später erreicht, so bspw. mit *BLOOD FEAST* (USA 1963, Regie: Herschell Gordon Lewis).¹²⁸ Und weitere Parallelen zwischen den Medien sind unter der Oberfläche verborgen, weshalb Comic- und Filmforschung zusammengebracht werden sollen. Denn noch vor dem Film wandelte sich der Zombie unbemerkt, oder nur durch Verweise pflichtbewusst erwähnt,¹²⁹ im Printmedium rabiater. Die Reflexion zeitgenössischer Kriegssereignisse, die Rückkehr verdrängter Schuld, die metaphorische Funktion und die Spiegelung an der körperlichen, sich zersetzenden Oberfläche des Untoten sind für diejenigen Regisseure und Autoren, die das Bild des menschenfressenden Leichnams erarbeiten, aber derart wichtig, dass der marginale Verweis auf deren Medienkonsum nicht ausreichen kann. Die *New Generation* der Horrorfilmregisseure war in den 1950ern im adoleszenten Alter. Ihre Auseinandersetzung mit popkulturellen Medien war enorm, also müssen diese auch als Einflussgrößen in Betracht gezogen werden.

Zudem ist deren politische und mentalitätsgeschichtliche Gegenwart derart von Krisen gezeichnet, dass diese und ihre Rückwirkungen auf die Medien eine Fokussierung wert sind. Gerade die Fragen nach Form und Funktion des Zombies im Pre-Code-Comic sowie die Frage nach den Ursachen dieses Motivwandels sind für das ab 1967/68 entwickelte Motiv ertragreich. Ein intermedialer Exkurs wird hier als unverzichtbar erachtet, um die apokalyptische und allegorische Dimension des Filmmonstrums in Gänze erfassen zu können.

Mit einem Verweis auf die Literaturwissenschaft sei bereits die vergangenheitsreflexive Dimension der Zombiefigur fokussiert, welche nun vollständig aus ihrem folkloristischen Kontext gelöst ist und potenzielle Traumata aufgreift. Ein klassisches Bild für „die Entdifferenzierung von Vergangenheit und Gegenwart, die das Trauma hervorbringt“ und im Zustand der Latenz zwar ausgeschlossen ist, aber „in unregelmäßigen Eruptionen“ zurückkehrt, ist das Gespenst oder der Wiedergänger. Aus einer unbewältigten, aber aktiven Vergangenheit drängen diese Figuren ins Bewusstsein zurück.¹³⁰ Der Zombie ist als Latenz eines Traumas lesbar. Aber die literaturwissenschaftliche Annäherung an das Gespenst offenbart weitere Parallelen. Und das nicht nur, weil der Zombie auch seinen Ursprung in der Folklore findet, sondern viel eher, weil er die Rückkehr des Verdrängten und die allegorische Aufarbeitungsmöglichkeit

stadien aufweist. Hier wird der Zombie/Geist zum Sinnbild verdrängter Schuld, die ihre individuelle Rache einfordert.

128 Lewis etablierte die Splatterästhetik. Es folgten *TWO THOUSAND MANIACS!* (USA 1964, Regie: Ders.), *COLOR ME BLOOD RED* (USA 1965, Regie: Ders.), *THE GRUESOME TWOSOME* (USA 1967, Regie: Ders.) und weitere. In Europa ist eine solche Tendenz ebenso feststellbar, besonders in Italien. Pars pro toto sei auf Mario Bava verwiesen, u. a. *BLUTIGE SEIDE* (*SEI DONNE PER L'ASSASSINO*, Italien 1964, Regie: Ders.).

129 So bspw. Stephen Thrower, für den die Zombies in *ZOMBI 2* wirken, als seien sie in Orientierung an Comics entwickelt, vgl. *Thrower, Stephen: Beyond Terror. The Films of Lucio Fulci*, Guildford 1999, S. 148. Dies ist eine visuelle Linie, die er auch für *DAS HAUS AN DER FRIEDHOFMAUER* (*QUELLA VILLA ACCANTO AL CIMITERO*, Italien 1981, Regie: Lucio Fulci) anmerkt, vgl. ebd., S. 186.

130 Vgl. Assmann, Aleida; Jęftic, Karolina; Wappler, Friederike: Einleitung. In: *Dies. (Hrsg.): Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld 2014, S. 9–23, hier S. 13.

von kulturellen Missständen darstellt. In seiner Motivradikalisierung ab 1967/68 tritt schließlich noch die Medienreflexion hinzu:

„Für Medien gilt ganz allgemein, dass sie in einer spezifischen Form das Raum-Zeit-Verhältnis organisieren. Genau dies gilt auch für das Gespenst. Eine zeitlich entfernte Vergangenheit gerät im Spuk in eine räumliche Nähe, in eine unheimliche Präsenz.“¹³¹

Zusammengefasst: „Geistererscheinungen markieren eine spezifische Störung im Raum-Zeit-Kontinuum, was als zentrales Charakteristikum von traumatischer Temporalität verstanden werden muss.“ (Ebd., S. 163) Dies sei mit »Cultural Haunting« subsumierbar und meint die Rückkehr des Verdrängten (in Form von Gespenstern).¹³² Das Gespenst tritt als unbewältigte Präsenz der Vergangenheit auf und ist somit Symptom einer Traumatisierung (vgl. Kraft, S. 141). Der Adressat kann ebenso individuell wie gesamtgesellschaftlich gemeint sein und wird im Rahmen des »Cultural Haunting« von der unverarbeiteten Geschichte heimgesucht (vgl. ebd., S. 147-149). Hier wird deutlich,

„dass das Reale der traumatischen Vergangenheit, das nicht ohne Weiteres in die vorherrschenden Realitätsmodelle der Gesellschaft und ihre symbolische Ordnung überführt werden kann, im Phantastischen Ausdruck findet.“¹³³

131 Kraft, Andreas: Gespenstische Botschaften an die Nachgeborenen: »Cultural Haunting« in der neuen deutschen Literatur. In: Assmann, Aleida; Jętic, Karolina; Wappler, Friederike (Hrsg.): Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld 2014, S. 141-165, hier S. 147.

132 Vgl. ebd., S. 141. Kathleen Brogan hat aufgezeigt, dass Geistermotive „für die intergenerationelle Langzeitkommunikation eine ganz neue Bedeutung gewonnen haben. Sie ermöglichen es insbesondere den Autorinnen ethnischer Minderheiten, sich auf neue Weise mit ihren gewaltsam zerstörten kulturellen Traditionen zu verbinden. Im Idiom des ›Magischen Realismus‹ der Geister-Erzählungen können Sklaverei-, Kolonialisierungs- und Immigrations-Geschichten auf eine Weise erzählt werden, die das traumatisch Abwesende in die Vorstellung zurückholt und damit ermöglicht, dass eine zerstörte kulturelle Tradition durch ›Re-Imagination‹ in die Gegenwart aufgenommen werden kann.“ Assmann, Jętic und Wappler, S. 19. Hier knüpft auch Robnik an, um die Nazi-Zombies vom Zombie-Terminus zu separieren. Zu Filmen wie *OUTPOST – ZUM KÄMPFEN GEBOREN* (OUTPOST, Großbritannien 2007, Regie: Steve Barker) und dessen Nachfolgern, *DEAD SNOW* (DØD SNØ, Norwegen 2009, Regie: Tommy Wirkola) und *DEAD SNOW – RED VS. DEAD* (DØD SNØ 2, Norwegen, Island 2014, Regie: Tommy Wirkola) sei „einzuwenden, dass es sich bei all den (...) untoten SS-Männern im Horrorkino eigentlich eher um Gespenster (...) handelt. Gespenster bringen die Nicht-Vergangenheit, das Nachlasten und Anhalten von etwas Gewesenem (...), spukförmig zur Wirkung. Moderne Zombies hingegen stehen beinahe gleich wieder auf (...)“. Robnik, S. 35.

133 Assmann, Jętic und Wappler, S. 23. Für Beispiele aus einem anderen Kultur- und Ideologiekreis sei auf *Etkind, Alexander*: Postsowjetische Heimsuchungen: Die kulturelle Erinnerung an den Sowjetterror. In: Assmann, Aleida; Jętic, Karolina; Wappler, Friederike (Hrsg.): Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld 2014, S. 191-212 verwiesen. „In einem Land, in dem Millionen von Menschen unbestattet geblieben sind, kehren die Toten als Untote zurück.“ (Ebd., S. 191) Hierauf fußen Erinnerungspraktiken, die Etkind zur Erweiterung der ›Hauntologie‹ von Derrida (›Hardware‹, also Denkmäler, und ›Software‹, folglich Texte, insgesamt als post-traumatische Variante seiner ›Ontologie‹, vgl. ebd., S. 212) um die Kategorie der ›Ghostware‹ bewegten. „Damit meine ich (...) von Menschen geschaffene und imaginierte Simulakren, die die Erinnerung an die Toten verkörpern.“ Ebd., S. 206.

4.1 Die Rückwirkungen des Krieges

Am 22. Mai 1944 erschien im *Life magazine* ein *picture of the week*, welches eine junge Frau im Halbprofil an einem Schreibtisch zeigt.¹³⁴ Sie ist zeitgemäß modisch gekleidet, ihr Haar ist geordnet und von einem floralen Band gehalten. Mit Tinte und Feder verfasst sie einen Brief und blickt, kurz innehaltend, gedankenversunken auf einen Schädel, der oberhalb ihres Briefpapiers auf dem Schreibtisch ruht. Er ist von links im Halbprofil zu sehen, dem Betrachter mehr zugewandt als ihr. Die dunkle Tür im Hintergrund hebt den bleichen Schädel, dem die Schneidezähne fehlen, noch hervor, betont ihn und verleiht ihm eine unheimliche Plastizität. Das Foto mutet wie eine klassische Vanitas-Szenerie an, es schreit das *memento mori* förmlich heraus, ist melancholisch und – zusammen mit dem jungen Leben – erschreckend kontrastreich, man möchte sogar an die *Der-Tod-und-das-Mädchen*-Ikonographie denken. Die Komposition ist anspruchsvoll, eine Vielzahl von gedachten Diagonalen strukturiert innerhalb von durch Überschneidungen entstehenden Dreiecken diverse Sinnzusammenhänge und Bündelungen. So zwischen Schreibfeder, Tischkante und dem Federhalter, wodurch die schreibende Hand fokussiert wird. Was schreibt sie? An wen? Welchen Bezug gibt es zum Schädel, der vor ihr liegt? Eine weitere Bündelung erfolgt über den oberen Türrahmen, die blumige Umfassung der gebundenen Haare und von dort über die Diagonale durch den kopfstützenden Arm, zum Schädel und der Bildecke rechts unten, wodurch das Nachdenkliche als Beziehung zwischen dem jungen Leben und dem Tod hervorgehoben wird.

Richtet man die Aufmerksamkeit auf den Schädel, fallen die Linien auf ihm auf, die sich zu Schrift verdichten. Er ist beschrieben worden! Offenbar aus unterschiedlichen Richtungen, womöglich von mehreren Personen. Es stellt sich die Frage, ob die junge Frau in sich gekehrt, nachdenklich, melancholisch vor dem Schädel verharret oder ob sie die Texte darauf studiert. Unterhalb der Tischkante findet sich, in das Bild gedruckt, die redaktionelle Erklärung des Motivs: „Arizona war worker writes her Navy boyfriend a thank-you note for the Jap skull he sent her.“ Der Schädel gehört demnach zu einem japanischen Soldaten und ist ein makabres Souvenir, die Signaturen sind Grußbotschaften vom fernen Kriegsschauplatz. Ein erläuternder Text auf der links gegenüberliegenden Seite im Magazin nennt weitere Details. Der Lieutenant und seine Freunde haben den Schädel signiert, zudem trägt er eine Inschrift:

„This is a good Jap – a dead one picked up on the New Guinea beach.“

Offenbar war die Frau von dem Relikt wenig schockiert, taufte sie ihren Totenkopf doch umgehend *Tojo*, so gibt es der begleitende Text zu verstehen. Abschließend ist beiläufig erwähnt, dass die Militärführung das Schädel sammeln missbilligt (vgl. Weingartner, S. 58).

¹³⁴ Vgl. Weingartner, James J.: *Trophies of War: U.S. Troops and the Mutilation of Japanese War Dead, 1941-1945*. In: PHR, Bd. 61, Heft 1 (1992), S. 53-67, hier S. 57f. Ebenso Harrison, Simon: *Skull trophies of the Pacific War: transgressive objects of remembrance*. In: JRAI, Bd. 12, Heft 4 (2006), S. 817-836, hier S. 824f. und weiterführende Literatur a. a. O.

Tatsächlich etablierte sich seit der Schlacht um Guadalcanal die Angewohnheit, Schädel getöteter Japaner zu sammeln, in die Heimat zu schicken oder vor Ort ornamental in Lagern und an Fahrzeugen anzubringen.¹³⁵ Belege hierfür finden sich in der privaten Kriegsphotographie der GIs. Neben Skelettteilen wurden auch Ohren und Zähne gesammelt (vgl. u. a. Harrison, S. 822f.). Harrison meint, dass dies Parallelen zur Jagd- und Trophäenpraxis nativer Stämmen aufweise, und dass ähnliche Situationen (durch Rassismus begünstigte Entmenslichung des Gegners, Krieg als Ausnahmesituation, Dschungel als wildes und der gewohnten Umgebung diametrales Territorium) auch ähnliches Verhalten hervorrufe. Dies klammere auch zukünftige Konflikte nicht explizit aus.¹³⁶ Er beruft sich dabei auf Fälle aus der Zeit des Imperialismus, vornehmlich dokumentiert für deutsche und britische Kolonialherren.

Damit dieses Handlungsmuster auftritt, müssen bestimmte Vorbedingungen vorhanden sein, so ein spezifischer sozialer Rückhalt, der mit der Jagd vertraut ist, sowie ein gewisser rassistischer Hintergrund (vgl. ebd., S. 819 sowie das Fazit S. 831f.). Bereits bei indigenen Völkern ist auffällig, dass Trophäen von Gegnern genommen werden, zu denen eine große Distanz besteht (geographisch, physiognomisch etc.), so dass sie nicht als äquivalente Menschen wahrgenommen werden.¹³⁷ Da sich ein vergleichbares Handeln im Krieg auf europäischem Boden nicht findet, ist die niedrige Hemmschwelle der GIs speziell auf das rassistische Verhältnis zu den Japanern zurückzuführen. Diese wurde ideologisch und propagandistisch herabgesetzt, was zur Entmenslichung des Feindes führte.¹³⁸ Der Krieg gegen die Japaner wurde gar als Jagd charakterisiert. In einigen US-Bundesstaaten wurden zum Anwerben der Rekru-

135 Vgl. *Trombetta, Jim: The Horror! The Horror! Comic Books the government didn't want you to read*, New York 2010, S. 115, Weingartner, S. 56 Anm. 10 und Harrison, S. 827. Erwähnt sei, dass auch australische Soldaten Schädel sammelten, vgl. Harrison S. 832, Anm. 3 für weiterführende Literatur.

136 Vgl. Harrison, S. 818. Rassismus gegen Asiaten und der Kriegskontext setzen sich in Korea und äquivalent in Vietnam fort. Auch hier kommt es erneut zum Sammeln von Trophäen, vgl.: *Larson, Frances: Severed. A History of Heads Lost and Heads Found*, New York 2014, S. 47-75 und weiterführende Literatur a. a. O., S. 283-285. Auch Harrison verweist darauf, dass die Praktik nach dem Pazifikkrieg vergessen wurde und in Vietnam wieder auftauchte, vgl. Harrison, S. 832 sowie die weiterführende Literatur a. a. O., Anm. 1.

137 Vgl. Harrison, S. 819f. Bräunlein verweist für die philippinischen Alangan-Mangyan explizit darauf, dass auch diese „die polare Unterscheidung von "wild" – "zivilisiert", bzw. "fremd" – "eigen" kennen. „Dieses räumliche Ordnungsmuster, eine topografische Raumordnungsstruktur, die in Korrelation zu soziographischen Gruppenordnungsstrukturen steht,“ habe der Entstehung und Aufrechterhaltung von Identität gedient, vgl. Bräunlein, S. 98 Anm. 4. Darüber hinaus verweist er auf Edmund Leach, der die Polarität durch eine Dreiteilung ausdifferenzierte, um mit dieser Typologie ein Kriegserklärungsmodell zu liefern. NEAR (= home, kinsfolk, friends, tame animals, local village, witches), INTERMEDIATE (= the familiar outside, affinal relatives, enemies, wild animals of familiar sorts, ghosts, village fields and neighbouring villages), FAR (= the great unknown, ancestors, strangers, fabulous wild animals, gods, demons, remote unfamiliar parts of the real world; metaphysical worlds of the „heaven“ and „hell type“), vgl. ebd., S. 98, Anm. 4 in Anlehnung an Leachs *The Nature of War* (1965).

138 Vgl. Weingartner, S. 53ff. Vgl. zur tierischen Darstellung der Japaner, bspw. als Ratten, auch Harrison, S. 820. Die Wahrnehmungsverschiebung hin zum Nicht-Menschen durch propagandistisch verbreitete tierische Attribute findet sich ebenso im Dritten Reich. Und auch hier ermöglichte die ideologische Vorarbeit einen enthemmten Exzess im Umgang mit menschlichem Leben.

ten Jagdlizenzen ausgegeben (vgl. Weingartner, S. 55). Der Schritt hin zum Trophäensammeln ist von hier aus nicht weit und auch nur konsequent, denn an waidmännische Erfolge hat man schließlich traditionell gern ein Andenken.

Die Dimension dieser Praxis muss enorm gewesen sein, gab es doch 1944 mehrere Direktiven und Anordnungen, die das Fortschaffen von Leichenteilen als Trophäen unterbinden sollten (vgl. ebd., S. 57). Selbst an Präsident Franklin D. Roosevelt ging dies nicht unbemerkt vorüber, da ihm am 13. Juni 1944 ein Brieföffner aus dem Armknochen eines japanischen Soldaten geschenkt wurde (vgl. ebd., S. 60f. und Harrison, S. 825).

Die vielen Reaktionen auf das Bild der Frau mit dem Schädel zeugen von der öffentlichen Wahrnehmung, die sich als Schuldgefühl ins kollektive Gedächtnis hätte einschreiben können.¹³⁹ Auch muss eine außerordentliche Menge an Schädeln in Regalen und auf Dachböden amerikanischer Haushalte vorhanden sein, die stets gemahnen.¹⁴⁰ Jedoch fand ein Verdrängungsprozess statt. In der amerikanischen Zivilgesellschaft gab es kein kulturelles Schema, wie mit solchen Artefakten verfahren werden sollte. Und da das Schädel sammeln kein Bestandteil der amerikanischen Kultur ist, konnten die Vorkommnisse nicht ins soziale Gedächtnis eingeschrieben werden.¹⁴¹ Zusätzlich dokumentierten die Nürnberger Prozesse der Weltöffentlichkeit ein in der Menschheitsgeschichte einmaliges Verbrechen, welches die Gräueltaten der GIs überschattete. Durch diese Verbrechen bekam der Zweite Weltkrieg den Ruf des gerechten Krieges.¹⁴² Eine ganze Generation junger Männer dürfte und sollte sich deshalb als ruhmreicher Sieger fühlen. Ihre eigenen Taten wurden verdrängt. Allerdings

139 Vgl. zivile Reaktionen in Form von Leserbriefen (Weingartner, S. 58f.), militärische Reaktionen (ebd., S. 60) und die Positionierung der Kirche (ebd., S. 65f.). Es liegt auf der Hand, dass in Japan propagandistisch darauf reagiert wurde, vgl. bspw. ebd., S. 63.

140 So berichtet Kenneth V. Iserson, dass 1984 bei der Repatriierung japanischer Soldaten von den Marianen 60% ohne Schädel gewesen seien, vgl. Trombetta, S. 115 und Harrison, S. 828.

141 „After their trophies were sent home, or brought home, it seems that many veterans and their families did not know what to do with them, because there were no accepted cultural schemata for the use of such objects. It was not so much that their existence was deliberately suppressed or denied after the war. Certainly they were distasteful, even potentially incriminating, but worse wartime atrocities are remembered and openly acknowledged. More basically, the skull trophies of the Pacific War, a class of artefacts whose origins seem so radically to confound the distinction between persons and things, proved too aberrant and anomalous to be readily assimilated into social memory. After the war, their existence was in large part lost to public historical consciousness, ultimately because this consciousness lacked categories to accommodate such transgressive objects, embodying as they did incongruous ideas of the inalienable alienated, and the inappropriate appropriated.“ Harrison, S. 831.

142 Vgl. Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten, (4. Aufl.) Frankfurt am Main 2013, S. 42. Der Krieg als alliierter Widerstand werde als gerecht wahrgenommen, wodurch auch Stellung gegen das Verbrechen bezogen werde. Vgl. auch Terkel, Studs: „Der gute Krieg“. Amerika im Zweiten Weltkrieg. Zeitzeugen sprechen, München 1989. Die Anführungszeichen, im Original »The good War« (1984), betonen die Widersinnigkeit der Begriffe „gut“ und „Krieg“. Diese Phrase wurde von der Generation kriegsteilnehmender Amerikaner genutzt, vgl. ebd., S. 6. Angemerkt sei, dass auf den Seiten 69–103 auch Interviews mit Teilnehmern am Pazifikkrieg zu finden sind. Besonders der erste Bericht (vgl. ebd., S. 69–77) zeugt vom Hass gegen die Japaner, hier begründet damit, dass deren *Bushido* die Kapitulation verweigere und jeden Soldaten bis zum Tod kämpfen lasse. Der Berichtende ist sich dessen bewusst, dass sich der Pazifikkrieg im Hinblick auf die Gräueltaten auf dem Schlacht-

tauchten sie gemahnend am Ende der 1940er Jahre wieder auf und sprangen den Kindern und Jugendlichen aus ihren Comics entgegen. Dabei hatte die Verarbeitung realer Ereignisse in den Panels einen entscheidenden Schritt absolviert. Es sind nicht mehr die Superhelden,¹⁴³ die auf den Krieg referieren, sondern es ist der Horror, der allegorisch Bezüge herstellt.

Bereits im Zweiten Weltkrieg waren Comics überaus populär:

„Vierundvierzig Prozent der zwölf Millionen GIs lasen regelmäßig Comic-Hefte, weitere zwanzig Prozent zumindest gelegentlich. Allein von *Superman* verschiffte DC jeden Monat fünfunddreißigtausend Exemplare an die Front; insgesamt machten Comic-Hefte ein Viertel der von den USA exportierten Druckerzeugnisse aus.“ (Knigge, zit. n. Palandt, S. 261)

Zu *Superman* gesellte sich 1940 im Hause Marvel (seinerzeit *Timely Publications*) *Captain America*. Im Gegensatz zu *Superman*, der an der Heimatfront amerikanische Werte verteidigte (vgl. ebd., S. 260f.), ging er in den Kampfeinsatz gegen Hitler (vgl. ebd., S. 262f.). Das Ende des Krieges entzog den Figuren und ihren Trittbrettfahrern jedoch die realen Gegner, was ihrer Akzeptanz wenig zuträglich war. Konstatierend arbeitet Palandt heraus:

„Der Rückblick (...) zeigt: Der konstruierten Welt der Comics, dem Mythos, werden Grenzen gesetzt durch die reale Zeitgeschichte und die zeitgenössischen Einstellungen und Überzeugungen der Leser. Werden diese Grenzen überschritten, verliert der Mythos seine Glaubwürdigkeit bzw. der Verlag die Käufer.“ (Ebd., S. 272)

So ist es bezeichnend, dass auf den Kalten Krieg und dessen erste Eskalation in Korea keine Superhelden mehr reagierten. Kritik wurde weder durch Helden noch durch Comic-GIs eingebracht. Dies gelang jedoch der im episodischen Horrorcomic überspitzten Kriegsallégorie. Hier wurden freigewordene Nischen besetzt und ein neues Publikum erschlossen.

feld deutlich vom Krieg in Europa unterscheidet. Er weiß um die Barbarei, der die GIs verfielen, und berichtet bspw. vom Ausschlagen der Goldzähne von Japanern. Das Sammeln anderer Leichenteile findet hingegen keine Erwähnung.

- 143 Für *Superman* als Archetypus des Helden und seine Geburtsstunde zu Zeiten von Depression und dramatischer Zuspitzungen in Europa vgl. Palandt, Ralf: Gezeichnete Bilder vom Krieg: Konstruierte Wirklichkeit in US-amerikanischen Superhelden-Comics. In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 256-275, hier S. 258ff.

4.2 Impulse für den *New Trend*

Das Comic war fester Bestandteil der Jugendkultur und füllte in der sich dem Ende zuneigenden Prä-TV-Ära hundertfach die Läden. Es war im Amerika der ausgehenden 1940er Jahre das populärste Medium mit einem wöchentlichen Verkauf von 80-100 Millionen Exemplaren. 1952 produzierten über 20 Verleger annähernd 650 Comictitel pro Monat.¹⁴⁴ Äquivalent zum Film (speziell in Orientierung an den Neuausrichtungen durch *Science-Fiction* und *Film Noir*) änderten Comics in den Nachkriegsjahren ihren Charakter und erschlossen neue Themenspektren. Die berühmten Crime-Comics etablierten sich zwar eher, so *CRIME does not pay* ab Juni 1942 oder das von J. Edgar Hoover initiierte *War on Crime* seit 1936.¹⁴⁵ In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre wurden sie jedoch zum führenden Trend. Der Anteil an allen Comics stieg von 3% im Jahr 1946 auf 14% 1948.¹⁴⁶ Auf Basis einer angenommenen Verrohung der Kinder entwickelte sich jedoch auch Widerstand gegen die Hefte (vgl. Hajdu, S. 71ff.), der sich sogar in Bücherverbrennungen entlud.¹⁴⁷ Die grafische und inhaltliche Drastik der Crime-Comics wurden unter diesem Druck reduziert.

Das Verlagshaus E.C. suchte 1949 verstärkt nach einem *New Trend* und veröffentlichte in der Reihe *Crime Patrol* zunehmend Horrorgeschichten. William Maxwell Gaines, der den Verlag von seinem Vater übernahm, stellte die thematische Ausrichtung schließlich vollständig um. Es wurden Kriminal-, Romantik- und Westerngeschichten umgesetzt (zudem wurde aus *Educational Comics* das prägende *Entertaining Comics*). Dies waren jedoch Imitationen erfolgreicher Konzepte am umkämpften Markt. Der eigene und innovative *New Trend* wurde erst durch Horrorgeschichten erreicht, von denen bereits die frühen auch aus ihren Gräbern zurückkehrende Tote enthielten. Die wahrscheinlich erste Zombiegeschichte von E.C. war „Zombie Terror“, die 1948 in *Moon Girl* erschien. Den Anstoß für eine vollständige Neuorientierung gab indes der Erfolg von „Return from the Grave“ in *Crime Patrol* (vgl. Flint, S. 63). Nach der inhaltlichen Neuausrichtung wurden die Titel geändert und die Crime-Comics gingen in die Horrorcomics über. *Crime Patrol* wurde zu *The Crypt of Terror* und *War Against Crime* wurde zu *The Vault of Horror*.¹⁴⁸ Beide Heftreihen gelten als die

144 Vgl. Hajdu, David: *The Ten-Cent Plague. The great Comic-Book Scare and how it changed America*, New York 2008, S. 5.

145 Vgl. Hajdu, S. 60-62 und insgesamt zu den Crime-Comics a. a. O., S. 53-70.

146 Vgl. ebd., S. 110. Dass die Crime-Comics das Verbrechen wesentlich stärker betonten als die Justiz, zeigen bereits die Cover. Stets wurde der Schwerpunktbegriff groß und farbig hervorgehoben, während die Ergänzungen winzig und aus der Ferne nicht erkennbar waren, wie bspw. *CRIME and justice*, *GANGSTERS – can't win*, *CRIMINALS – on the run*, *GUNS against gangsters*. Vgl. Fuchs, Wolfgang J.; Reitberger, Reinhold C.: *Comics. Anatomie eines Massenmediums*, München 1971, S. 134f.

147 Vgl. Hajdu, S. 114ff. und S. 147ff. Der mitunter bedenklichen Parallelen zu den Bücherverbrennungen der Nazis war man sich durchaus bewusst, vgl. ebd., S. 118. In diesem Kontext muss auch Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953) verstanden werden, worin vor Zensur (durch Verbrennung der Bücher!) und der zunehmenden Übermacht des Fernsehens als Instrument einer ideologischen Gleichschaltung gewarnt wird, vgl. u. a. ebd., S. 303f.

148 Vgl. Hajdu, S. 176. Nach diesem Verfahren seien aus Romantikcomics, die sich an ein weibliches Publikum richteten und kurzzeitig als Ersatz für den Interessenschwund an Crime-Comics herge-

Speerspitzen der Pre-Code-Horrorcomics. Obwohl sich E.C. zu den Herren der Horrorreihen aufschwangen (was sich auch in einer Vielzahl an Trittbrettfahrern äußerte), waren sie nicht die Ersten (vgl. ebd., S. 140-142 und S. 176f.). Jedoch war ihr Timing perfekt: Seit dem 3. September 1949 wusste man, dass die Sowjetunion im Besitz der Atombombe war, wodurch jede vorstellbare Form von Horror plötzlich real erschien. Und hier nun wurde der Zombie zur Verbildlichung des eigenen Schicksals im nuklearen Holocaust.¹⁴⁹ Der fiktive Horror wird im Kontext realen Horrors populär. Und der Comiczombie wird zu einem Kristallisationspunkt des Schreckens, der nun auf den Schultern der westlichen Welt lastet.

Horror wurde zum Erfolgskonzept. 1952 waren annähernd ein Drittel aller Comictitel solche, die am Makabren orientiert sind (vgl. Hajdu, S. 189f.). Da ließ der Widerstand natürlich nicht lange auf sich warten. Die Schlinge für die über alle Stränge schlagenden Geschichten zog sich allmählich zu,¹⁵⁰ bis letztlich, im finalen Akt der Selbstzensur, die Comicindustrie einknickte. Die CMAA (Comics Magazine Association of America) entwickelte unter dem wachsenden Druck im Oktober 1954 ihren Comic Code selbst.¹⁵¹ Die größte Wirkung auf die Entstehung des Codes ist dabei Dr. Frederic Wertham zuzuschreiben, dessen Verurteilungen des Mediums 1954 in das Buch *Seduction of the Innocent* kulminierten. Dieses ist nicht die erste Anti-Comic-Schrift, aber die einflussreichste, da sie enorme Reichweite durch Werbung erzielte. Erst durch sie wurde den Eltern landesweit aufgezeigt, womit sich ihre Kinder auseinandersetzen.¹⁵² Es folgte ein briefmarkenähnliches Siegel auf den Heften, welches die Kinder- und Jugendverträglichkeit und die Einhaltung des Codes bestätigte. Da er unter anderem die Verwendung von Begriffen wie *Fear*, *Horror* und *Terror* auf den Covern verbot, wurde E.C. über Nacht vom Markt verdrängt.¹⁵³

halten hätten (vgl. ebd., S. 156), zunehmend *Weird* und *Science*-Reihen geworden, vgl. ebd., S. 177f. Dieses typische E.C.-Vorgehen einer inhaltlichen Korrektur mit hintangestellter Titeländerung habe dazu geführt, dass die Titel nicht verlässlich gewesen seien. Deshalb wurde das Verlagslabel für die Käufer zu Marke und Gütesiegel gleichermaßen. E.C. entwickelte sich zum Synonym für Horrorcomics, vgl. ebd., S. 176-178.

149 Vgl. ebd., S. 177. Gezündet wurde die Bombe bereits am 29. August 1949, vgl. Stöver, Bernd: Geschichte des Koreakriegs. Schlachtfeld der Supermächte und ungelöster Konflikt, (2. durchg. Aufl.) München 2013, S. 148.

150 1955 folgten abermals Bücherverbrennungen, vgl. Hajdu, S. 303.

151 Das dreiteilige Regularium regelte sogar die Werbung, vgl. Fuchs und Reitberger, S. 139 und im vollständigen Nachdruck ebd., S. 258ff. Tatsächliche gesetzliche Verbote folgten wenig später, vgl. ebd., S. 138 und Hajdu, S. 311ff. Zur Planung und Umsetzung des Codes und den teilnehmenden Verlegern vgl. ebd., S. 274-304. Erst zehn Jahre später wurde die Lücke wieder gefüllt. Der Comic Code bezog sich explizit auf die farbigen Hefte. So nutzte James Warren 1965 das Schlupfloch der Comicheft-Definition und brachte erneut Horrorbildgeschichten in *Creepy* heraus, nur diesmal in Schwarz-Weiß und in Form eines Magazins. Ein Jahr später folgte *Eerie* und 1969 *Vampirella*. In den 1970er Jahren erschienen weitere Publikationen nach diesem Vorbild und brachten den Horror zurück ins Printmedium, vgl. Flint, S. 67.

152 Vgl. Hajdu, S. 229ff. Außerdem sehen sich Zeichner und Verleger verstärkt öffentlicher Ächtung ausgesetzt, vgl. ebd., S. 240-244.

153 1955 geht E.C. vollständig in die Knie, vgl. ebd., S. 319ff., lediglich das *MAD-Magazine* wird bis heute erfolgreich und mittlerweile ikonisch fortgeführt, vgl. ebd., S. 323-326.

Die fünf Jahre zwischen 1949 und 1954 gelten jedoch unzweifelhaft als die Hochphase, als das *Golden Age* der Horrorcomics. Der Ausstoß an Heften war beispiellos, die Qualität pendelte zwischen *Trash* und *künstlerisch wertvoll*. Der Output auf dem Horrorcomicmarkt war derartig groß, dass nahezu alles, was als Inspirationsquelle für die Horrorgeschichten dienen konnte, genutzt wurde. Edgar Allan Poe, der bspw. mit *The Tell-Tale Heart* (1843) den Archetypus für das Motiv verdrängter Schuld schuf, ist hier das prominenteste Beispiel. Jedoch diente jede verfügbare Horror- und Science-Fiction-Geschichte als Quelle (vgl. bspw. ebd., S. 181f.). Und natürlich sollte der zeitgeschichtliche Einfluss realer Ereignisse nicht unterschätzt werden. Mitunter spiegelten die Horrorcomics die Zeitgeschichte in verschlüsselter Form, ohne jedoch derart reißerisch und offensiv mit der (vermeintlichen) Realitätsentlehnung zu werben, wie es noch die Crime-Comics taten. Durch die subtextuelle Kodierung entwickelten die Comics eine subversive Kraft, die der durch den Mainstream-Film domestizierten Idylle von Suburbs und Familie (als Wert und Lebensstil, den es zu verteidigen gilt) entgegenstand.¹⁵⁴ Die Comics gaben dem Krieg keinen Sinn, sie zeigten nicht auf, wofür es sich zu kämpfen lohne, sie illustrierten keine erhaltenswerten Normen- oder Gesellschaftssysteme. Es gab keine Happy Ends und auch keinen Respekt vor Grenzen (Familien, Sexualität, Kinder, Religion, Wissenschaft). Sie brachen mit Klischees, verhinderten Verdrängung, zeigten die schrecklichen Seiten der Norm und blickten unter die geschönten Oberflächen.¹⁵⁵

154 „Globales Wettrüsten, der kalte Krieg zwischen Ost und West und das Bewußtsein um die apokalyptischen Kräfte der Atom- und der Wasserstoffbombe verdeutlichten die Fragilität der bürgerlichen Existenz.“ *Tormin, Ulrich*: Alptraum Großstadt. Urbane Dystopien in ausgewählten Science-Fiction-Filmen, Alfeld 1996, S. 44. Demgegenüber stand eine gefestigte Familien- und Wertegesellschaft sowie die Stärkung der Lebens- und Alltagsstabilität durch Konsum und Kapitalismus. Dies war der Zwiespalt der US-amerikanischen Gesellschaft der 1950er Jahre.

155 Jedoch darf nicht unerwähnt bleiben, dass sie nach wie vor rassistisch waren. Die klassischen Topoi von Rassismus und Kannibalismus blieben oft eng verknüpft. Farbige waren, wenn überhaupt vorhanden, immer böse, vgl. Trombetta, S. 247. Dies zeugt von einer dominanten postkolonialistischen Perspektive.

4.3 Verdrängte Schuld kriecht aus den Gräbern

Leitmotive der Wiederkehr des Verdrängten sind schreiende Schädel, Schrumpfköpfe und künstlich am Leben gehaltene Köpfe.¹⁵⁶ Der Schrumpfkopf taucht als Chiffre magisch-nativer Rituale auf, die man in Afrika, Südamerika, der Karibik und auf pazifischen Inseln antrifft. Nach Trombetta kannten ihn die Amerikaner als Trophäe und Reliquie vornehmlich von den Jivaro-Indianern im Amazonas (vgl. Trombetta, S. 116). Auch war das Beweisstück USA-254, welches am 13. Dezember 1945 im Nürnberger Prozess vorgeführt wurde, bekannt. Es handelte sich um einen faustgroßen Schrumpfkopf, der zum Briefbeschwerer umgearbeitet wurde und beim Kommandanten des Lagers Buchenwald, Karl Otto Koch, gefunden worden war.¹⁵⁷ Diese Einflüsse bündeln sich in den Comics. Und dort konfrontieren sie die Leser mit der verdrängten Schuld ihrer Elterngeneration. Obwohl der nach Rache schreiende Kopf die Verdrängung verhindern soll, lässt die assoziative Verknüpfung mit den Konzentrationslagern oder den Jivaro-Indianern diese auch zu. Schließlich lenken das Barbarische und das Native deutlich von den Schädeln ab, die auf amerikanischen Dachböden einstauben. In Zeiten des Kalten Krieges, der in Korea zeitgleich in eine heiße Phase überging, musste die moralische Integrität der GIs integer bleiben, weshalb die Verschlüsselung an Stelle der Verdrängung trat. Und hier sind die Köpfe das Gewissen, welches Schuld sühnen will und die Täter mit der Vergangenheit konfrontiert.¹⁵⁸

Die Rückkehr verdrängter Schuld wird zum Topos und findet sich in vielen Figuren verbildlicht. Die prägnanteste ist neben dem Schrumpfkopf und dem Skelett der Zombie. Das Skelett, gänzlich vom organischen Material entblößt, tritt traditionell als (Sinn-)Bild des Todes auf. Der blanke Knochen ist nicht ekelhaft, aber unheimlich.

¹⁵⁶ Diese fanden auch Einzug in den Film. Verwiesen sei auf *DIE NACKTE UND DER SATAN* auch als *DES SATANS NACKTE SKLAVIN* (Deutschland 1959, Regie: Victor Trivas), *DER KOPF, DER NICHT STERBEN DURFTE* (*THE BRAIN THAT WOULDN'T DIE*, USA 1962, Regie: Joseph Green), später *RE-ANIMATOR* und die häufige Zitation des lebenden Kopfes im Glas in der Animationsserie *FUTURAMA* (USA 1998–2003, 2007–2013, nach einer Idee von Matt Groening und David X. Cohen).

¹⁵⁷ Vgl. Trombetta, S. 116f. Koch und seine Ehefrau Ilse wurden nach Trombetta (vgl. ebd., S. 117) für Horrorcomics zu mythisch-verklärten Personen. Die Abscheulichkeiten, die im Umkreis dieser beiden aufgedeckt wurden, schrieben sich in das kollektive Gedächtnis ein. So ist die Sammlung von Menschenhäuten mit Tätowierungen, die Ilse sich hat beschaffen lassen und die teilweise zu Lampenschirmen und Ähnlichem verarbeitet wurden, ein für Horrorgeschichten wirkmächtiges Motiv. Auch waren Experimente der Wissenschaftler in den Konzentrationslagern bekannt und flossen regelmäßig in die Comics ein, vgl. bspw. *The Living-Dead*, erschienen in *Dark Mysteries* no. 20, Oktober 1954, bei Trombetta, S. 178–183.

¹⁵⁸ Im Jahr 2000 wurde in Illinois in einem See ein Schädel gefunden, der von seinem Besitzer dort hingeworfen wurde. Er hatte nach eigenen Angaben Angst vor dem Objekt bekommen, welches er im Nachlass seines Großvaters fand und längere Zeit als Dekoartikel nutzte. Die (späte) Rache des Schädels, in diesem Fall in Form psychischer Belastung, erschien in den frühen 1950er Jahren als klassischer Comic-Topos. Und auch der Ausgang des Schädel fonds könnte sich so in einer Geschichte finden: Der Schädel gelangte 2003, drei Jahre nachdem seine Provenienz geklärt wurde, nach Okinawa zurück, vgl. Harrison, S. 828. Er hatte sein Ziel also erreicht, Gerechtigkeit und Totenruhe waren wiederhergestellt. Harrison führt mehrere solcher Fälle auf, in denen sich Veteranen von ihren Souvenirschädeln trennen wollten. Der ideologische Hintergrund ist verschwunden, die Objekte erscheinen nicht mehr als Souvenirs, sondern als Menschenteile und entsprechend als eine mit moralischer Schuld konfrontierende Belastung, vgl. ebd., 828ff.

Nach Trombetta ist die Rache von Skeletten spezifisch und rational, mitunter perfide geplant und ausgeführt. Die Anatomie bringt es zudem mit sich, dass die Skelette meistens zu lächeln scheinen. Sie genießen ihre Rache, sie foltern und peinigen, ohne selbst Konsequenzen fürchten zu müssen.¹⁵⁹

Comic-Zombies gehen anders vor. Sie sind gepeinigete Körper, die Leiblichkeit, nicht die symbolische Reduktion auf das tragende Gerüst. Sie überwinden den Tod, wodurch ihre Rache zu einer von Naturgesetzen unbehelligten Antriebskraft wird. Die Verdrängung fand hier durch die Tilgung des Leibes von der Erdoberfläche statt. Der Zombie widersetzt sich jedoch und fordert Gerechtigkeit ein. Zugleich ist er der Inbegriff des Ekels: Verfärbte Haut, Fleisch und Kleidung hängen in Fetzen vom Leib, die Augen liegen tief in den Höhlen, schimmern gelblich, das Gesicht ist eingefallen; er ist schmutzig, das Haar hängt strähnig herab, ist feucht von Regen und Fäulnis. Als dergestaltige Wiedergängervisualisierung ist er jedoch nicht neu. Wie Jean-Claude Schmitt zu Erscheinungsformen der Toten herausarbeitet, hat es bereits im 13. und 14. Jahrhundert vier nebeneinander existierende Darstellungsformen von Wiedergängern¹⁶⁰ gegeben, unter denen sich auch das visuelle Äquivalent zum Zombie findet: (1) „Die Darstellung des Wiedergängers in Gestalt eines Lebenden, der ohne ergänzenden Kommentar nicht als Toter identifiziert werden könnte“ (ebd., S. 357), (2) Gespenster mit einem semidurchsichtigen Schleier, ein Motiv, welches sich bis heute als Sinnbild einer Geistererscheinung perpetuiert (vgl. ebd., S. 357). (3) Ein Bildtypus, der im Spätmittelalter erfolgreich war: Die „makabre Darstellung des Wiedergängers, der vorgeführt wird als ein noch nicht allzulange Verstorbener, dessen Fleisch eben erst zu verwesen beginnt und der gerade sein Grab verläßt.“ (Ebd., S. 357) Dieser ist überaus körperlich und taucht in Totentänzen und dem Bildtypus der *drei Lebenden und drei Toten* auf. Zuletzt (4) ein lediglich akustisch wahrnehmbarer Wiedergänger (vgl. ebd., S. 357f.).

Schrecken und Faszination wohnen dem Motiv des verwesenden Leichnams schon im Mittelalter inne. Und in ähnlicher Form und Funktion zieht er nun als Zombie in Comics ein. Die Funktionen leitet Schmitt aus den Erscheinungsformen ab: (1) Erscheinungen im Traum (vgl. ebd., S. 351f.), (2) Visionen (vgl. ebd., S. 352f.),

159 Vgl. Trombetta, S. 185f. Hinzu tritt häufig ein nekrophiles Motiv. Die Skelette sind aktive Parts, tarnen sich als Lebende unter Masken und Häuten, verführen und fallen dann über Frauen her. Hier kommen Vergewaltigungsmotive ins Spiel, zugleich aber auch Rache an der (Ex-)Frau. Letzteres korrespondiert mit dem *Femme-fatale*-Motiv, bei welchem die verführerische und unheilbringende Frau nach ihren Untaten der Gerechtigkeit zugeführt wird, was ebenso einen klassischen Comictopos darstellt. Zum *Der-Tod-und-das-Mädchen*-Motiv mit sexuellen Konnotationen vgl. ebd., S. 201–203.

160 Im Kontext des Mittelalters erwecke der Ausdruck „Wiedergänger“ den Eindruck, als würde der Leichnam aus eigener Kraft bleiben. Jedoch meine er eine Unregelmäßigkeit in der Trauer- und Verdrängungsarbeit, die keine Loslösung ermögliche. Die Ursachen seien bspw. anthropologisch, bedingt durch atypische Tode, die eine Furcht vor fortbestehendem Einfluss der Toten provozieren, vgl. Schmitt, S. 349f. Auch theologisch liege eine Bindung Lebender an Tote vor. Verstürbe man ohne Beichte aller Sünden, müsse die Ableistung im Fegefeuer nachgeholt werden. Ein Prozess, der durch Fürbitten Lebender verkürzt werden könne, wodurch diese sich in die Pflicht des Toten begäben, vgl. ebd., S. 350. Zudem sei eine imaginierte Totenrückkehr auf Unterlassungen der Hinterbliebenen bei Trennungsritualen rückführbar, vgl. ebd., S. 350f.

(3) Heimsuchungen von Verstorbenen, die durch Exorzismen unterbunden werden müssen (vgl. ebd., S. 353f.) und (4) rituelle Maskenbräuche zur kollektiven Inszenierung einer Rückkehr (vgl. ebd., S. 354f.):

„Erzählungen und Rituale zeigen also, wie vielfältig jene Brauchformen waren, in denen sich die Lebenden der Wiedergänger, jener besonderen Toten, bedienten, um sich selbst und anderen ein Modell des gesellschaftskonformen, normgerechten, geregelten Verhaltens zu geben.“ (Ebd., S. 355)

Die Wiedergänger werden zur Stimme der ethischen und politischen Ordnung, „Zeugen für die Wirklichkeit der Jenseitsstrafen“ und Verteidiger der Ordnung, die sie einst störten (ebd., S. 355). Motive also, die Bestand haben.

In dieser Traditionslinie sind die Comiczombies mit ihrem reißerisch schrecklichen Aussehen besonders für die Cover der Heftchen prädestiniert, wodurch sie (mit den Skeletten) zu Inbegriffen der Vergeltung wurden.¹⁶¹ Schuld und Sühne treten topisch im Comic auf und zeugen von einer Gesellschaft, die mit sich selbst nicht mehr im Reinen ist. Und wie schon der haitianische Zombi richtet sich der Comiczombie auch als Erinnerungstrope gegen das Vergessenwerden. Da seine Rache aber individuell ist, tritt er einzeln oder in Kleingruppen auf (je nachdem, wie emsig der Täter war) und verfolgt ein spezifisches Ziel. Ist es erfüllt, kehrt er zu seiner Ruhestätte zurück. Eine apokalyptische Dimension liegt ihm fern. Seine Präsenz erinnert dennoch nachdrücklich an die Sterblichkeit und konfrontiert mit dem Anblick des Todes und der eigenen Zukunft.¹⁶²

Die reißerischsten Darstellungen von Verwesung entstanden im Hause E.C.. Dort bot man den Mitarbeitern ein ideales Arbeitsklima und schnitt Storys auf die Vorlieben der Künstler zu (vgl. Hajdu, S. 183f.). So sammelten sich die besten Comic-Artists und kreativsten Köpfe im Verlag. Einer von ihnen wurde zum Inbegriff für alles Ekelhafte, für das Verweste und Verwesende: Graham Ingels. Ingels schlug sich bei E.C. bereits in diversen Reihen als Zeichner durch, bis man ihn dem Horror-Segment zuteilte. Bill Gaines konstatierte rückblickend: „[I]t didn't take us very long to realize (...) that Graham Ingels was ‚Mr. Horror‘ himself!“¹⁶³ Hier fand er zu seinem stilprägenden Talent.¹⁶⁴ Ingels' unverwechselbare Toten- und Untotenfiguren speisten sich aus einer Mischung aus sumpfigem Gothic-Horror und Moderne.¹⁶⁵ Jedoch bleibt die Frage nur spekulativ zu beantworten, woher diese so nie zuvor zu sehenden Figuren kamen, die er zu Papier brachte. Er war zwar Soldat im Zweiten Weltkrieg und hier

161 Ikonisch verdichtet findet sich der Zombie in der Figur des Crypt-Keepers aus den *Tales from the Crypt* (E.C.), der stets als Mittler und Geschichtenerzähler auftritt.

162 Comiczombies wollen eine Nachricht überbringen, können aber (meist) nicht sprechen. Darum sind sie die Nachricht, vgl. Trombetta, S. 167. Zudem stigmatisieren sie ihr Opfer als Täter, sie brennen ihm sprichwörtlich (hin und wieder sogar tatsächlich) das Mal der Schuld ein, das Kainsmal, wodurch sie selbst zu Abel werden, der einem verbrecherischen Mord zum Opfer fiel, vgl. ebd., S. 168.

163 Vgl. Geissman, Grant: *Foul Play! The art and artists of the notorious 1950s E.C. Comics!*, New York 2005, S. 93.

164 Mit den Horrorcomics verschwand auch Ingels aus der Wahrnehmung, denn nirgends sonst passten sein Stil und die Geschichten so gut zusammen, vgl. ebd., S. 96 und insgesamt zu Ingels ebd., S. 90-109.

165 Vgl. ebd., S. 93. Bezeichnenderweise war „Ghastly“ seit Ende 1951 seine Signatur, vgl. ebd., S. 91.

sogar bei der Navy, was Bögen zu Inspirationsquellen schlagen könnte, welche an die oben formulierten Ausgangspunkte anknüpfen. Jedoch war er nie in Kampfhandlungen verwickelt und verbrachte das Gros der Dienstzeit in Long Island (vgl. ebd., S. 91). Ein anderer Anhaltspunkt wird beiläufig von Geissman geliefert: Ingels war frommer Katholik und hatte mitunter Skrupel gegenüber seinen Arbeiten (vgl. ebd., S. 95). Und dass sich aus dem Zusammenhang von Zombies und Katholizismus Inspirationsgrundlagen ableiten lassen, wird andernorts, im Kontext von Lucio Fulcis *Morti-viventi*-Trilogie, dargelegt werden. Fulci schuf für den Zombiefilm, was Ingels knapp 30 Jahre früher für den Horrorcomic erbrachte: Eine vorher nie derart visualisierte Verwesungsstufe am Leichnam. Die Fokussierung auf Körperdestruktionen durch Zerfall könnte in einem Zusammenhang zum Katholizismus stehen, was zu gegebenem Zeitpunkt vertieft werden wird.

Dass die Zombiefigur hier bereits im emanzipatorischen Wandel begriffen ist und dass der Comiczombie dabei eine Schnittstelle markiert, zeigt sich bspw. an *Zombie* von Stan Lee auf Basis einer Geschichte von Bill Everett. Diese 1954 erschienene Story handelt von Simon Garth, der als Untoter in variiert Form eines Voodoo-Zombies auftritt, da er unter der Kontrolle eines Außenstehenden agiert. Als er seinem Herrn eine Frau bringen soll, wendet er sich gegen ihn und tötet ihn, da es sich bei der erwähnten Dame um seine frühere Tochter handelt, derer er sich erinnert.¹⁶⁶

4.4 Zombiehorror als Reflexionsfläche für Zeitgeist und Krieg

Um aufzuzeigen, dass sich die Visualität und Charakteristika von Zombiebildern nun verstärkt aus zeitgenössischen Kriegs- und Krisenbildern speisen (und so auch zu ihrer apokalyptischen Dimension gelangen), muss ein tagespolitischer Krisenherd in den Fokus gerückt werden. In der Comicforschung ist dieser Zusammenhang bereits erfasst worden. Für die Film- und Motivforschung soll dies hier aufgearbeitet werden, da der Comiczombie nun sukzessive in größeren Gruppen auftaucht. Verstärkt findet sich dieses Massekonzept auch parallel im Film. Hierfür ist der Krisenkontext ausschlaggebend.

„Das Ende der Welt ist nahe“ ist eine Aussage, die seit August 1945 fassbar wurde. Nichts hatte zuvor die Menschheit so nah an die irreversible Vernichtung geführt, wie die Detonationen von *Fat Man* und *Little Boy*. Die Wissenschaft, die die Religion sukzessive verdrängte, war plötzlich zum Garanten prophetischer Untergangsverheißungen geworden. Den Amerikanern steckte noch die große Depression im Hinterkopf, der letzte globale Krieg ist erst jüngst vergangen, der Sieg über Nazideutschland förderte zugleich das schlimmste Verbrechen der Menschheit zutage. Zudem wurde der Sieg über Japan mit der Entfesselung der Atombombe errungen, die nur für kurze

166 *The Zombie* bekommt im Hause Marvel mit *Tales of the Zombie* (in Großbritannien als *Tales of Terror*) sogar eine eigene, wenn auch kurzlebige Heftreihe, vgl. Flint, S. 68-70. Für weitere populäre Beispiele von Zombiemagazines und Comiczombies, die mitunter bis heute von Bedeutung sind, vgl. ebd., S. 63-73.

Zeit einzig in der monopolen Verfügungsgewalt der USA lag, alsbald aber auch eine Blockbildung forcierte und zur dauerhaften Bedrohung wurde. Hinzu kommt, dass die USA sich wieder im Krieg befanden. Auch wurde die Androhung massiver nuklearer Vergeltung zum Usus, um einen Angriff der Sowjetunion in Mitteleuropa zu verhindern. Diese Befürchtung schürte nämlich Nordkorea, welches überraschend und massiv ins südkoreanische Kernland eindrang (vgl. Stöver, S. 144f.). Wie massiv das allgemeine Bedrohungsempfinden und die Angst um die Landessicherheit durch den Koreakrieg verstärkt wurden, zeigt der 16. Dezember 1950, als „Truman den Nationalen Notstand erklärte, nachdem sich die amerikanischen Truppen nach dem Eingreifen Chinas am Yalu auf dem längsten Rückzug ihrer Militärgeschichte befanden (...)“ (Ebd., S. 133) Diese Bedrohung ebnete den Weg in die Aufrüstung, die im Wettrüsten gipfelte.¹⁶⁷

Während die Altlasten des letzten Krieges allmählich in den Panels der Comics versickern, setzt sich der nächste Jahrgang amerikanischer Jugend dem Wahnsinn des Krieges aus. Und hier finden sich plötzlich rückwirkende Bilder, welche an die Comiczombies erinnern aber wesentlich stärker noch auf die Zombiemodernisierung ab 1968 deuten. Diese Modernisierung wurde von Regisseuren der Generation vorgenommen, die sich als Kinder und Jugendliche den vielfältigen medialen Bildern von Zeitungs- und Radioberichten, Newsreels¹⁶⁸ und der fiktionalen Bearbeitung in Comics und B-Movies ausgesetzt sahen.

Die Kriegsgcomics waren Propagandamittel mit Helden in glorreichen Gefechten. Traumata, Verstümmelung und Schuld wurden weitestgehend ausgeblendet. Im Comic fanden diese jedoch kodiert als Reflexion realer Kriegseignisse Einzug.¹⁶⁹ Zugleich ergaben sich so Ventile für die kritische Kriegsfolgenwahrnehmung und emotionale Veränderungen der Opfer. Kriegsfolgen wurden mit Horrorbildern zu Allegorien vermengt. Die Geschichten dienten zwar keiner ernsthaften Traumaverarbeitung, die Traumata entwickelten sich jedoch zu Inspirationsquellen. Erlebtes oder be-

167 Vgl. ebd., S. 133 und Schaefer, Bernd: „Die for a Tie“ und Grenzerfahrungen – Die USA im Koreakrieg. In: Bonwetsch, Bernd; Uhl, Matthias (Hrsg.): Korea – ein vergessener Krieg? Der militärische Konflikt auf der koreanischen Halbinsel 1950-1953 im internationalen Kontext, München 2012, S. 85-91, hier S. 88.

168 Aus vormals gezeigten Aktualitäten der Brüder Lumière entstanden 1908 durch die französische Firma Pathé Frères die ersten Newsreels im eigentlichen Sinne, also separate Filmrollen, die im einbis zweiwöchentlichen Wechsel vor dem Hauptfilm das Publikum mit Informationen zu Politik, Zeitgeschehen und Unterhaltung versorgten. Die Newsreel etablierte sich zum festen Bestandteil einer Filmvorführung und hielt sich bis weit in die 1960er Jahre hinein, erlag letztlich aber der Konkurrenz zum Fernsehen und dessen aktuelleren Nachrichtenübertragungen. Auch Radio und Zeitung waren schneller, konnten aber kein bewegtes Bild liefern. Vgl. Winkel, Roel Vande: Newsreel Series: World Overview. In: Aitken, Ian (Hrsg.): Encyclopedia of the Documentary Film, (Bd. 2) New York 2006, S. 985-991.

169 „One function that horror comics served during the Korean War era was to portray the experiences that war comics were too delicate to show. (...) The mainstream war comics (...) attempted to provide an inoculation or escape from a horror that was all too real.“ Trombetta, S. 139.

richtetes Grauen, Todessehnsucht und Fremdheit in der eigenen Gesellschaft¹⁷⁰ wurden in eine neue Bildsprache transformiert. Häufig finden sich Geschichten, in denen das Weiterleben zur Strafe wird oder die Möglichkeit für Rache beinhaltet. Unsterblichkeit und die Verdammung zu ewigem Leben sind ohnehin beliebte Horrortropen. Es findet sich demnach allegorischer Antikriegshorror, der den Krieg und seine Folgen wesentlich authentischer wiedergibt, als es die Kriegsgcomics wollen und können.

Wie eng der Krieg mit dem Schrecken des Horrors verknüpfbar ist, zeigen zwei Coverillustrationen von Don Heck. Das Titelbild für *War Fury* No. 1 (September 1952) präsentiert einen GI, der von einem koreanischen Soldaten durch Kopfschuss getötet wurde. Rückwärts über einen Mauervorsprung gestürzt, ragt der Kopf mit geöffnetem Mund, aufgerissenen Augen und dem markanten Loch in der Stirn dem Betrachter entgegen. Die Tat bleibt jedoch nicht ungesühnt. Im Hintergrund tritt ein GI mit einem Flammenwerfer aus dem Kampfgeschehen und steckt den Koreaner in Brand. Der Kopf des Soldaten wurde von Heck für ein weiteres Cover isoliert: *Horrific* No. 3 (Januar 1953) zeigt ihn mit den vor Grauen aufgerissenen Augen und dem Loch in der Stirn ganzseitig und um 180° gedreht auf grünem Grund, sodass die ursprünglich herabhängenden Haare zu Berge stehen. Es ist das Antlitz eines Mannes, der den Tod kommen sah und offenbar noch immer sieht.¹⁷¹

Der Comiczombie als Toter, der einem unbestimmten Ziel folgt, der gelegentlich anonym in einer Masse untergeht und durch nichts aufzuhalten ist, findet motivische Ursprünge im Koreakrieg. Der Subtext der Geschichten speist sich daraus und hält die (assoziative) Erinnerung wach. Dies gilt allerdings nur für das zeitgenössische Publikum. Heute ist die Dekodierung schwieriger. Besonders die Massaker sind derart schnell aus den Erinnerungen verschwunden, dass dieser Krieg als „der vergessene Krieg“ gilt.¹⁷² Die Berichterstattung fiel indess umfangreich aus. Und nicht nur die Medien zeichneten grausame Details nach: 1951 stellte Pablo Picasso sein Gemälde

170 Soziale Entfremdung reflektiert der (Anti-)Kriegsfilm bis heute. So jüngst in *TÖDLICHES KOMMANDO – THE HURT LOCKER* (THE HURT LOCKER, USA 2008, Regie: Kathryn Bigelow), wo der Protagonist (Jeremy Renner) in der zivilen Welt mit Ehefrau, Kind und Konsumüberfluss jeglichen sozialen Kontakt und Lebenswillen verliert. Der Veteran wird durch die lange Abwesenheit selbst zum monströsen Anderen. Zurück in der Heimat, finden Familie und Gesellschaft keinen Zugang zu ihm, da das Kriegsgrauen nicht nachvollziehbar ist. Er wiederum erinnert ein verklärtes Heimatbild, findet es aber nicht vor. Seine Zeit blieb stehen, während sich Familie und Gesellschaft veränderten. Die entstandene Differenz führt zur Desorientierung, vgl. hierzu *Cain, Jimmie: The Combat Veteran as a Monstrous Other*. In: *Dellwing, Michael; Harbusch, Martin (Hrsg.): Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse. Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen*, Wiesbaden 2015, S. 341–376, besonders S. 341–348.

171 Vgl. Trombeta S. 140 sowie die Coverabbildungen ebd., S. 144f.

172 Der Geschichtssoziologe Dong-Choon Kim attestiert, dass 30 Jahre später niemand mehr gewusst habe, was die US-Truppen in Korea für Massaker und „Menschenjagen“ angerichtet hätten, vgl. *Kim, Dong-Choon: Der Korea-Krieg und die Gesellschaft*, Münster 2007, S. 163. Gleiches gelte für die beispiellosen Massaker der Koreaner untereinander, vgl. ebd., S. 163ff. Der Krieg sei schnell in Vergessenheit geraten, da ihn andere Krisenherde überlagert hätten, vgl. Stöver, S. 193ff. Zudem war er „ein verwirrender, grauer, weit entfernter Konflikt. Es war ein Krieg, der weiter und weiter ging, scheinbar ohne Hoffnung oder Ergebnis, von dem die meisten Amerikaner, außer den kämpfenden Soldaten und ihren Familien, so wenig wie möglich wissen wollten.“ David Halberstam, zit. n. Schaefer, S. 85.

Massaker in Korea (Massacre en Corée, Öl auf Speerholz, 110 x 210cm, Musée Picasso, Paris) vor. Es bezieht sich auf das seit dem 17. Oktober 1950 über mehrere Wochen in Sinchön-ri verübte Gemetzel. „Vermutlich 35000 Menschen fielen dieser Massentötung zum Opfer. Wie es dazu kam und ob die US-Truppen an diesen Verbrechen beteiligt waren (...) blieb unklar.“ (Stöver, S. 116) Picasso stellte hier einer anonymen und nicht an Nationalitäten festzumachenden Soldatengruppe die unschuldigen Opfer (Frauen, auch Schwangere, und Kinder) gegenüber. Mit dem Werk reagierte er unmittelbar auf die Ereignisse. Und auch das Comic war ein visuelles Narrationsmedium, welches auf den Krieg reagierte, die Bilder absorbierte und allegorisch wieder ausgab.

Jim Trombetta sieht zwei Punkte als wesentliche Parallelen von Krieg und Comic, die auch auf das zeitgleich dominanter werdende Zombiemotiv im Film übertragbar sind: Das *Konzept der Gehirnwäsche*, welche lebende Körper hervorbringt, die im Inneren tot sind, und das *Massekonzept*.

Durch chinesische und nordkoreanische Kommunisten wurde psychische Folter getestet.¹⁷³ Zugleich waren die Haftbedingungen unbarmherzig. „Die Sterberate der gefangenen US-Soldaten betrug nach offiziellen amerikanischen Angaben rund 38 Prozent (...)“ (Ebd., S. 136f.). Folter, Mangelernährung, ausbleibende medizinische Versorgung, Exekutionen – diese Themen wurden regelmäßig auch in den Medien kommuniziert.

„Zum Sprengsatz an der «Heimatfront» wurde dies seit September 1950, als Edward Hunter, ein mit der CIA eng verbundener US-Journalist, zunächst in einem Artikel in den *Miami Daily News*, 1951 dann auch in einem vielbeachteten Buch über «Gehirnwäsche in Rot-China» berichtete. Hunter erzählte von den Bolschewiki, den osteuropäischen Diktatoren, aber auch von «xi-nao», der chinesischen Form der Gehirnwäsche durch eine raffinierte Mischung aus Misshandlungen, Strafen und Belohnungen zur «Gedankensäuberung» (...).“ (Ebd., S. 137. Für Beispiele und Gegenreaktionen vgl. ebd. S. 137f.)

Diese Manipulation des freien Willens durch fremde Mächte wurde ein weiterer Topos im Horrorcomic. Und nicht jeder Aspekt der Kriegsgefangenenfrage wurde öffentlich debattiert (vgl. ebd., S. 134), was die Fantasie der Autoren befeuerte. Über die Gehirnwäsche durch Magie, kosmische Strahlung, Aliens etc. weist das Ergebnis am Menschen aber auch Parallelen zu einem Zombie auf, welche dem haitianischen *zombie corps cadavre* nicht unähnlich sind. Der Körper ist im Anschluss ein Relikt des Menschen, leer, verändert, verloren.¹⁷⁴

173 Kriegsgefangene hatten ein hartes Los. Vor allem Piloten galten als Kriegsverbrecher und erfuhren harte Verhörmethoden, vgl. Stöver, S. 107. Es soll in diesem Zusammenhang auch zu Desertionen gekommen sein, vgl. ebd., S. 69. Der Unwillen zur Rückkehr wurde von US-Geheimdiensten auf „Propaganda, Drogen und Folter“ zurückgeführt, vgl. ebd., S. 122f. Dass GIs in Nordkorea blieben und Informationen weitergaben, empfand man als Schande. Darum folgten „in den Jahren nach dem Koreakrieg (...) [eine] Fülle von Arbeiten zum Gefangenen- und Überläuferthema in den USA (...)“ Ebd., S. 135. Bleibegründe seien Propaganda und Gehirnwäsche gewesen, in einigen Fällen aber auch politische Gründe einer Jugendgeneration, der sich der Sinn des Krieges nicht erschloss, vgl. ebd., S. 139ff.

174 Vgl. Trombetta, S. 129f. Zugleich waren diejenigen heimgekehrten Gefangenen, die nach psychischer Folter mit verändertem Habitus auftraten (gedämpfte, kaum modulierte Stimme, kommentar-

Andere, direkt dem Kriegsgeschehen entlehnte Bilder haben das Massekonzept beeinflusst. Mit den Comics verdichtet es sich allmählich und in den Monster- und Science-Fiction-B-Movies tritt es schließlich verstärkt zutage. Die Toten schließen sich hier zu gefährlichen Gruppen zusammen und gehen in der Masse auf. Den Ursprung solcher Bilder sieht Trombetta in Massenangriffen (oder besser: als Angriffe interpretierte Fluchtbewegungen), in denen keine Individuen auszumachen sind. Eine große Menschengruppe, die in den sicheren Tod läuft, deren Ziel allein durch die Bewegungsrichtung vorbestimmt ist, birgt das Bild des Todgeweihten und quasi lebenden Toten in sich. Dies fand sich in einer perfiden Angriffstaktik, der *human-wave attack*. Hierbei stürzt sich eine unzureichend bewaffnete Menschenmasse frontal auf die Stellungen, um durch die Übermacht an Leibern einen Sieg zu erringen. Als Beispiel führt Trombetta eine US-Marine-Kompanie an, die 1953 am Toktong-Pass überfallen wurde (vgl. Trombetta, S. 168). Weitere Massenschlachten, die an die Grabenkämpfe des Ersten Weltkrieges erinnern und sich meist um militärisch unwichtige Ziele drehten, fanden seit 1951 statt (vgl. Stöver, S. 118f.). Die Dimensionen seien mit der Schlacht von Heartbreak Ridge veranschaulicht: Hier lagen 3700 amerikanischen und französischen über 25000 nordkoreanische und chinesische Gefallene gegenüber (vgl. ebd., S. 119). Dieses Gefälle fußt auf der Idee Maos, Kampfkraft durch Masse zu erreichen. Seit Oktober 1950 strömten die chinesischen „Freiwilligen“-Verbände unaufhaltsam und unter enormen Verlusten über den Yalu nach Korea. Die wenigen UN-Truppen hatten den ungeheuren Menschenmassen nichts entgegenzusetzen (vgl. ebd., S. 88, S. 92 und S. 151). Ihnen blieb nur der Abzug, da sie schlichtweg überrannt wurden – ein Motiv, welches unzweifelhaft in das Zombiebild Einzug hielt.

Das Menschenleben hatte auf chinesischer Seite keinen Wert. Der Verlust eines solchen war für Mao der notwendigerweise zu entrichtende Preis für die Weltrevolution. Dafür nahm er sogar die Bombardierung Chinas mit Nuklearwaffen in Kauf.¹⁷⁵ „Selbst nach den Verlusten in einem Atomkrieg, so ist von Mao überliefert, hätte Chi-

loser Gehorsam, Emotionslosigkeit), ein vermeintlicher Beleg für die Anfälligkeit der Jugend. So wurden sie zum Argument in der Anticomic-Kampagne, vgl. Hajdu, S. 213f. Die Fremdsteuerung entwickelte sich zu einer eigenständigen Horrortrope und mündete bspw. in den Film *BOTSCHAFT DER ANGST* (*THE MANCHURIAN CANDIDATE*, USA 1962, Regie: John Frankenheimer), der auf Richard Condons *The Manchurian Candidate* (1959) basierte und direkten Bezug zum Koreakrieg herstellt. Diverse Alien-Invasionsfilme der 1950er Jahre thematisieren dies kodiert. Bis heute wird die Gehirnwäsche als Topos fortgeschrieben und zeigt sich unter anderem im nun zum Irakkrieg kontextualisierten Remake *DER MANCHURIAN KANDIDAT* (*THE MANCHURIAN CANDIDATE*, USA 2004, Regie: Jonathan Demme) oder in so skurrilen Nebenfiguren wie der Hypnosekröte und der Gehirnschnecke in *FUTURAMA*.

- 175 Der Einsatz von Kernwaffen wurde seit Kriegsbeginn von MacArthur und den Präsidenten Truman und Eisenhower in Erwägung gezogen, vgl. ebd., S. 94f. MacArthur schwebte „die Schaffung eines undurchdringbaren Schutzgürtels durch gezielte radioaktive Verstrahlung am Yalu [vor], die eine erneute Invasion Chinas oder auch der Sowjetunion auf Jahrzehnte unmöglich machen würde. Dazu sollte Kobalt-60 mit Hilfe einer Wasserstoffbombe einen bis zu 120 Jahre lang nicht betretbaren Landstrich schaffen.“ Ebd., S. 97. Zu Recht schlägt Stöver hier den Bogen zu DR. SELTSAM ODER: WIE ICH LERNT, DIE BOMBE ZU LIEBEN (*DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB*, Großbritannien 1964, Regie: Stanley Kubrick).

na immer noch genügend Menschen, um die Weltrevolution zu vollenden.“ (Ebd., S. 93) Die psychologische Wirkung einer solchen Mentalität und Kriegsführung auf einen einfachen Soldaten, der sich solchen unaufhaltsamen Menschenmassen ausgesetzt sieht, ist kaum abzuschätzen.

Im Zusammenhang mit dem Massekonzept muss auch die *infiltrator attack* genannt werden, bei der sich, so glaubten die GIs, bewaffnete Guerillas in Flüchtlingszüge mischten.¹⁷⁶ Die Berufung auf Putativnotwehr, da zwischen Kombattanten und Nichtkombattanten nicht zu unterscheiden ist, findet sich von hier an als roter Faden durch die Gefechtsgeschichte der US-Streitkräfte über Vietnam bis nach Afghanistan und in den Irak (vgl. Stöver, S. 71).

Am 25. Juli 1950 ereignete sich in No Gun Ri, aus Furcht vor versteckten Kämpfern in Flüchtlingsströmen, ein Massaker. Unter den südkoreanischen und amerikanischen Kräften herrschte in den ersten Wochen Panik, da der nordkoreanische Vorstoß scheinbar unaufhaltsam war (bereits am 28. Juni war Seoul vollständig unter Kontrolle, bis Ende August 1950 hatte Nordkorea den Süden fast vollständig überannt, vgl. Stöver, S. 68f.). Angst, Fluchtgedanken und Hysterie waren dominant.¹⁷⁷ Nur gelegentlich wurden in Verzweiflungstaten Stellungen verteidigt, anstatt sie zu räumen. In No Gun Ri flohen Zivilisten vor den nordkoreanischen Truppen zu den Stellungen eines US-Kavallerie-Regiments am Ende einer Eisenbahnbrücke. Von dort aus wurde im Angesicht der Menschenmasse das Feuer eröffnet. Die unter den Brückenbögen Schutzsuchenden wurden drei Tage lang unter Beschuss gehalten. Dabei starben wahrscheinlich zwei Drittel der bis zu 700 Flüchtlinge (vgl. ebd., S. 69f.). No Gun Ri steht somit neben dem Massaker von Mỹ Lai 1968 als in der jüngeren amerikanischen Geschichte nahezu beispielloses Kriegsverbrechen. Und solche Ereignisse waren keine Einzelfälle: Im Januar 1951 versperrte eine Straßensperre den Dorfbewohnern aus Yeongcheon den Fluchtweg. Daraufhin versteckten sie sich in einer na-

176 „Wegen der häufigen Schwierigkeiten der US-Truppen, zwischen den (...) Flüchtlingen und den zurückgebliebenen Guerillakämpfern zu unterscheiden, töteten Soldaten der UNO oder der USA bei mehreren Zwischenfällen unbewaffnete und unbeteiligte südkoreanische Zivilisten (oder nordkoreanische Flüchtlinge). Dies war zum Teil zurückzuführen auf das Vorgehen der nordkoreanischen Invasoren: Sie mischten sich unter zivile Flüchtlinge, um überraschend auf US-Soldaten das Feuer zu eröffnen. Diese Taktik sorgte unter den Truppen verständlicherweise für besondere Nervosität.“ Bechtol (Jr.), Bruce E.: Paradigmenwandel des Kalten Krieges. Der Koreakrieg 1950-1953. In: Greiner, Bernd; Müller, Christian Th.; Walter, Dierk (Hrsg.): Heiße Kriege im Kalten Krieg. Studien zum Kalten Krieg, (Bd. 1) Hamburg 2006, S. 141-166, hier S. 160. Joseph C. Goulden sagte aus: „Dass die Volksarmee die Zivilbevölkerung als menschlichen Schutzschild benutzte, war der Grund für die äußerst barbarischen Maßnahmen, mit denen unsere Truppen dann begannen. Sie legten die Dörfer in Schutt und Asche, in denen versteckte Feinde vermutet wurden, oder sie schossen auf flüchtende Gruppen, unter denen sich möglicherweise nordkoreanische Soldaten versteckt haben konnten.“ Zit. n. Kim 2007, S. 178.

177 „Berichte sprachen davon, dass einige [GIs] auf dem Rückzug ihre Waffen wegwarfen und versuchten, möglichst rasch nach Süden zu entkommen. (...) Noch bis in den September 1950 hinein registrierte der US-Sanitätsdienst einen gravierenden Anstieg von psychischen Erkrankungen, (...) Erschöpfung, Emotionslosigkeit, aber auch Furcht, hohem Puls, Zittern, Weinen, Schlaf- und Appetitlosigkeit sowie nicht zuletzt Alpträumen (...). Es waren Symptome, die erst viel später unter den Begriffen PTBS oder Posttraumatische Belastungsstörung bekannt wurden.“ Stöver, S. 69.

hegelegenen Höhle, die von den Amerikanern mit Napalm bombardiert wurde.¹⁷⁸ Bombardements treffen Nichtkombattanten regelmäßig. Flächiger Beschuss durch Wolkendecken, radargesteuert oder per Schiffsartillerie, differenziert nicht zwischen Kombattant und Zivilist, was die vorangegangenen Kriege zeigten und die nachfolgenden stets aufs Neue zeigen würden.¹⁷⁹ Und auch wenn der Rassismus der US-Truppen wieder zu diversen Kriegsverbrechen führt, ist er nicht zwingend als (alleiniger) Grund für die rücksichtslose Bombardierung auszumachen (vgl. ebd., S. 71 und Kim 2007, S. 179). Erst die Kombination aus Rassismus und Furcht ist das wirklich gefährliche Gemisch. Und Furcht ist durch Medienberichte in hohem Maße befeuert worden:

„Berichte über Einheiten der nordkoreanischen Volksarmee, die Zivilisten als Schutzschilde missbrauchten, gehörten ebenso dazu wie Erschießungen von gefangenen UN-Soldaten. (...) Eine der ersten Meldungen sprach bereits am 10. Juli 1950 von offensichtlich nach ihrer Gefangennahme durch Kopfschuss hingerichteten Soldaten.“¹⁸⁰

In den Bildern von No Gun Ri und ähnlichen Ereignissen finden sich Analogien zum modernen Zombie: Eine endindividualisierte Masse, die unablässig auf die Stellungen eindringt. Freund und Feind sind nicht unterscheidbar. Die hier gebrauchte Wellen- und Wassermetapher hält sich entsprechend bis heute. So nutzt sie der Infanterist Todd Waino in Max Brooks' Bestseller *Operation Zombie (World War Z, 2006)*,¹⁸¹ um die angestrebte Entscheidungsschlacht unweit von New York zu beschreiben, die er beobachtete: „Zuerst handelte es sich nur um ein Rinnsal, einer oder zwei stolperten zwischen den verlassenen Autos herum (...).“¹⁸² „Aus dem Rinnsal wurde ein Bach. Mehr Zombies, Dutzende, ganze Scharen zwischen den brennenden Autos.“ (Ebd., S. 133) „Aus dem Bach war mittlerweile ein Strom geworden, eine Flut an Leibern, die schlurften, stöhnten, über ihre gefallenen, verstümmelten Kameraden hinwegstie-

178 Vgl. Trombetta, S. 168f. Die grausamen Beschreibungen von Napalm-Angriffen wurden im Februar 1951 untersagt. Vorausgegangen war „die Reportage des Kriegskorrespondenten George Barrett (...) über einen Napalmangriff der US-Luftwaffe bei Anyang, einer kleinen Ortschaft südlich von Seoul: «Im Dorf und auf den Feldern waren die Dorfbewohner getroffen und getötet worden, und alle waren in der Bewegung erstarrt, die sie ausführten, als sie der Napalmangriff traf: Ein Mann stieg gerade auf sein Fahrrad, in einem Waisenhaus spielten fünfzig Jungen und Mädchen, eine Hausfrau, der man merkwürdig wenig ansah, hielt eine aus dem Sears-Roebuck-Katalog herausgerissene verkohlte Seite in der Hand, auf der sie den Artikel Nr. 3 811 294 angekreuzt hatte, eine «bezaubernde rosa Bettjacke» für 2,98 Dollar.»“ Stöver, S. 103.

179 Auch die eigenen Verbände werden durch sogenanntes *Friendly Fire* getroffen. „Es gibt Berichte, dass amerikanische Soldaten, die [von Napalm] getroffen worden waren und deren Haut «wie fritierte Kartoffelchips» herunterhing, ihre Kameraden anflehten, sie zu erschießen (...).“ Ebd., S. 103. Selbst in der computergestützten Kriegsführung ist der Beschuss eigener Truppen noch nicht zu einem Relikt geworden.

180 Stöver, S. 71 „Eines der schon damals bekanntesten Kriegsverbrechen war (...) die Tötung von gefangenen US-Soldaten in der Schlacht von Taegu am 17. August 1950. Das Massaker (...) kostete 41 Soldaten das Leben.“ Ebd., S. 72f.

181 In Form von Interviews mit Überlebenden unterschiedlichster sozialer Stellung und Nationalität wird der Konflikt retrospektiv aufgearbeitet. Das Buch ist dabei detailreich, durchdacht und umfangreich. Die Struktur, welche ein umfassendes Panorama der Katastrophe erzeugt, erinnert an Terkels *Der gute Krieg*.

182 Brooks, Max: *Operation Zombie*, (2. Auf.) München 2010, S. 132.

gen und sich uns so unaufhaltsam näherten wie eine Flutwelle in Zeitlupe.“ (Ebd., S. 134f.) „Sie kamen zu Tausenden, quollen über die Leitplanke des Freeway, strömten aus den Nebenstraßen, kamen um die Häuser herum, durch sie hindurch (...).“ (Ebd., S. 136f.) Die Verfilmung übertrug diese Metapher auf die schnelle Zombiemasse, die wie Wellen durch die Straßen schlägt und an Hindernissen regelrecht anbrannt.

Die allegorische Erinnerung an No Gun Ri, dessen offizielle Aufarbeitung bis 1999 auf sich warten ließ,¹⁸³ stellte sich in eine Reihe von Bildern, welche die jüngere Geschichte zuhauf produziert hatte. Newsreels in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre zeigten vielfach abgemagerte Leichen in den Schaufeln von Bulldozern und wandelnde Skelette hinter Stacheldraht. Die Zombies der 1950er sind auch die, die es nicht aus Auschwitz und anderen Vernichtungslagern schafften, die aus den Gulags, die Toten aus den großen Schlachten in Europa, von den Stränden der Normandie, aus den verschneiten Wäldern der Ardennen, aber auch die Ertrunkenen im Pazifik, die Verbrannten aus Hiroshima und Nagasaki, die Toten der Massaker und Genozide der Regime in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.¹⁸⁴ Die Flut an grausamen Bildern fand in den Motivkanon des Untoten Einzug und beeinflusste dessen Wandel zum modernen Typus maßgeblich – ein Zusammenhang, der von der Motiv- und Filmforschung bisher nicht berücksichtigt wurde.

Diese Zombies rächen sich nicht mehr individuell, sondern an der Menschheit als Ganzes. Die Comicvariationen markieren diese Schnittstelle. Und so tauchen auch Zombies auf, deren Rache keine persönliche ist, sondern eine solche, deren Hass sich schlicht aus der Differenz von Leben und Tod speist. Neid auf das Leben wird zur Antriebskraft. Der Untote tritt ebenso willkürlich mordend wie rachesuchend auf. Eine gelungene Rache löst aber nicht die Sinnlosigkeit des Krieges auf, der die Impulsbilder generierte. Zumindest wird jedoch daran gemahnt, dass Krieg weder Sieger, Sinn noch Unschuld kennt. Denn nach Kenneth N. Waltz (*Man, the State and War*) gleicht die Frage nach dem Sieger eines Krieges der Frage, wer beim großen Erdbeben von San Francisco gewonnen habe. Der Krieg kenne „nur vielfältige Formen von Niederlagen.“ (Kim 2007, S. 285f. Anm. 14)

183 Vgl. Trombetta, S. 169 und Kim, Dong-Choon: Die kollektive Erinnerung an die Massaker während des Koreakrieges und die historische Aufarbeitung in Südkorea. In: Kleßmann, Christoph; Stöver, Bernd (Hrsg.): Der Koreakrieg. Wahrnehmung – Wirkung – Erinnerung, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 161-178, hier S. 161f. und passim.

184 Vgl. Trombetta, S. 171. Die Geschichte „Corpses ... Coast to Coast“, erschienen in *Voodoo* no. 14 (März/April 1954) und nachgedruckt bei Trombetta, S. 193-199, zeigt bspw. eine ganze Zombieryepublik, eine Revolution der Untoten, die unter der Führung einer Einzelperson nach der Weltherrschaft greifen. Sie richten Konzentrationslager für Lebende ein, sie marschieren in Heeren, sie tolerieren keine Alternativen neben sich. Hier sind Analogien zu Diktaturen erkennbar. Zudem macht ein Panel deutlich, dass man sich dessen bewusst ist, dass es sich um eine neue Form im Kontrast zum klassischen Voodoo-Zombie handelt. In einer Fabrik wird innerhalb von drei Minuten aus einer Leiche ein Zombie hergestellt, woraufhin angesichts der Untotenarmee geäußert wird: „Heh – Heh! Not much like the old days, eh? Those old fools with their voodoo and charms – took them days to produce *one* zombie!“ Vgl. ebd., S. 196.

4.5 Der Kalte Krieg im B-Movie

Die 1950er Jahre sind für das Zombiemotiv prägend. Unmittelbar betroffen von den Nachwirkungen des Weltkrieges befindet sich die Welt im Wandel. Die Blockbildung mündet in den ersten heißen Konflikt der Ideologien, zugleich beginnt der Wettlauf ins All. Die antisowjetische Hysterie mündet in der McCarthy-Ära in Verfolgungen und Prozesse. Die Furcht vor feindlichen Infiltrationen und vor einem nuklearen Krieg wirken überpräsent.

„In der Literatur unserer Zeit sind Utopien, die konservativ auf den mythologisch ahistorischen paradiesischen Urzustand zurückgehen (...), kaum mehr möglich. Statt dessen [sic!] überwiegen bei weitem die apokalyptischen Visionen von einem gerade durch Technik und Wissenschaft herbeigeführten Untergang der Menschheit. Die Utopie des Fortschritts verkehrt sich zu ihrer eigenen Perversion.“¹⁸⁵

Aus der utopischen/utopistischen Annahme der Aufklärung, dass der Mensch sich Kraft seiner Ratio optimieren wird, wurde im Verlauf der Industrialisierung die Annahme, dass dies Kraft des Fortschritts gelingen könne (vgl. ebd., S. 15). Die hochtechnisierten Weltkriege und der von zwei Blitzen über Japan gekrönte Abschluss des Massenschlachtens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veränderten diese Vorstellung jedoch nachhaltig.¹⁸⁶ Sie offenbarten das bedrohliche *Zuviel* an Technik, welches die Menschen umgab. Die Atombombe wurde hier zum sicht- und fassbaren Höhepunkt des wissenschaftlich generierten Selbstvernichtungspotenzials und machte den Untergang zum Bestandteil allgemeinen Geschichtsbewusstseins jenseits der Religion. Die Apokalypse ist nun aus dem einstmaligen religiösen Kontext gelöst, das dystopische Bild dominiert und überlagert die Utopien.

Diese Eckpunkte färben auch Hollywood und haben eine kaum zu überschätzende Wirkung auf die Kindergeneration. Aus dieser gehen später Regisseure und Autoren hervor, die den Horror auf eine neue, realistische Stufe heben. In vielen ihrer Filme sind Spuren solcher Einflüsse nachweisbar. So pars pro toto bei Tobe Hooper und seinem *BLUTGERICHT IN TEXAS* (*THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*, USA 1974, Regie: Ders.). Hier richtet sich eine degenerierte Metzgerfamilie gegen die eigene Gesellschaft (wie die Zombies) und nutzt Menschenknochen zu Dekorationszwecken (wie die GIs im Pazifikkrieg).¹⁸⁷

185 Benno von Wiese, zit. n. *Leppin, Ralf*: Die postnukleare Endzeitvision im Film der achtziger Jahre, Köln 1997, S. 12f.

186 Vgl. zur Entwicklung des Technikpessimismus seit der Industrialisierung *Busch, Roger J.*: Technik-Kritik als Phänomen der Krise. Zum Zusammenhang von apokalyptischem Lebensgefühl und Widerstand gegen die Technisierung unserer Gesellschaft. In: *Sommer, Wolfgang (Hrsg.)*: Zeitenwende – Zeitenende. Beiträge zur Apokalyptik und Eschatologie, Stuttgart, Berlin, Köln 1997, S. 177–189.

187 „A creeping sense of *horror vacui* fuelled the seventies horror genre in America. Many of the directors who spearheaded the US independent horror ‘scene’ – Tobe Hooper, Wes Craven, Larry Cohen, Romero – were disillusioned liberals or ex-radical activists.” Thrower, S. 21, Herv. i. O. Diese Regisseure greifen allesamt die Motivpalette realer Grausamkeiten auf. So eben auch die prägenden Panels und Filme ihrer Jugendzeit, deren Fiktionen sich nun plötzlich in der staatlichen Gewalt gegen Bürgerrechts- und Antikriegsproteste spiegeln oder in Vietnam (abermals) sichtbare Realität wer-

In den 10 Jahren von 1944 bis 1954 hat sich die Wahrnehmung der Welt, der Kriege, der Soziologie in Extremsituationen derart fundamental gewandelt, dass Ventile für die aufgebrochene Angst gefunden werden mussten. Der Boom an Horrorcomics ist hier ein Indikator mit dem Zombie als Katalysator für Kriegsverbrechen und Zeitgeschehen. Die Bedrohung ereilt ihre Opfer besonders aus dem Inneren, aus den Sümpfen, aus dem Boden der Friedhöfe, aus dem Verborgenen in der Nachbarschaft – sie geht aus der Gesellschaft hervor. Der Film setzt diese Entwicklung fort, findet aber auch weitere Schwerpunkte. Gefahr droht nämlich ebenso häufig als Invasion(splan) von außen und wird so zur Allegorie auf die Sowjetunion. Mit *Film* sind hier jedoch nicht vorrangig die Produktionen Hollywoods gemeint, sondern die *B-Movies* kleiner Studios und unabhängige Produktionen, die gerade ihre Blütezeit erleben.

Im Film der 1930er und 40er Jahre lag der als klassisch zu bezeichnende Typus des Voodoo-Zombies vor. Dessen Charakteristika werden beibehalten, nun jedoch ausdifferenziert und aus dem nativ-religiösen und (schwarz-)magischen Kontext gelöst. Primär ändert sich die externe Steuerungsinstanz. Die extraterrestrische Lebensform ist hierbei die häufigste, so bspw. in *DIE DÄMONISCHEN (INVASION OF THE BODY SNATCHERS, USA 1956, Regie: Don Siegel)*.¹⁸⁸ Es finden sich aber auch Strahlung als Urheber, so in *CREATURE WITH THE ATOM BRAIN (USA 1955, Regie: Edward L. Cahn)*, und zunehmend der *Mad Scientist*, wie in *TEENAGE ZOMBIES (USA 1959, Regie: Jerry Warren)*. Es ist die Zeit der *atomic age zombies* (Terminus n. Zani und Meaux, S. 98). Hier entsteht eine Motiverweiterung durch die Motivmischung aus klassischem Typus und modernen Einflüssen.

Zwei Szenarien des zeitaktuellen Bedrohungsempfindens prägen das Science-Fiction- und Monsterkino: (1) Invasionen (durch Außerirdische, die überaus häufig vom *roten Planeten* ihre Angriffe starten)¹⁸⁹ und (2) Gefahren durch radioaktive Strahlung. Science-Fiction und Horror stehen in dieser Zeit dicht beisammen. In *Danse Macabre* schildert Stephen King eine Episode aus seiner Kindheit als Erstkontakt mit diesem Sci-Fi-Realitätshorror:

„Für mich begann der Horror (...) eines Nachmittags im Oktober des Jahres 1957. Ich war gerade zehn geworden. Und es geschah in einem Kino: dem Stratford Theater in der Innenstadt von Stratford, Connecticut.“¹⁹⁰

den. Erschwerend sind in diesem Jahrzehnt auch groteske Mordserien (Ed Gein, Charles Manson etc.) medienpräsent, vgl. ebd., S. 21.

188 Hier fertigen Sporen aus dem All Kopien von Menschen an. Eine ganze Kleinstadt wird so durch leere Hüllen von einstigen Individuen ersetzt, die als Kollektiv einem externen Willen gehorchen.

189 Aus der „Roten Gefahr“ wird die „Gefahr vom roten Planeten“ und mit dem Zombie wird die „rote Gefahr“ zur „toten Gefahr“, vgl. Kleinschnittger, S. 73. Wolfschlag betont, dass aus dem Alien-Invasionsfilm in posthumer Interpretation die metaphorische Verarbeitung wurde. Nicht beachtet werde dabei, dass auch Western, Indianer- und Monumentalfilme auf diese Art interpretiert werden können. Jedoch: „Kaum wird in dieser Interpretationslinie das Bewußtsein für Invasionen, für Gefahren von 'Außen' als ein universelles Element menschlichen Denkens akzeptiert (...).“ *Wolfschlag, Claus M.: Traumstadt und Armageddon. Zukunftsvisionen und Weltuntergang im Science-Fiction-Film*, Graz 2007, S. 35. „In der Dichotomie 'WE' versus 'THE OTHER' wurde das typische Gut/Böse Schema des Western-Films auf die gesamte Gesellschaft, ja das gesamte Sonnensystem ausgedehnt.“ Tormin, S. 45.

190 *King, Stephen: Danse Macabre. Die Welt des Horrors*, München 2000, S. 21.

Obwohl sich der junge King hier einen der beliebten B-Movies ansah, FLIEGENDE UNTERTASSEN GREIFEN AN (EARTH VS. THE FLYING SAUCERS, USA 1956, Regie: Fred F. Sears), meint er nicht den Film. Er schildert eine Situation, die er in ihrer Nachwirkung mit der Bekanntgabe der Ermordung Kennedys gleichsetzt (vgl. ebd., S. 24). Die Filmvorführung wird unterbrochen, das Licht geht an und der Geschäftsführer tritt vor die Leinwand. Er teilt den Kindern und Jugendlichen im Saal mit,

„daß die Russen einen Weltraumsatelliten in die Erdumlaufbahn geschossen haben. Sie nennen ihn ... *Sputnik*.“ (Ebd., S. 30, Herv. i. O.)

Rückblickend formuliert King: „Entsetzen (...) entsteht häufig aus dem Eindruck, daß die Welt aus den Fugen gerät (...).“ (Ebd., S. 31) Für die Generation von Kindern, die im propagandistischen Glauben an die Unbesiegbarkeit der Nation aufwuchsen, war dies ein erschütternder Moment – es war Horror! In dieser Zeit ersetzte die Wissenschaft das Übernatürliche. Sie hatte mit der Atombombe bewiesen, wie destruktiv ihre Macht sein kann. Und der Sputnik zeigte den Amerikanern, dass Wissenschaftler auch anderswo heimisch sind.

Der Zombie erhält hier neue Kontrollinstanzen und taucht in der Nachbarschaft auf. Das Böse ist weder weit weg, noch auf Magie beschränkt. Angst und Ekel vor dem Anderen werden direkt auf den Nachbarn übertragen. Ein Spezifikum, welches für die Transformation des Zombiegenres zum Gradmesser der sozialen Befasstheit der Gesellschaft und ihrer apokalyptischen Ängste nicht unerheblich ist. Allerdings bleibt die Zombiehorda als Massekonzept noch vereinzelt. Zumal der später charakteristische Aspekt des Kannibalismus¹⁹¹ und die Virulenz des Zombieseins fehlen. Aber das Bedrohungspotenzial riesiger Massen wird zunehmend erwogen und ausgeprägt. In der Literatur verdichten sich diese Topoi 1954 in Richard Mathesons *I am Legend*, wo Vampire die Erde übernehmen.

Auch teils absurde und komisch-groteske Zombiefilme wie PLAN 9 FROM OUTER SPACE (USA 1959, Regie: Edward D. Wood Jr.), INVISIBLE INVADERS (USA 1959, Regie: Edward L. Cahn) oder auch THE EARTH DIES SCREAMING (Großbritannien, USA 1964, Regie: Terence Fisher) entrücken das Motiv seiner Wurzeln. Sie transferieren Charakteristika der Kontrollinstanz und des Habitus jedoch weiter und greifen vermehrt die (gedachte) Masse auf. INVISIBLE INVADERS bezieht bspw. mittels eines Off-Sprechers zu Dokumentaraufnahmen von Atomtests schon einleitend auf die Veränderungen im Atomzeitalter. Der Eintritt der Menschheit in dieses und die sich abzeichnende Schwelle zum Weltraumzeitalter bewegen eine Spezies von unsichtbaren, radioaktiv strahlenden Außerirdischen zur Invasion des Planeten. Da sie über keine Waffentechnologie verfügen, bemächtigen sie sich verstorbener Menschen. Und so überrennen Massen wandelnder Leichen den Planeten. „Walking dead, who kill but cannot be killed!“ – so formuliert es diegetisch ein TV-Sprecher. Neben dem Massekonzept und der (mittels Archivaufnahmen von Fabriksprengungen, Feuer-

191 Vgl. zum Hunger als gebrochenes Horrortabu in Comics Trombetta, S. 243-247. Das Fressen findet sich hier in vielfältiger Form, bspw. bei den Ghouls, vgl. besonders ebd., S. 243f. Auch Vampire und Werwölfe werden vom Hunger angetrieben. Hinzu gesellt sich auf den Covern noch der aufgerissene Mund als Ekelstigma, vgl. hierzu Menninghaus 1999, besonders S. 90-99.

löscharbeiten etc. angedeuteten) apokalyptischen Dimension generiert der Film auch eine Visualität der Toten, die nach NIGHT OF THE LIVING DEAD maßgebend werden sollte: Menschen aus der Nachbarschaft, überwiegend Weiße in Anzügen, mit teils schweren Verwundungen. Sie bewegen sich steif und ungelenkt. Auch die finale Gegenwehr der Überlebenden erzeugt schon Bilder, die sich auch im Finale von Romeros Film finden lassen.

Eine Tendenzverdichtung von Masse und Absolutheit der Untotenattacke (bis hin zur Apokalypse)¹⁹² lässt sich in diesem Zeitraum allmählich ausmachen und kulminiert Ende der 1960er Jahre in ihren Archetypus. Der Zweck der Instrumentalisierung eines Toten ist keine sklavische Arbeitstätigkeit mehr, sondern die Zerstörung! Die Zerstörung der Heimat und der Gesellschaft, also des Kontexts, dem der Tote entstammt. Er richtet sich gegen *seine* Welt. Es sind keine Fremden aus der Ferne, sondern die eigenen Toten, die zur Bedrohung des Lebens(-stils) werden. Die Selektion der Zombies geschieht grundlos und zufällig. Die Zombiefizierung richtet sich gegen die Gesellschaft als Ganzes.

Aus dem komplexen haitianischen Kontext gelöst, schreibt sich der Zombie fort und erfüllt als leere Projektionsfläche Funktionen für Erinnerungskultur und Zeitkritik (Neokolonialismus, Sklaverei, Okkupationen). Als entscheidende Entwicklungsstufe für die Transformation zum modernen Archetypus sei abermals die parallele Entwicklung in unterschiedlichen Medien betont. Das neue Bild etablierte sich durch Reproduktion und Variation parallel und sich gegenseitig beeinflussend im Comic *und* im Film und prägte eine allgemeine Vorstellung von dem, was ein Zombie ist. Belegt sei dies mit Michael Powells AUGEN DER ANGST (PEEPING TOM, Großbritannien 1960, Regie: Ders.). Darin arbeitet der Serienkiller Mark Lewis (Karlheinz Böhm) als Fotograf, doch sein letztes Modell (und Opfer) Milly (Pamela Green) ignoriert er. Die halbnackte Frau stellt schließlich frustriert fest, dass sie ebenso mit einem Zombie reden könne. Sein lethargisches Verhalten entspricht dem eines Zombies, wie er seinerzeit populär war. Darum bedarf die Bemerkung keiner Erläuterung. Acht Jahre später sollte jedoch eine modifizierte Form der Kreatur die Leinwand betreten, die dieses Bild fundamental wandelt. In diesem neuerlichen Schub an Motiverweiterungen, entwickelt sich die Kreatur zum perfekten, kriegsreflexiven Monstermotiv. Und dies geschieht auffälliger Weise abermals im Kontext eines Krieges.

In den filmhistorischen Zusammenhängen kommt dieser verstärkt aus kriegskontextuellen Wirren entstehenden Figur eine entscheidende Rolle für die Gegenwartreflexion zu. Denn während nach den Krisen der frühen 1960er Jahre die Furcht vor

192 Hier tauchen nun auch Filme auf, die nach der Atomkatastrophe spielen: „Es scheint fast so, daß man zu dieser Zeit trotz großem Skeptizismus einer Atomkatastrophe durchaus etwas Gutes abgewinnen wollte, denn analog zur religiösen Apokalypse beseitigt der atomare Weltuntergang das Zuviel und damit auch das Negative der Gesellschaft und bietet einer extremen Minderheit die einmalige Chance zum Neuanfang.“ Leppin, S. 21. Beispiele wären DIE LETZTEN FÜNF (FIVE, USA 1951, Regie: Arch Oboler), DIE LETZTEN SIEBEN (DAY THE WORLD ENDED, USA 1955, Regie: Roger Corman), DIE WELT, DAS FLEISCH UND DER TEUFEL (THE WORLD, THE FLESH AND THE DEVIL, USA 1959, Regie: Randal MacDougall) und PANIK IM JAHRE NULL (PANIC IN YEAR ZERO!, USA 1962, Regie: Ray Milland). Hier tritt verstärkt die postkatastrophale Soziologie in den Fokus, die für zombieapokalyptische Narrationen wichtig wird.

dem atomaren Overkill schwindet, bleibt der Krieg als Einflussgröße auf die Gegenwartswahrnehmung vorhanden. Der Zombie holt diesen auf die Leinwände, während die bis dahin vielfältigen Reflexionen des Bedrohungsempfindens der 1950er Jahre in Sonderwegen auslaufen. Auf die Zuspitzung der international-politischen Lage durch die Kubakrise folgt eine Entspannungsphase,¹⁹³ auf die Sci-Fi-Filme reagieren. Sie entfernen sich von Dystopien und thematisieren bspw. Reisen in ferne Welten, wie etwa *DIE ZEITMASCHINE* (*THE TIME MACHINE*, USA 1960, Regie: George Pal) (vgl. auch Leppin, S. 23f.). Es zeichnet sich zudem ein „Intelktualisierungsprozeß“ ab (ebd., S. 24), so mit *LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60* (*ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION*, Frankreich, Italien 1965, Regie: Jean-Luc Godard) (vgl. Wolfschlag, S. 46f.) und *FAHRENHEIT 451* (Großbritannien 1966, Regie: François Truffaut).

Die satirische Aufarbeitung des Diskurses in *DR. SELTSAM* wirft zuletzt die Frage auf, wie es zum Krieg kommen kann und deckt die systemimmanenten Schwachstellen, die Wichtung von Zufällen und böswilliger Individuen u. ä. m. auf. Hier werden zunehmend systemreflexive Ebenen einbezogen. Im Kontext der Schwachstellenanalyse tritt auch das (heldenhafte) Opfer für die Gesellschaft auf, wie in *ANGRIFFSZIEL MOSKAU* (*FAIL-SAFE*, USA 1964, Regie: Sidney Lumet) und in *ZWISCHENFALL IM ATLANTIK* (*THE BEDFORD INCIDENT*, USA, Großbritannien 1965, Regie: James B. Harris). Ebenfalls findet sich, als beispiellose Singularität in der Reflexion des atomaren Diskurses, der Ultrarealismus von Peter Watkins *KRIEGSSPIEL* (*THE WAR GAME*, Großbritannien 1965, Regie: Ders.).¹⁹⁴ Und letztlich korrelieren der Jungendbuch-Klassiker *Herr der Fliegen* (1954) von William Golding und dessen Verfilmung, *HERR DER FLIEGEN* (*LORD OF THE FLIES*, Großbritannien 1963, Regie: Peter Brook), mit dem atomaren Diskurs und spielen die Soziologie von Überlebendengruppen anhand von Kindern in modernen Robinsonaden durch.¹⁹⁵

193 So stellt Feldvoß für Kubricks *DR. SELTSAM* fest: „Das naiv-chauvinistische Verhältnis zur Atom-bombe, der hier fast symbiotische Umgang mit diesem hochbrisanten Vernichtungsmaterial, wird zu einem Zeitpunkt serviert, als die mediale Behandlung des Themas gänzlich zum Erliegen kommt. Da mögen der Abbau des ‚Kalten Krieges‘ und des Antikommunismus‘ eine Rolle spielen, auch das Atomteststopp-Abkommen von 1963. Die anschließende Filmentwicklung zeichnet sich jedenfalls durch eine auffällige Enthaltensamkeit gegenüber diesem Thema aus.“ *Feldvoß, Marli: Vom schwierigen Umgang mit dem atomaren Holocaust*. In: *Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (Hrsg.): The Atomic Cinema. Fiktion und Wirklichkeit nuklearer Bedrohung*, Frankfurt am Main 1984, S. 18-22, hier S. 19.

194 Vgl. Leppin S. 27. „Die BBC hat seinerzeit die Fernsehausstrahlung weltweit untersagt (...). In der offiziellen Begründung war von einer Überschreitung der Gefahrenschwelle für die Zuschauer die Rede, von der Gefahr einer Selbstmordwelle. Der Verzicht auf die Ausstrahlung konnte so als Wahrung der „öffentlichen Verantwortung“ verbucht und zu den Akten gelegt werden.“ *Feldvoß*, S. 19. Zensur und Repression sensibler Themen findet sich auch in Deutschland (kein Wunder also, dass der allegorisch kodierte Horrorfilm die Aufgabe übernimmt, den Finger in die Wunde zu drücken). So hat *IM ZEICHEN DES KREUZES* (Deutschland 1983, Regie: Rainer Boldt) eine ähnliche Vorgeschichte, vgl. ebd., S. 20 und Leppin, S. 51.

195 In den Sci-Fi-Trash überhöht finden sich Gesellschaftsentwürfe und Systemprobleme von Kindern auch in *WILD IN DEN STRASSEN* (*WILD IN THE STREETS*, USA 1968, Regie: Barry Shear), in dem ein Sänger die jugendlichen Massen manipuliert, die wiederum jeden über 35 Jahren in Konzentrationslagern zusammenführen, und in *G.A.S.S. ODER ES WAR NOTWENDIG, DIE ERDE ZU VERNICHTEN*,

Was ist aus diesem Abriss ablesbar? Die Fülle an Filmen nimmt im Vergleich zur riesigen Menge an B-Movies der 50er Jahre rapide ab, steigert sich jedoch in der Qualität der Produktionen.¹⁹⁶ In der Folge kommt der filmische Atomdiskurs zum Erliegen. Parallel zum Vietnamkrieg entsteht nun das Filmmonster, welches zum neuen apokalyptischen Sinnbild kulminiert: der moderne Zombie. Zeitgleich zur Entspannung auf internationaler Ebene verschärft sich der (Stellvertreter-)Krieg in Indochina, wodurch wieder das wissenschafts- und technikunabhängige, eigene Handeln als potenzieller Auslöser von Katastrophen in den Fokus rückt. Der Blockkonflikt als offensichtliche Ursache globaler Apokalypsen wird aus dem Bewusstsein verdrängt. Die Katastrophe wird menschlich, individuell, von weniger abstrakten Einzelpersonen initiiert und ausgehalten. Und dagegen formieren sich sukzessive Gegen- und Protestbewegungen. Der Feind in der eigenen Gesellschaft wird benannt, während die Bilder vom Krieg die Grausamkeiten und das Leid wieder vorstell-, fühl- und erfahrbar machen und das nicht fassbare Abstraktum einer globalen Vernichtung verdrängen.

UM SIE ZU RETTEN (GAS! OR IT BECAME NECESSARY TO DESTROY THE WORLD IN ORDER TO SAVE IT, USA 1970, Regie: Roger Corman), in dem ein Kampfgas jeden über 25 Jahren tötet.

196 Der Zenit der Science-Fiction war in den 1960er Jahren überschritten. Als Gründe sind die Abnutzung der Genrevariationen, die Hinwendung zu „realistischen“ innen- und außenpolitischen Themen und die wirtschaftliche Krise des Studiosystems erfassbar, vgl. Tormin, S. 26.

5. *They're coming for you!*

Die Geburt des modernen Archetyps

Ein Fahrzeug bewegt sich über eine staubige Landstraße. Die schwarz-weiß gehaltenen Bilder wirken herbstlich, kühl und düster, die latent-bedrohliche Stimmung wird durch die schlichte akustische Untermalung verstärkt. Die steile Auffahrt zum Friedhof von Evans City steigert das Unbehagen, als sich der Wagen emporschiebt. Im Inneren streiten sich Johnny (Russell Streiner) und seine Schwester Barbara (Judith O'Dea) über den Sinn der Ausfahrt. Die Geschwister besuchen das Grab ihres Vaters, um einen Kranz niederzulegen. Ein Ritual, welches sie alljährlich wiederholen. Während die Nacht hereinbricht und von fern ein Gewitter heranzuziehen scheint, suchen die Zwei die Grabstätte auf. Barbara stellt das Gesteck ab und kniet sich zum Gebet. Johnny, der schon lange nicht mehr in der Kirche war, beschwert sich über diese brave und fromme Geste und zieht ungeduldig an seiner Zigarette. Er nutzt den Rückweg durch die Gräberlandschaft, um seinem Unmut Luft zu machen und seiner Schwester Angst einzuflößen, wie er es als Kind gern tat. „They're coming to get you, Barbara!“ (Zit. n. O-Ton) Die Toten würden aus ihren Gräbern steigen, um sie zu holen. Während Barbara auch als junge Erwachsene noch Furcht bei diesem Gedanken empfindet, ahnt Johnny nicht, wie recht er hat. Kurze Zeit später ist er das Opfer des ersten modernen Zombies. Während seine Schwester sich in ein abgelegenes Farmhaus retten kann, wird ihm der Schädel am Bruchstein eines Grabes zerschlagen.¹⁹⁷ Der sogenannte *Cemetery Ghoul* (Bill Hinzman) näherte sich langsam, unauffällig, anfangs unbemerkt. Er schwankte seit Längerem schemenhaft sichtbar durch die *mise en scène* – die Bedrohung war wahrnehmbar. Ernst genommen wird er jedoch erst, als er beiden zu nahe gekommen ist. Zu spät fallen die Irritationen der Norm auf, seine Kleidung ist schmutzig, zerrissen, sein Blick gierig auf Barbara geheftet.

Dieses Zombiemotiv hat eine radikale Modernisierung hinter sich, deren Ursachen nachfolgend beleuchtet werden. Dabei schließe ich mich der Position Kleinschnittgers an, dass Romeros Kreatur keinen Bruch, sondern eine konsequente Weiterentwicklung entlang vorhandener Traditionslinien darstellt (vgl. Kleinschnittger, S. 88), jedoch wandelt sich die Figur durch die zeitgeschichtlichen und populärkulturellen Rahmenbedingungen derart radikal, dass über die Motiv-Evolution hinweg auch ein radikalerer Terminus in Betracht gezogen werden kann. Eine revolutionäre Zäsur ist hier unzweifelhaft vorhanden.

197 Kane betont, dass dieses Intro auch Parallelen zu *Hänsel und Gretel* aufweist, vgl. Kane, John: *Night of the Living Dead. Behind the Scenes of the most terrifying Zombie Movie ever*, New York 2010, S. 42.

Fragt man nach den Einflussgrößen auf George A. Romero und *DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* (*NIGHT OF THE LIVING DEAD*), stechen drei entscheidende Parameter hervor:

(1) Das Filmbudget, denn schließlich fußen der Charme und der künstlerische Anspruch dieses Independent-B-Movies auf der erzwungenen Mittelreduktion, (2) die zeitgenössische Populärkultur, so das Sci-Fi- und Monsterkino der 1950er Jahre sowie die (Jugend-)Literatur (Comics und Sci-Fi-Romane). Und schließlich (3) die politischen Rahmenbedingungen, allen voran der Vietnamkrieg und seine Rückwirkungen auf die US-amerikanische Gesellschaft. In kaum einer Analyse des Films fehlen diese Verweise und besonders die Parallelen zum Krieg in Indochina sind dabei für eine Interpretation unumgänglich, worüber im Forschungsdiskurs Konsens besteht.¹⁹⁸ So verwundert es aber, dass bis heute keine umfassende Aufschlüsselung der Kriegseinflüsse und ihres inhaltlichen, formalen und visuellen Niederschlags erbracht worden ist.¹⁹⁹ Denn gerade diese sollen nachfolgend als bedeutendster Einfluss auf die Ikonographie des Zombies erarbeitet werden.

Wenn Horrorfilme kollektive Ängste auf Basis kollektiver Erfahrungen spiegeln, muss Vietnam seinerzeit eine Bildquelle gewesen sein.²⁰⁰ Im Zuge dieser Feststellung verweist Higashi auf ikonische Fotografien, ohne jedoch ihrer Gewichtung als Repräsentanten des medialen Einflusses vertiefende Bedeutung beizumessen. In kollektiver

198 Higashi, die umfassend Verbindungen zu Vietnam herausarbeitete, führt für den Interpretationsdiskurs u. a. Gregory A. Waller an, der in *The Living and the Undead* (1986) zwar die Bedeutung der militärischen Motive erkenne, aber den Bogenschlag zu Vietnam verpasse. Demgegenüber habe Stuart Samuels (1983) den Bezug zum Zeitgeschehen angemerkt. Ebenso R. W. H. Dillard (1976), der den Film im Kriegskontext betrachte, aber resümiere, „that its real horror cannot adequately be explained thereby.“ Zit. n. Higashi, Sumiko: *Night of the Living Dead. A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era*. In: Dittmar, Linda; Michaud, Gene (Hrsg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, (2. Aufl.) New Brunswick, London 1997, S. 175–188, hier S. 188 Anm. 22. Wie noch gezeigt wird, hatten bereits zeitgenössische Rezensenten die Lesbarkeit im Kontext des Krieges erkannt. Eine Verdichtung zeigt sich seit den 1980er Jahren, spätestens in den 1990er Jahren, und wird seither perpetuiert. Je nach Untersuchungsschwerpunkt variiert dieser Fokus jedoch: So analysiert bspw. Kendall Phillips den Film im Zeitkontext, konzentriert sich auf Counterculture und Protestbewegungen, vermag die Reflexion des Vietnamkriegs aber nur in den Fotografien des Abspanns zu erkennen, vgl. Phillips, Kendall R.: *Projected Fears: Night of the Living Dead and American Culture*. In: Walters, Jerad; Lanzagorta, Marco (Hrsg.): *Night of the Living Dead. Studies in the Horror Film*, Teller Court, Lakewood 2008, S. 91–119, hier S. 116.

199 Verweise finden sich ebenso obligatorisch wie marginal. Pars pro toto: In der ersten deutschen Monografie zu Romero bespricht Seeßlen u. a. den „Sommer des Terrors“ im Kino (1968), der sich an der Schnittstelle von „Vietnamkrieg“, neuerlicher „Erkaltung des sozialen Klimas“, „Rassenkonflikte[n]“ und „besinnungslose[r] Betäubung durch Konsum“ formierte, Seeßlen, Georg: George A. Romero und seine Filme, Bellheim 2010, S. 89, nachfolgend verkürzt zu Seeßlen 2010–B. Für *NIGHT* beschreibt er die Bürgerwehren als „eine Ordnungsmacht, die sich in Gesten und Worten als Abbildung der amerikanischen Militärs in Vietnam zu erkennen geben (...)“. Ebd., S. 96f. Und bei *THE CRAZIES* (USA 1973, Regie: Ders.) wird auf die abermalige „Analogie zu Vietnam“ verwiesen (ebd., S. 106f.), jedoch ohne umfassende Aufschlüsselung.

200 „Film theorists have yet to delineate the ways in which social and historical factors are related to the unconscious as opposed to constructing a spectator based on (Lacanian) psychoanalytic models. But if horror films are a collective nightmare rendered intelligible by a shared ideology, as [Robin] Wood asserts, a source of the images of that nightmare during the 1960s and '70s was coverage of the Vietnam War.“ Higashi, S. 184.

Erinnerung blieben diese Ikonen letztlich aber nicht aufgrund ihres einzigartigen Bildgegenstandes, sondern aufgrund der einzigartig dramatischen Verdichtung des alltäglichen Schreckens.²⁰¹ Die Handvoll ikonischer Bilder subsumiert, was über eine Dekade die öffentliche Wahrnehmung prägte.²⁰²

Ich schließe mich nachfolgend dem Diskurs an, der die parabelhafte Funktion auf Vietnam und die Reflexion der gesellschaftlichen Krise in den USA betont. Ich erachte aber den Einfluss des Krieges auf den Film, seine Figuren und besonders auf die Variation des Filmmonsters als bisher unterschätzt. Darum sollen anhand der Kriegskonkone der Einfluss auf NIGHT in den Fokus gerückt und die Auswirkung auf das neue Monster betrachtet werden. Denn so ließe sich die politische und gesellschaftsallegorische Dimension der Romero-Zombies in Gänze beschreiben und als ikonographischer Bestandteil erfassen, der die Charakteristika des Genres definierte. Es werden darum Inhalt, Form und Bildästhetik auf Kriegseinflüsse und ihrer Auswirkungen untersucht. So kann NIGHT OF THE LIVING DEAD innerhalb der Traditionslinien des Untoten- und Zombiefilms als Zäsurfilm klassifiziert werden.

201 Ikonische Kriegsbilder „funktionieren (...) auch ohne (...) Vorwissen, und da sie einer im kollektiven Gedächtnis verankerten Ikonografie folgen, sind sie reproduzierbar im Sinne von wiederherstellbar.“ *Schneider, Thomas F.*: Reduktion, Emotionalisierung, Ikonisierung. Bilder des Todes in der Kriegsberichterstattung (Fotografie, Fernsehen, Internet). In: *Fauth, Sören R.; Krejberg, Kasper Green; Süsselbeck, Jan (Hrsg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2012, S. 135-148, hier S. 137. Sie verzichten auf Komplexität und blenden Nebensächliches aus, vgl. ebd., S. 137. Hintergründe sind stets in Paratexte ausgelagert. Auch ist die Medialität ausgeblendet, also jedes Anzeichen ihrer Gemachtheit, vgl. ebd., S. 138. Ikonen „appellieren direkt an die Emotionen des Betrachters“ und „schließen eine rationale Auseinandersetzung aus“, was verstärkt wird durch die „Reduktion von Komplexität des Bildinhaltes, den Anschluss an ikonografische Traditionslinien, Stereotypen und Wertemuster, die Ausblendung der Medialität sowie die Erfüllung von Erwartungserwartungen, die im Wesentlichen auf den ins kollektive Gedächtnis eingeschriebenen Traditionslinien beruhen“, ebd., S. 146. Kurz: Entscheidend für das Entstehen von Ikonen ist unter bildtheoretischen Gesichtspunkten die Bildentschlüsselung, das Aufdecken der Bedeutungsebenen und ihre Interpretation, vgl. *Schwingeler, Stephan; Weber, Dorothee*: Das wahre Gesicht des Krieges: Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams. Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien. In: *Kritische Berichte*, Bd. 33, Heft 1 (2005), S. 36-50, hier S. 36.

202 Ebenfalls verweisen ikonisierte Repräsentationen des Krieges „nicht nur auf den jeweils relevanten Krieg, sondern auf über- und umfassende Traditionslinien und Wertemuster, die unserer kulturellen Tradition eingeschrieben sind. Es ist dabei überraschenderweise unwichtig, ob die Traditionen und Muster vom Betrachter erkannt werden, sie funktionieren unbewusst (...)“ *Schneider*, S. 141f.

5.1 Die Romero-Kreatur als Vampir-Zombie-Hybrid

Der Wandel der Darstellungstradition und die Modernisierung des untoten Filmmonsters begannen an einem Januarabend 1967 in Pittsburgh. Die drei Betreiber der Werbefilmagentur *The Latent Image, Inc.*, George A. Romero, John A. Russo und Rudy Ricci, planten ihren ersten unabhängigen Feature-Film.²⁰³ Ihr geringes Budget beeinflusste die inhaltlichen und formalen Überlegungen,²⁰⁴ was sich auch auf den Entwurf eines inszenierbaren Monsters auswirkte. Es wurde die vollständige Anpassung des Bedrohungsszenarios an die Gegenwart vollzogen und vor allem der Habitus der Figur verändert, wodurch Traditionsbrüche zum Zombieklichee der atomaren und invasorischen Diskurse der 1950er Jahre hervortreten.

Romeros Entwurf²⁰⁵ basierte auf Richard Mathesons *I Am Legend*. Das 1954 veröffentlichte Erstlingswerk erlangte große Popularität und wurde zehn Jahre später als *THE LAST MAN ON EARTH* (*L'ULTIMO UOMO DELLA TERRA*, Italien, USA 1964, Regie: Ubaldo Ragona, Sidney Salkow) verfilmt.²⁰⁶ Hier fließen zwei Entwicklungslinien zusammen:

- (1) Das Motiv des Zombies, der in den Pre-Code-Comics eine krisenreflektierende Funktion erhielt und beachtliche Verwesungsstadien aufwies.
- (2) Untote Vampire und Seuchenzüge, deren Traditionslinien von Nachzehrer- und Vampirmythen bis zu Matheson mit einer globalen Pandemie reichen.

Bereits für die religiösen Polemiker der frühen Neuzeit waren Vampire ein Problem, traten sie doch als Umkehrungen theologischer Dogmen auf. Sie waren, wie die christlichen Heiligen, keine gewöhnlichen Toten. Ihre Lebensenergien überdauerten, es gab keine Verwesung, Fingernägel und Haare wuchsen weiter. Sie waren „negative Spiegelbilder der Attribute der Heiligen.“ (Klaniczay, S. 89) Der Vampir war ursprünglich ein Individuum und meist allein. Seine popkulturelle Weiterentwicklung über die globale Bedrohung bei Matheson hin zum Zombie extrapolierte das archetypische Massekonzept. Hier nun wird der Untote zum negativ überspitzten Bild der Gesellschaft. Und der Zombiefilm wird seismographisch in dem Sinne, dass spezifi-

203 Hierzu wurde die Produktionsfirma *Image Ten* gegründet, deren Name sich auf die zehn Freunde bezieht, die Startkapital beisteuerten. Die Gesamtkosten beliefen sich auf 114.000 \$, vgl. Kane, S. 88.

204 So wurde bspw. in Schwarz-Weiß gedreht, da eine gebrauchte 35mm-Arriflex-Kamera bereits zur Ausrüstung der Werbefirma gehörte, vgl. Russo, John: *The Complete NIGHT OF THE LIVING DEAD* Filmbook, Pittsburgh 1985, S. 48 und Kane, S. 28. Zu der Zeit verspürte das Kino jedoch verstärkt die Konkurrenz zum Schwarz-Weiß-Fernsehen, weshalb man um Farbfilme bemüht war, was für die Vermarktung von *NIGHT* ein potenzielles Hindernis darstellte.

205 Das vierzigseitige Skript *The Anubis* reichte inhaltlich bis zum Auftritt von Harry und Tom. Die Belagerung der Farm und die menschenfressenden Toten waren bereits enthalten. Der weitere Verlauf wurde in Kollektivarbeit entwickelt und von John Russo zum Drehbuch umgeschrieben. *The Anubis*, *Night of Anubis*, *Flesh Eaters* und *Night of the Flesh Eaters* ergänzten als Arbeitstitel die Umschreibung als „Monster Flick“, vgl. Kane, S. 20ff. und Russo 1985, S. 31ff.

206 Bemerkenswert ist, dass der US-Trailer die Begriffe *Zombies* und *Vampires* parallel verwendet und so bereits auf Analogien verweist, die nach Romero prägend sein sollten. 1971 erschien die Verfilmung *DER OMEGA-MANN* (*THE OMEGA MAN*, USA 1971, Regie: Boris Sagal). 2007 folgten *I AM LEGEND* (*I AM LEGEND*, USA 2007, Regie: Francis Lawrence) und die parallel gedrehte B-Produktion *I AM OMEGA* (*I AM OMEGA*, USA 2007, Regie: Griff Furst) aus dem Produktionshaus *The Asylum*.

sche Sorgen, Denkweisen, Werte und Mentalitäten seiner Entstehungszeit extrahierbar sind, da sie darin kodiert verarbeitet wurden.

Zwei Bestandteile des Romans dienten Romero als Folie: Zum einen das einsam stehende Haus als Zuflucht und letztes Bollwerk,²⁰⁷ zum anderen die Charakteristika der Monster.²⁰⁸ Mathesons Geschichte, die in Sequenzen die letzten drei Lebensjahre (Januar 1976, März 1976, Juni 1978 und Januar 1979) Robert Nevilles beschreibt, spielt in einer vom Menschen entvölkerten Welt. Neville, der Familienmensch, der die Trauer über den Verlust von Ehefrau und Tochter im Alkohol zu ertränken sucht, verbringt seinen monotonen Alltag mit der Nahrungs- und Materialsuche und der Ausbesserung des kleinen Bollwerks, zu dem er sein Haus umgebaut hat. Dieses zwischen den niedergebrannten Nachbarhäusern einsam stehende Gebäude befindet sich Nacht für Nacht in einem Belagerungszustand, gegen den sich Neville angesichts ermüdender Routine und in gelegentlicher Resignation unterschiedlich engagiert wappnet. Die Erde ist von einer Seuche heimgesucht worden, welche die Menschheit in Vampire verwandelt hat, jene Relikte alteuropäischen Aberglaubens. Auf Nahrungssuche belagern sie Neville, fallen getrieben vom Fressbedürfnis aber auch übereinander her.²⁰⁹ Die Monster im Buch und in der ersten Verfilmung ernähren sich von Blut und werden – ganz klassisch – durch Sonne und Pfählung getötet, mit Spiegeln und Knoblauch ferngehalten. Dennoch „handelt es sich nicht um agile Vampire wie Dracula, sondern um langsame, stolpernde, unintelligente Wesen, die visuell klar als Verstorbene erkennbar sind und in ihrem feindseligen Gebaren gegenüber den Le-

207 Ein begrenzter Handlungsort spart Kosten. Phillips sieht in der Wahl des Ortes Referenzen an Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960, Regie: Ders.), hier auch verstärkt durch den frühen Wechsel der Protagonisten, und *DIE VÖGEL* (*THE BIRDS*, USA 1963, Regie: Ders.). In beiden finden sich einsam stehende Häuser, welches in *THE BIRDS* zudem einem Belagerungszustand ausgesetzt ist, vgl. Phillips, S. 93f., S. 104f. und S. 116.

208 Romeros wandelnde (Un-)Tote finden sich mit bemerkenswerten Parallelen bei Matheson. „Die Welt ist ein Irrenhaus, dachte er. Die Toten spazieren herum, und ich denke mir nichts mehr dabei. Die Rückkehr der Toten war von geringer Bedeutung. Wie schnell man doch das Unglaubliche akzeptiert, wenn man es lange genug zu Gesicht bekommt.“ *Matheson, Richard*: Ich bin Legende, (5. vollst. überarb. Aufl.) München 2013, S. 74. Kleinschnittger merkt unter Verweis auf Heffernan an, dass Romero sich eher von der Verfilmung als vom Buch habe inspirieren lassen, vgl. Kleinschnittger, S. 84, Anm. 77.

209 „Das taten sie oft. Es gab keinen Zusammenhalt unter ihnen – nur ihr Bedürfnis.“ Matheson, S. 24. Neville forscht nach Ursprüngen und Heilmitteln für die Seuche. Dazu sucht er nach schlafenden Vampiren, viele tötet er. Im Finale folgt ein Perspektivwechsel zu mutierten und intelligenten Vampiren, die ein neues Gesellschaftssystem aufbauen. Die übrigen, auch für sie fremdartigen Vampire werden bekämpft. Aus ihrer Perspektive ist Neville das Monster. Die Legende vom schwarzen Mann, der sich, während man schläft, in das Haus schleicht und einen kaltblütig ermordet. Er ist die Horrorgeschichte, die man Kindern erzählt. Robert Neville und seine verfilmten Äquivalente sind die jeweils letzten ihrer Art in einer ihnen feindlich gesinnten Umwelt. Entsprechend „geht es (...) darum, wie das Vertrauen zum Fremden wird (...). Von Interesse ist nicht mehr der allgemeine, externe Konflikt des Guten gegen das (mutmassliche) Böse, sondern der Konflikt innerhalb der Familie oder des Subjekts.“ Kleinschnittger, S. 80f. Die Erkenntnis, dass es verschiedene Spezies gibt (vgl. Matheson, S. 106ff.), erschließt sich Neville durch Forschungen, deren Resultate für die Romero-Zombies wichtig werden. Matheson beschreibt einen Vampir-Bazillus (vgl. ebd., S. 98-105), wodurch Vampirismus und der wandelnde Tote vom Mythos zur Krankheit werden.

benden deutlich von ihrem vormaligen Verhalten – und generell, menschlichen Verhaltensweisen – abweichen.“ (Kleinschnittger, S. 79)

Das Fressbedürfnis und die schiere Masse der Monster wurden zu Eckpfeilern des Zombiearchetyps.²¹⁰ Dieses Motiv weist grundlegende Veränderungen auf. Es wurde seinen schwarzmagischen Wurzeln entfremdet und verlor das Charakteristikum der Beherrschbarkeit, welches trotz invasorischer Re-Interpretation auch in den 1950er Jahren Bestand hatte.²¹¹ Der Zombie geht nun aus der nachbarschaftlichen, heterogenen Menschenmasse hervor, die in jeder Gesellschaftsschicht verwurzelt ist. Und er schließt sich zu amorphen Gruppen zusammen. Das entscheidende Novum ist seine Kontagiosität in Anlehnung an den Vampirismus,²¹² die – dies liegt in der Natur einer Ansteckung – nicht differenziert. Ohne Kontrollinstanzen bleibt dem Wesen nur der eigene, auf rudimentären Instinkt reduzierte Wille als Antriebskraft. Auch dieser Ansatz ist der Natur der Virulenz entlehnt: Die Erhaltung des Wirkkörpers (durch Fressen) und die Verbreitung der eigenen Art (durch ansteckende Bisse).²¹³ Die Bisse dienen der septischen Übertragung, die mitunter durch Nekrose und sich deutlich verfärbende Adern angezeigt wird. Und diese Kontagiosität macht das Massekonzept erst

- ²¹⁰ Der Begriff *Zombie* ist für NIGHT noch nicht etabliert. Mehr noch: Bis auf eine Beschreibung im Drehbuch, „the zombie thing“, taucht er nie auf, vgl. Russo, Jack: *Night of the Living Dead*. The Anubis, Clairton 1967. Nachdruck in: Kane, S. 219–300, hier S. 268. *Angreifer, Monster, Ghouls, die Toten* und ähnliche Umschreibungen finden sich. Der *Zombie* hingegen wurde erst mit Dario Argentos Europavermarktung von *ZOMBIE* (DAWN OF THE DEAD, USA, Italien 1978, Regie: George A. Romero) mit Romeros Kreaturen verknüpft. Romero meinte, „dass er nie Zombies im Sinn gehabt habe, sondern dass er Mathesons Vampire kopieren und etwas Neues daraus machen wollte.“ Kleinschnittger, S. 84, Anm. 78.
- ²¹¹ Cooke sieht auch bei Romero noch Anzeichen von Hypnose, besonders in Visualität und Habitus der Kreaturen im Vergleich zu *HERZ AUS GLAS* (Deutschland 1976, Regie: Werner Herzog), vgl. Cooke, S. 165f.
- ²¹² Bezeichnend, dass James B. Twitchell bereits 1985 für den Zombie die Formulierung „a vampire with a lobotomy“ fand, zit. n. Russell, S. 7. Romeros Faszination für den Vampir ist in seinen Arbeiten kaum zu übersehen und manifestiert sich in *MARTIN* (USA 1977, Regie: Ders.). Dieser zeigt die Beerdigung des amerikanischen Traums in Industrie- und Großstadttrümmern, denen jedes Leben ausgesaugt wurde. Hier verkümmert der Vampir, wobei der Film dessen Identität zwischen Krankheit, Einbildung und Realität pendeln lässt. Romero schrieb auch das Script für die Comic-Reihe *Empire of the Dead* (2014ff.), in welcher Vampire die Gesellschaft durchdringen und Zombies eine von außen einbrechende Bedrohung sind. Bereits Bd. 1 sucht mit Barbaras Schwester den Anschluss an NIGHT, vgl. Romero, George A.; Maleev, Alex: *Empire of the Dead*. Erster Akt, Stuttgart 2014. Anm. P. D.: Seitenzahlen führt diese Reihe nicht.
- ²¹³ Referenzen belegen, dass die Kreatur auf den Darstellungstraditionen des Untoten fußt. So entlehnte Bill Hinzman seine Bewegungen von Boris Karloff in *DIE RACHE DES TOTEN* (*THE WALKING DEAD*, USA 1936, Regie: Michael Curtiz), die Karloff wiederum selbst in traditioneller Verpflichtung zu seiner ikonischen Frankenstein-Performance anlegte, vgl. Kane 48f. Arno Meteling sieht zudem gerade den Beginn von NIGHT als Referenz an *FRANKENSTEIN* (1931), der ebenfalls auf einem Friedhof eröffnet, was als Betonung seines „Status als Epitaph und Monument“ diene, vgl. Meteling 2007, S. 523. Auch sei die Bildästhetik an Klassikern von Val Lewton und Jacques Tourneur orientiert, vgl. Kane, S. 55. Für weitere kinematographische Einflüsse auf Romero vgl. ebd., S. 24ff. und Seeßlen 2010-B, S. 62ff. Kane deutet zudem eine mögliche Vorbildwirkung von *TANZ DER TOTEN SEELEN* (*CARNIVAL OF SOULS*, USA 1962, Regie: Herk Harvey) an, vgl. Kane, S. 7. Design-Parallelen der Kreaturen könnten tatsächlich gezogen werden. Definitiv aber wird die Verfilmung *THE LAST MAN ON EARTH* einen visuellen Einfluss gehabt haben, die eine Vielzahl an Bildern aufweist, die für NIGHT wichtig wurden.

beängstigend, da sich die Verbreitungswege jeder Kontrolle entziehen.²¹⁴ Der künstlich geschaffene Zombietypus erreichte diese unkontrollierbare Wucht nie.

Ergänzt seien die visuellen Irritationen. Klaffende Wunden, schmutzige Haut und zerrissene Kleidung machen den Gesamteindruck bedrohlicher und lassen keinen Zweifel am Zustand der Kreaturen: sie sind tot. Das Grauen resultiert aus der Devianz zu den Protagonisten und ihrer sozialen Klientel. Als Vorform seien die Voodoo-Zombies in *NÄCHTE DES GRAUENS* angeführt, deren verwesender Eindruck daraus resultiert, dass sie sich selbst aus der Erde graben mussten, um fortan in einem viktorianischen Bergwerk zu arbeiten. Ihr Zustand des Totseins schlägt sich visuell nieder. Die Haut ist verkrustet, hängt in Fetzen am Leib herab, die Kleidung ist erdig. Die dumpfen und leeren Augen sind auf die Opfer geheftet, nach denen die Arme gierig ausgestreckt werden.²¹⁵ Diese Kreaturen verweisen auf den bald einsetzenden Motivwandel und belegen durch die Motivtranslation nach Großbritannien den Urbanisierungsschub. Wo Kleinschnittger bis Mitte der 1960er Jahre eine Scheu vor (1) der körperlichen Darstellung des Totseins und (2) der Bedrohung des privaten Raumes, der kleinsten sozialen Einheit, feststellt (vgl. Kleinschnittger, S. 76), kann mit *PLAGUE* bereits ein Grenzübertritt markiert werden. Romero führt diesen weiter und greift die Familie direkt an. Er setzt dem Monster als soziopolitische Komponente eine konfliktzerrüttete Krisengemeinschaft innerhalb des belagerten Hauses entgegen. In Struktur und Habitus spiegelt die Überlebendengruppe den Zustand der gespaltenen amerikanischen Gesellschaft. Barbara und der Farbige Ben (Duane Jones) sind anfangs allein. Es folgen Tom (Keith Wayne) und seine Freundin Judy (Judith Ridley) als Gegenentwurf der Jugendlichen zum konservativen Bürgertum, repräsentiert durch die in jungen Jahren erschreckend zugeknöpfte Barbara und ihren bereits verstorbenen Bruder Johnny. Als Antagonist tritt Harry Cooper (Karl Hardman) in Erscheinung.²¹⁶ Er ist Vertreter einer patriarchalen Familienstruktur, der sich seine Ehe-

214 Jennifer Cooke teilt die Präsenz der Seuche im Kino in drei flexible Gruppen: (1) Filme über Seuchen und mysteriöses Massensterben, die Fragen des Glaubens, der Religion aufwerfen, wie bspw. *DAS SIEBENTE SIEGEL* (*DET SJUNDE INSEGLET*, Schweden 1957, Regie: Ingmar Bergman), vgl. Cooke, S. 163. (2) Die zweite Gruppe umfasst die Pandemie als Krise und die Reaktionen von Politik, Wissenschaft, Militär und Bevölkerung, hinterfragt ethische und medizinische Problemstellungen etc., bspw. *ANDROMEDA – TÖDLICHER STAUB AUS DEM ALL* (*THE ANDROMEDA STRAIN*, USA 1971, Regie: Robert Wise), *OUTBREAK – LAUTLOSE KILLER* (*OUTBREAK*, USA 1995, Regie: Wolfgang Petersen) und *CONTAGION* (USA, Vereinigte Arabische Emirate 2011, Regie: Steven Soderbergh), vgl. ebd., S. 163. Diese reagieren häufig auf reale Epidemien, vgl. ebd., S. 164. Und die (3) letzte Kategorie umfasst Filme, die eine Epidemie als Ausgangspunkt einer Untoteninvasion setzen: die Zombiefilme, vgl. ebd., S. 164. Romeros Übernahme der pandemischen Verbreitung ist hier als Ausgangspunkt einer *Legacy of Plague* im Film gesetzt.

215 Seit den 1960er Jahren verrottet der diegetische Leib. „This trend actually took root in Mexico in advance of other countries, especially in such gems as Rafael Portillo’s *The Aztec Mummy* series (starting 1957).“ Dendle 2001, S. 5. In England ziehen *DOCTOR BLOOD’S COFFIN* (Großbritannien 1961, Regie: Sidney J. Furie) und *THE PLAGUE OF THE ZOMBIES* nach. Dendle begeht hier jedoch den geläufigen Wahrnehmungsfehler, die Comickultur nicht als transmedialen Einflussfaktor auf die Bildästhetik zu berücksichtigen.

216 Duane Jones war nach Sidney Poitier der zweite Farbige, der eine nicht ethnisch-spezifische Hauptrolle bekam. Der im Drehbuch vorgesehene Charakter war ein Stereotyp: Ein weißer, ungebildeter

frau Helen (Marilyn Eastman) zunehmend widersetzt. Sie pflegt im anfangs verborgenen Keller die verwundete Tochter Karen (Kyra Schon, Karl Hardmans Tochter).

Die Eskalation der latenten Konflikte entzündet sich an der lähmenden Feigheit Harrys, während Ben die Sicherung des Hauses alleine bewerkstelligt. Die anschließende Diskussion um den Verbleib im Erdgeschoss oder die von Harry verteidigte trutzige Verbarrikadierung im Keller offenbart Assoziationen zur bipolaren Landespolitik der USA.²¹⁷ Dass zwischen den Parteien letztlich Judy und Tom aufgerieben und beim Fluchtversuch durch eine Explosion getötet werden, manifestiert das Bild einer destruktiven Gesellschaft, die ihre Jugendgeneration frisst.²¹⁸ Bezeichnend, dass der Exzess, in dem sich die Zombies an den Leichen der beiden vergehen, genau dies zeigt: Das animalische Fressen der jugendlichen Leiber, das Laben an ihrem Fleisch und Innereien.²¹⁹

In NIGHT kann die Epidemie (scheinbar) schnell eingedämmt werden. Es besteht keine dauerhafte Bedrohung für die Gesellschaft, jedoch für ihre kleinsten Einheiten. Das emanzipierte Individuum (Ben), Geschwister (Barbara und Johnny), die große Liebe (Judy und Tom) sowie die Familie (die Coopers) werden die Ziele der Atta-

Proletarier. Jones gab der Rolle einen eigenen Anstrich, vgl. Kane, S. 32f. Bens ethnische Zugehörigkeit wird nie thematisiert, Harrys Misstrauen und latente Aggressivität sind jedoch auch als rassistisch motiviert lesbar. Für Deutungsmöglichkeiten auf Basis visueller Analogien zu Aufnahmen von Lynchmorden vgl. *Wünsch, Michaela*: Horror und Herrschaft. Regierungstechniken im Zombiefilm. In: *Henschel, Linda* (Hrsg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 93-116, hier S. 105-108. In Tom Savinis Remake NIGHT OF THE LIVING DEAD – DIE RÜCKKEHR DER UNTOTEN (NIGHT OF THE LIVING DEAD, USA 1990, Regie: Ders.) wird Harry ganz offen zum Rassisten.

217 Weitergehend kommt hier die Umbruchstimmung der 1960er Jahre zum Tragen, in der Ben die Neue Linke gegenüber der Alten Rechten symbolisiert. „Die ‚Neue Linke‘ (New Left) verstand sich selbst, die Jugend und die kritische Studentenschaft, als Motor sozialer Erneuerung.“ *Frey, Marc*: Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums, (3. Aufl.) München 1999, S. 152f. Vgl. vertiefend zur *New Left* in NIGHT auch Higashi, S. 178 und S. 185f.

218 Romero benannte den Konfliktschwerpunkt so: „I think there are several underlying themes in Night of the Living Dead: People's inability to communicate – the protagonists are in a situation that they could probably easily solve if they would stop fighting among themselves. They cause their own downfall. They don't really address the problem because everyone has a different perspective on it, and they can't bring their views together. Tribalism keeps people from the end goal. The thing that I was working with foremost in my mind was the idea of a revolutionary society taking over, and, in this case, literally swallowing the outgoing civilization that doesn't even realize it's being overcome.“ Zit. n. Kane, S. 84, abgeschwächt durch die Ergänzung: „It was 1968, man. Everybody had a ‚message.‘ I was just making a horror film, and I think the anger, and the attitude, and all that's there is just there because it was 1968.“ Zit. n. ebd., S. 84.

219 Wie sich der Horror an die Realität annähert, so nähert sich die Kamera dem Fleisch. Die Filme zeichnen eine berstende Gesellschaft, „die Welt als Pulverfass, an dem die Lunte schon brennt“, und machen „den Untergang der Menschheit vor allem an den hässlichen Details einzelner zerstörter Körper“ fest, vgl. *Meteling, Arno*: Endspiele. Erhabene Groteske in BRAINDEAD, KOROSHIYA 1 und HOUSE OF 1000 CORPSES. In: *Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno* (Hrsg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012, S. 51-66, hier S. 52. Das Medium wird düster prophetisch, oder, im Schulterchluss mit James McFarland, „ein haruspizierendes Medium, als eine Entzifferung der Zukunft, gelesen aus den Eingeweiden geöffneter Leiber.“ Ebd., S. 52.

cken.²²⁰ Und angesichts der finalen Offensive der Zombies finden auch die zwischenmenschlichen Konflikte ihre eskalierende Zuspitzung. Plötzlich ist sich jeder selbst der Nächste und selbst die Tötung des Aggressors Harry führt nicht zur Rettung der übrigen Personen. Der Kampf Mensch gegen Mensch bringt hier nicht etwa einen Sieger und einen Verlierer hervor, sondern ebnet dem gemeinsamen Feind den Weg. Es verliert jeder, der gerade noch für (s)eine scheinbar gerechte Sache gekämpft hat, jeder, der nur (über-)leben wollte. Im Zuge dessen wird die sich zerstörende Familie (Bruder tötet Schwester, Tochter tötet Eltern) zum Indikator für die zerbrechende Gesellschaft. Wenn die kleinsten strukturellen Einheiten fallen, fällt das gesamte System.²²¹ Dies wird filmisch manifestiert, während der zeitgleiche Kriegsverlauf im Zuge der Tet-Offensive und dessen Rezeption dem von Romero gezeichneten Modell bemerkenswert entsprach.

Während Habitus und Konflikte der Gruppe die gesellschaftliche und politische Zerrissenheit spiegelten, konzipierte Romero die Visualität des Films und Charakteristika seines Monsters als zum Vietnamkrieg assoziierbar, unter dessen medialer Überpräsenz alle Produktionsphasen standen. Vietnam dominierte die öffentliche Wahrnehmung und beeinflusste das politische, soziale und kulturelle Leben fundamental.²²² Jener Krieg gilt zweifellos als Medienkrieg und Medienereignis²²³ und übte

220 Ergänzt seien auch die vormaligen Bewohner des Farmhauses. Deren Schicksal wurde in der 1974 veröffentlichten Romanfassung beleuchtet. Der zerrissene Leichnam im Obergeschoss, der im Film zu sehen ist, entpuppt sich als Mrs. Miller, von ihrem Enkel findet Ben lediglich Blutspuren auf zerwühlten Laken, vgl. *Russo, John*: Die Nacht der lebenden Toten, Rastatt 1979, S. 56ff. sowie *Ders.*: Die Nacht der lebenden Toten. Der Roman zu George A. Romeros klassischem Kultfilm, München 1993, S. 82ff., zzgl. der Originalfassung im Nachdruck: *Ders.*: Night of the Living Dead. Based on the screenplay by John Russo and George Romero, Bridgeport 2014, S. 60ff.

221 In den 1950er Jahren fanden Science-Fiction und Horror in Suburbs und ländlicher Idylle statt, dort, wo sich auch das ideologisch richtige Leben abspielte, vgl. Tormin, S. 45. Großstädte und Metropolen fanden selten einen Platz. Wenn überhaupt, dann für den Showdown und hemmungslose Zerstörungorgien (stets allerdings austauschbar und ohne narrative Wichtung, vgl. ebd., S. 46). Die steinernen Monumente und Ikonen des Urbanen sind die Angriffsziele. Ihr Fall illustriert den potenziellen Fall der Gesellschaft (der letztlich jedoch abgewendet werden kann). Hier wird eine Rückbesinnung auf das ländliche, dörfliche Zusammenleben in Kleinfamilien jenseits der anonymen Stadt propagiert, vgl. ebd., S. 46. Romero übernimmt dies traditionsbewusst und führt den ideologischen Ansatz seiner Vernichtung zu.

222 Der Krieg traf relativ unzensiert auf die Öffentlichkeit. Es fehlte der propagandistische Filter, der auf die Berichte aus vorangegangenen Kriegen wirkte, vgl. *Wölfl, Jan*: Kriegsberichterstattung im Vietnamkrieg, Münster 2005, S. 28. Der Journalismus emanzipierte sich jedoch erst in der zweiten Hälfte der Johnson-Ära und forcierte die kritische Berichterstattung. Die endgültige Wende kam mit der Tet-Offensive, vgl. ebd., S. 63-113. Vietnam gilt als einziger unkontrollierter Medienkrieg. „Die Erfahrung, wie stark unzensierte Fernsehberichterstattung zur Delegitimierung des Einsatzes beitragen kann, führte im Golfkrieg sowie bei den Balkaneinsätzen der NATO zu einer strengen Reglementierung der Pressearbeit. Das Militär behielt das Monopol auf die Bilder vom Kriegsgeschehen (...).“ *Heinecke, Herbert*: Die Debatte um *The Deer Hunter* – politische und künstlerische Dimensionen. In: *Strübel, Michael* (Hrsg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen 2002, S. 109-126, hier S. 109. Zur Bildkontrolle im Netzkrieg vgl. auch Seeßlen und Metz, S. 138-146.

223 Der Vietnamkrieg sei darum „weniger ein reales als ein mediales Ereignis. (...) [F]ür den größten Teil der amerikanischen Bevölkerung ein durch die Medien vermitteltes, wenn nicht – in seiner me-

einen immensen Einfluss auf die Entstehung des Films aus,²²⁴ dessen allegorische Verinnerlichung ihn widerspiegelt. Und auch die Monsterfigur wurde als soziopolitischer Kommentar funktionalisiert. Romeros pessimistische Grundeinstellung und Wut sollten den gesamten Film aussagekräftig und assoziativ eindeutig tragen. In vier konkreten Punkten manifestiert sich die realitätsentlehnte Entsprechung und untermauert die Prägnanz der gewählten Bildsprache.

1. Brennendes Fleisch

Szenen der Kadaververbrennung, der gewaltsamen Entzündung der Angreifer mittels selbstgebauter Fackeln und Molotow-Cocktails, die intradiegetisch durch die Medien verbreitete Aufforderung zur umgehenden Verbrennung verstorbener Angehöriger und der Flammentod von Judy und Tom führen zur filmischen Allgegenwart brennender Körper. Dieses Motiv fand seine zeitgenössische Entlehnung zwischen Berichten und Bildern von Napalmeinsätzen (in Form von Brandbomben, Brandgranaten, Flammenwerfern), der Praxis des *Zippos raids*²²⁵ und dem ikonischen Pressefoto der Selbstverbrennung des buddhistischen Mönches.²²⁶ Die Fotografie entstand am 11. Juni 1963 und fand sich bereits am Folgetag in der Presse.²²⁷ Sie zeigt Thich Quang Duc auf einer belebten Straße in Saigon, der mit einer brennbaren Flüssigkeit übergossen wurde und nun in meditativer Haltung verharrend von den Flammen ver-

dialen Realität – erst generiertes Ereignis“ gewesen, vgl. *Petersen, Christer*: Der unbekannte Feind: Vietnam im filmischen Diskurs. In: *Petersen, Christer* (Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. (Bd. 1) Nordamerika und Europa, Kiel 2004, S. 194-230, hier S. 194. Schon 1988 arbeitete J. Hoberman die Parallelen dieses Kriegs zu einem Blockbuster heraus: „If anything, the Vietnam War was like a bloated Hollywood blockbuster in itself. As critic J. Hoberman wrote, it ‘became the greatest episode in American show-business – the longest, costliest, most ambitious, best attended catastrophe ever staged... Cleopatra and Heaven’s Gate had nothing on this debacle – a cost of billions, a cast of millions.’ With Vietnam the first modern war receive blanket news coverage, it’s little wonder there are numerous references to the media in the films it spawned.” *Mottram, James*: Jungle Fever. How Vietnam Changed the Hollywood War Movie. In: *Slater, Jay* (Hrsg.): Under Fire. A Century of War Movies, Surrey 2009, S. 145-160, hier S. 146f. Gerhard Paul klassifiziert Vietnam als *Fernsehkrieg*, vgl. *Paul, Gerhard*: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn u. a. 2004, S. 312.

²²⁴ Er wirkte bereits vor Drehbeginn direkt auf die Crew, da Tom Savini gerade als Kriegsphotograf nach Vietnam geschickt wurde. Er hätte eigentlich das Make-up übernehmen sollen, vgl. Kane, S. 25ff. und S. 120.

²²⁵ Gemeint ist die Verbrennung von Dörfern nach Razzien, die Vernichtung von Ernten etc., was zum Kriegsalltag gehörte, vgl. *Raeithel, Gert*: Kriegsphotographie. US-Militärs und die vietnamesische Zivilbevölkerung. In: *Schneider, Thomas F.* (Hrsg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, (Bd. 3) Osnabrück 1999, S. 739-784, hier S. 763.

²²⁶ Hier wird Schwingeler und Weber gefolgt, welche folgende vier als ikonische Fotografien des Vietnamkriegs erachten, also Schlüsselbilder im Sinne einer Ikone, die sich als eidetische Bilder in permanenter Zirkulation in Massenmedien befinden: Malcom Brownes *Die Selbstverbrennung des buddhistischen Mönches* (1963), Eddie Adams’ *Hinrichtung in Saigon* (1968), John Filos *Tod auf dem Campus* (1971) und Nick Uts *Napalm-Mädchen von Trang Bang* (1972), vgl. Schwingeler und Weber, S. 36.

²²⁷ Vgl. *Graittl, Lorenz*: Sterben als Spektakel. Zur kommunikativen Dimension des politisch motivierten Suizids, Wiesbaden 2012, S. 41.

zehrt wird.²²⁸ Die Fotografie verursachte einen öffentlichen Aufschrei und etablierte zugleich die politisch motivierte Selbstverbrennung in der Wahrnehmung der Weltöffentlichkeit. Zusätzlich führte sie zur globalen Diffusion dieser Proteststrategie.²²⁹

Das Foto rückte den Krieg in Indochina ins öffentliche Bewusstsein (vgl. Wölfl, S. 60ff.). In den Folgejahren wurde der brennende Mensch ein stetiges Bild, weshalb die mediale Präsenz von Feuer im Krieg als allgegenwärtig zu kennzeichnen ist.²³⁰ Weitere Ursprünge, die bis zum Holocaust reichen, stehen im Verhältnis zur aktuellen Politik hinten. Einerseits ist dessen medial aufbereitete Unfassbarkeit im Rahmen der Lagerbefreiungen, des Nürnberger Prozesses und der Nachfolgeprozesse, des Eichmann-Prozesses (1961/62) und der Auschwitz-Prozesse in Frankfurt in den 1960er Jahren im visuellen Gedächtnis verankert. Andererseits wird gerade der Holocaust für Romeros Antikriegshaltung nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben, ist er doch argumentativer Bestandteil des gerechten und gerechtfertigten Krieges, als der der Zweite Weltkrieg empfunden wird. Auch ist NIGHT auf die amerikanische Kriegsführung zugeschnitten, wohingegen der Holocaust als Singularität spezifisch deutsch ist. Schließlich findet sich die Nutzung von Feuer als überdauerndes Charakteristikum sowohl in Korea als auch in Vietnam. Die Dimension der Bombardierungen in Korea stellte das Vorspiel dar.

„Aus einem Mangel an strategisch bedeutsamen Zielen wichen die Angreifer deshalb auf die Taktik aus, sämtliche größeren Städte Nord-Koreas mit Flächenbombardements zu überziehen. (...) Der legendäre US-Luftwaffengeneral Curtis LeMay fasste es so zusammen: »Wir haben fast jede Stadt in Nord- wie Süd-Korea niedergebrannt. Wir haben über eine Million koreanische Zivilisten getötet und mehrere Millionen aus ihren Häusern vertrieben.«“²³¹

228 Die Mönche hätten mit Brennstoffen experimentiert, Journalisten informiert und Feuerwehren am Ausrücken gehindert. Dieser Suizid sei zum Medienspektakel inszeniert worden, vgl. ebd., S. 40. Der Auslandskorrespondent David Halberstam beschrieb die Szene wie folgt: „Ich sollte es später noch einmal sehen, aber dieses genügte. Ein Mensch stand dort in Flammen; der Körper verbrannte langsam und krümmte sich, der Kopf wurde schwarz und verkohlte. In der Luft hing der Geruch von versengtem Fleisch. Ein Mensch verbrennt erstaunlich schnell. Hinter mir hörte ich das Schluchzen der Vietnamesen, die sich ansammelten. Ich war zu entsetzt, um zu schreien, zu verstört, um Fragen zu stellen oder etwas zu notieren, zu verwirrt, um überhaupt zu denken.“ *Halberstam, David: Vietnam oder Wird der Dschungel entlaubt? Reinbek b. Hamburg 1965, S. 127.*

229 Die Tradition sei zwar im indisch-asiatischen Raum wesentlich älter (vgl. Graitl, S. 38ff.), aber „[f]ast alle Fälle von Protestsuizid nach 1963 (...) lassen sich entweder direkt oder indirekt auf Quang Duc zurückführen (...)“ Ebd., S. 41. Und weiter: „Während der nächsten Jahre kam es zu vielen weiteren Protestsuiziden (zumeist durch Feuer) in Indien, Malaysia, Japan, der Sowjetunion, den USA sowie weiterhin Vietnam. Die Mehrheit dieser Fälle bezog sich auf die Außenpolitik der USA (...)“ Ebd., S. 41.

230 Den Zeitraum von Produktion und Distribution von NIGHT rahmend sei hier auf die abermalige Ikonisierung eines Pressefotos verwiesen, welches 1972 entstand und Feuer als Waffe thematisierte: Nick Uts *Napalm-Mädchen von Trang Bang* zeigt das Mädchen Kim Phuc, verbrannt, schreiend vor Schmerz, nackt, nachdem die umstehenden Soldaten ihr die brennende Kleidung vom Leib gerissen hatten. Es entstand auf der Straße vor ihrem Dorf, unweit von Saigon, wenige Minuten, nachdem es bombardiert wurde.

231 *Bechtol (Jr.), Bruce E.: Paradigmenwandel des Kalten Krieges. Der Koreakrieg 1950-1953. In: Greiner, Bernd; Müller, Christian Th.; Walter, Dierk (Hrsg.): Heiße Kriege im Kalten Krieg. Studien zum Kalten Krieg, (Bd. 1) Hamburg 2006, S. 141-166, hier S. 159.*

Die Napalmbombardierungen gehörten seit dem 29. Juni 1950 zum festen Repertoire der Kriegsführung, was Stöver zum Begriff „apokalyptischer Verwüstung“ animiert (vgl. Stöver, S. 100). Ihm zufolge kamen Napalmbomben sogar häufiger zum Einsatz als in Vietnam, obwohl sie aufgrund der Bilder eher mit letzterem verbunden werden (vgl. ebd., S. 102f.). Weitergehend kann in diese Analogie die Bombardierung von Städten im Zweiten Weltkrieg aufgenommen werden, eine Strategie, die sich bei Alliierten und Deutschen fand. Sie zeugt davon, dass die moralische Hemmschwelle bei Attacken auf zivile Ziele im Zuge optimierter Luftkriegsführung derart weit gesunken war, dass sie zur Kriegsstrategie wurden. Der Vietnamkrieg jedoch übertraf dies alles:

„[Er] unterschied sich in seiner materiellen Wirklichkeit von allem, was bisher aus anderen Kriegen bekannt war. Die US-Militärs führten ihn mit einem bis dato beispiellosen Einsatz nichtnuklearer technologischer Vernichtungswaffen. Noch 1988 (...) waren 30% des fruchtbaren Bodens Vietnams durch den Chemiekrieg der USA verseucht. Die US-Air Force warf über Vietnam siebenmal mehr detonierendes Material ab, als insgesamt im Zweiten Weltkrieg zum Einsatz gekommen war. 28 Millionen Bomben und Granaten setzten die USA in Vietnam ein. Mit Dioxin entlaubte die Air Force etwa 40% der Wälder Vietnams.“²³²

Die zeitgleiche Wahrnehmung der Holocaustprozesse kann Romeros Antikriegshaltung aber durchaus verstärkt haben, muss er demgegenüber doch unweigerlich die kriegerische Nutzung der Atombombe als eine spezifisch amerikanische Singularität wahrgenommen haben.²³³ Allgemeine Furcht und das Wissen um die Folgewirkungen einer nuklearen Detonation müssen entsprechend als Einflussgrößen berücksichtigt werden, denn die Bombe wurde zur permanenten Bedrohung, deren cineastische Verarbeitung im Film der 1950er Jahre Romero beeinflusste. Auffällig wird dies bei der musikalischen Zitation des Lehrfilms *FALLOUT: WHEN AND HOW TO PROTECT YOURSELF AGAINST IT* (USA 1959, produziert von Creative Arts Studio Inc. im Auftrag des Office of Civil and Defense Mobilization). Was in dem Aufklärungsfilm einleitend Aufnahmen von Nuklearexplosionen begleitet, unterlegt in *NIGHT* den Abspann.²³⁴ Die inhumane Kriegsführung mit Feuer muss für Romero als wichtigster und zu verarbeitender Faktor angenommen werden. Schließlich ist es sein eigenes

²³² Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film, Marburg 1993, S. 18. Vgl. auch Greiner, Bernd: Die Blutpumpe. Zur Strategie und Praxis des Abnutzungskrieges in Vietnam 1965-1973. In: Greiner, Bernd; Müller, Christian Th.; Walter, Dierk (Hrsg.): Heiße Kriege im Kalten Krieg. Studien zum Kalten Krieg, (Bd. 1) Hamburg 2006, S. 167-238, hier S. 167. In kriegsideologischer Selbstauskunft vernimmt sich die Taktik wie folgt: „Die Lösung in Vietnam sind mehr Bomben, mehr Granaten, mehr Napalm [...], bis die andere Seite zusammenbricht und aufgibt. [...] Wir werden sie zu Brei zerstampfen.“ William De-Puy, zit. n. ebd., S. 199.

²³³ „Der Koreakrieg war der letzte Konflikt, in dem die Vereinigten Staaten den Einsatz von Atomwaffen in Erwägung zogen.“ Bechtol, S. 161. Der Einsatz wurde öffentlich kommuniziert (vgl. ebd., S. 161f.), sodass dies am seinerzeit jugendlichen Romero nicht unbemerkt vorbei ging.

²³⁴ Vgl. zu Romeros Monsterfilmkonsum in der Jugend Kane, S. 24f. und vertiefend zu *FALLOUT* Höltgen, Stefan: Face the Future – Imagine the Facts! Fakten und Fiktionen des Atomkriegs im Civil-Defense-Film. In: Hoffstadt, Christian; Höltgen, Stefan (Hrsg.): This is the End... Mediale Visionen vom Untergang der Menschheit, Bochum, Freiburg 2011, S. 11-32, hier S. 23. Das Vorspann-Thema des Lehrfilms begleitet in *NIGHT* auch die *Search and Destroy*-Sequenz und den finalen Angriff der Zombies.

Land, von dem er sich abwendet und das er in seiner filmischen Apokalypse untergehen lässt.²³⁵

Feuer lässt über seine kriegsassoziative Wirkung hinaus auch allegorische Aussagen über die Masse zu, handelt es doch identisch wahllos und sich unkontrollierbar verbreitend:

„Es ist sich überall gleich; es greift rapid um sich; es ist ansteckend und unersättlich; es kann überall entstehen, sehr plötzlich; es ist vielfach; es ist zerstörend; es hat einen Feind; es erlischt: es wirkt, als ob es lebte, und wird so behandelt.“²³⁶

Die Masse, die den Flammen ähnlich agiert, wird für den Zombie-Archetypus zum entscheidenden Begriff. Es „verweist jeder Zombie, selbst wenn er zufällig als Einzeler auftritt, als Bruchstück auf eine Masse von anderen, so wie sein Handeln darauf ausgerichtet ist, diese Masse per Bissinfektion zu vergrößern (...).“ (Ebd., S. 47) Der Drang zur Selbstvermehrung und Selbsterhaltung durch den massiven Schaden Anderer ist demnach charakteristisch für Feuer, Zombies und Kriege gleichermaßen. Entsprechend kann in Susan Sontags Aufzählung von Handlungen des Krieges *der Krieg* durch *das Feuer* oder *der Zombie* ersetzt werden, ohne zur Falschaussage zu geraten: Kriegsfotos

„zeigen, wie der Krieg die gebaute Welt entleert, zertrümmert, einreißt, einebnet. (...) Sieh her, sagen die Fotos, so sieht das aus. Das alles richtet der Krieg an (...). Der Krieg zertrümmert, läßt bersten, reißt auf, weidet aus, versengt, zerstückelt. Der Krieg *ruiniert*.“ (Sontag 2013, S. 14, Herv. i. O.)

2. Mediale Krisenberichterstattung

NIGHT OF THE LIVING DEAD spiegelt die zeitgenössischen Massenmedien und manifestiert deren allgemeine, Krisen begleitende Überpräsenz als authentisches Leitmotiv.²³⁷ Zu Beginn wird ein altes Röhrenradio zur wichtigen Informationsquelle. Es erfasst, was Rezipienten und Filmfiguren bereits wissen oder ahnen und gibt einen Ausblick auf die Regierungsarbeit. Hinweise zum Verbarrikadieren und Unterlassen von

235 Feuer ist auch eine wirkungsvolle Waffe in den Monsterfilmen der 1950er Jahre. Einige Beispiele aus dem Fundus an Klassikern: DAS DING AUS EINER ANDEREN WELT (THE THING FROM ANOTHER WORLD, USA 1951, Regie: Christian Nyby, Howard Hawks), FORMICULA (THEM!, USA 1954, Regie: Gordon Douglas) und TARANTULA (USA 1955, Regie: Jack Arnold). Feuer ist immer die Waffe, welche das/die Monster vernichtet. Und das Militär tritt als heldenhafter Retter in der Not auf. Für Romero müssen die 1960er Jahre darum aufgezeigt haben, dass die USA andere Menschen, genauer: Nicht-Amerikaner respektive Kommunisten, ebenso bekämpfen, wie sie in den Filmen Monster bekämpfen. Er greift dies auf und macht die Amerikaner zu Monstern, die mit den gleichen Mitteln bekämpft werden müssen. Bereits hier muss demzufolge Stigleggers deutlichem Verweis auf die Holocaust-Ikonographie entschieden widersprochen werden, vgl. Stiglegger, Marcus: Verdichtungen. Zur Ikonologie und Mythologie populärer Kultur, Hagen-Berchum 2014, S. 104f. und ergänzend meine späteren Ausführungen zum Abspann von NIGHT.

236 Elias Canetti, *Masse und Macht* (1960), zit. n. Schätz, Joachim: Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie, München 2011, S. 45-64, hier S. 46.

237 Das Kino passt sich an und wird brutaler. Hier „zieht neben einem apokalyptischen Tonfall vor allem auch das Realitätsprinzip der Massenmedien in den Horrorfilm ein.“ Meteling 2012, S. 52.

Fluchtversuchen, Spekulationen über eine Invasion außerirdischer Wesen und Berichte von Mord und Kannibalismus dominieren.

Nachdem ein Fernsehapparat gefunden wird, tritt das Radio als Informationsträger in den Hintergrund. Alle Eingeschlossenen versammeln sich um das Gerät und verfolgen die Ereignisse, kommentieren oder hinterfragen das Gesehene. Die Nachrichten durchbrechen den Mikrokosmos des isolierten Farmhauses.²³⁸ So wird auch die Illusion der zeitgleich andernorts stattfindenden Krise aufrechterhalten, ohne das Budget der Produktion zu strapazieren. Andererseits erscheinen die Berichte aber auch unreal, wirkt doch bspw. das Leben in Washington, D.C. unbeeinträchtigt, wie eine Interviewschaltung suggeriert.

Der Nachrichtensprecher wird von Charles Craig gespielt, dessen Stimme bereits die Radiomoderation prägte. Er war auch tatsächlich Radio- und TV-Sprecher (vgl. Kane, S. 45). Berichtet wird, dass unbeerdigte (!) Tote lebendig werden und ihre Opfer suchen, weshalb sie umgehend verbrannt werden müssen.²³⁹ Darüber hinaus vermittelt er den Eingeschlossenen, dass sie zu Hilfs- und Rettungsstationen fliehen könnten. Zuletzt wird die Ursache konkreter benannt. Eine Venussonde soll der Auslöser sein, die unbekannte Strahlung mitführe. Eine plausible Ursachenerklärung war ursprünglich nicht vorgesehen, wenn auch diskutiert, da die Filme seinerzeit immer Erklärungen lieferten. Die Diskussion der Wissenschaftler über die Sonde wurde letztlich als Kompromiss eingefügt, ist aber nicht als tatsächliche Ursache konkretisiert. Die Berichte bleiben vage, deuten an, spekulieren und fabulieren.²⁴⁰

238 Vgl. für Interpretationen des TV-Geräts Wunsch, S. 98ff. Knapp umrissen: Der Fernseher spiegelt vielfältige zeitgenössische Problematiken. Er fungiert als Fenster zur Außenwelt für eine Gesellschaft, die sich ins Private zurückgezogen hat. Einerseits diente der Rückzug der Flucht vor den politischen Verhältnissen, andererseits brachte aber der Fernseher das ferne Grauen ins Wohnzimmer. Zudem sind Technikbegeisterung wie Technikangst und -skepsis zu berücksichtigen und final die Rückwirkung auf das Haus- und Ehefrauenbild der amerikanischen Gesellschaft. Diese Phänomene, die aus dem Eindringen des Krieges ins Private hervorgehen, werden unter dem Begriff „Living Room War“ subsumiert, welcher nach Gerhard Paul auf Michael Arlen (1997) zurückgehe, vgl. Paul, Gerhard: Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges? In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 80–104, hier S. 83.

239 Der Film beschränkt sich auf die Verbrennung, um eine Rückkehr zu verhindern. Dass der Biss eine Ursache für die Reanimation ist, wird zwar deutlich, von den Medien jedoch nicht vermittelt. Die erste Werbebroschüre führte jedoch den Hinweis, dass sie diese Meldung verbreiteten. Wörtlich: „The need for help increases when a news broadcast warns that injury from a ‘ghoul’ can infect a healthy person with the same flesh-eating ‘disease.’ The child, Karen, has been injured by one of the ghouls in her fight to the house.“ Zit. n. Russo 1985, S. 33. Auch in der Romanfassung ist der kontagiöse Biss bekannt und wirft die Frage auf, wer das Kind töten wird, wenn es sich reanimiert. Hierzu geben die Nachrichten eine Hilfestellung: Wenn man Schwierigkeiten damit habe, sollten Behörden eingeschaltet werden, die das übernehmen, vgl. Ders. 1979, S. 110f., Ders. 1993, S. 142f. und im Original Ders. 2014, S. 113f.

240 Vgl. Kane, S. 65f. Die offizielle Synopsis von *Image Ten, Inc.* (Produktion) und *The Walter Reade Organization* (Vertrieb) stiftet weitere Verwirrung: „because of a freak molecular mutation due to man’s atomic research, the dead have risen to devour the living.“ Zit. n. Russo 1985, S. 33.

Im zweiten Nachrichtenblock²⁴¹ werden die Vietnambezüge durch einen Versprecher verdeutlicht: „Der Oberbefehlshaber der Streitkräfte in Saigon – Verzeihung – in Washington hat Bürgerwehren (...) aufgestellt.“ (Zit. n. O-Ton) Daraufhin wird von der Effektivität des Kopfschusses und von *Search-and-Destroy*-Missionen berichtet. Den Schwerpunkt bildet ein *Embedded-Journalism*-Interview. Die hörbare Zwischenfrage nach Luftunterstützung sowie der arrogante Optimismus Sheriff McClellands, der an offizielle Berichte hoher Militärs erinnert (vgl. Russell, S. 69), sind ergänzende Verweise. Der Reporter ist Bill „Chilly Billy“ Cardille. Er war tatsächlich Frontmann von Channel 11 TV (WIIC) und Gastgeber der Samstagabendshow *Chiller Theater*.²⁴² Sein Kameramann, Steve Hutsko, mimt auch im Film diese Rolle. Ursprünglich waren beide am Set, um eine Reportage zu drehen. Romero band sie kurzerhand ein und meinte, sie sollen tun, was sie normalerweise tun würden (vgl. Kane, S. 45). Dies trägt zur Authentizität der Berichte bei – alle Reporter, Moderatoren und Sprecher spielen nicht, sondern *sind* diese Rollen.

Über die bloße Illustration des Ausmaßes kommt den diegetischen Medien auch die Aufgabe zu, assoziative Brücken zur Kriegsberichterstattung zu schlagen. Die finale Überlappung von TV-Bericht und filmischer Realität, als die Reporter im Gefolge der Milizen das Farmhaus erreichen, ist an den zeitgenössischen Newsreel²⁴³ und Fernsehbildern orientiert. Die referenzielle Entlehnung der Bildästhetik ist hier besonders wichtig. Das Fernsehen wird für die Belagerten das Fenster zur Außenwelt. Und dies, obwohl kaum eine der Meldungen tatsächlichen Wert oder gar Hilfestellungen für die Eingeschlossenen enthält. Sie sind diffus, irreführend und bisweilen gefährlich, wie Judy und Tom bei der durchs Fernsehen motivierten Flucht zu spüren bekommen.²⁴⁴ Die Medienkritik könnte nicht deutlicher sein, zumal Tom kurz vor dem Aufbruch auf Judys Frage, ob sie denn das Richtige täten, antwortet:

„Well, the television said that’s the right thing to do!“²⁴⁵

Die Medien spielten nicht nur für die Vietnamwahrnehmung eine Rolle, sondern sie bereiteten auch das Trauma der GIs vor. Die vorgeprägten Kriegserwartungen basierten auf dem *John Wayne Thing*, nämlich einer klar durch Gegensatzpaare strukturier-

241 Das Drehbuch sah nur eine Übertragung vor, vgl. Russo 1967, S. 281-285. Im Film wurden daraus zwei, die den Feuertod von Judy und Tom rahmen. Dies intensiviert das mediale Motiv quantitativ und setzt deutlichere Schwerpunkte. So fehlen im Skript die Stationen, die Sonde und diverse Interviews gänzlich.

242 Vgl. Kane, S. 42 und Russo 1985, S. 63f. Seine Tochter, Lori Cardille, spielte 17 Jahre später die Hauptrolle in *Romeros DAY OF THE DEAD*.

243 Während der Dreharbeiten existierte in den USA noch *UNIVERSAL NEWS* als regelmäßiges Newsreel (eingestellt im Dezember 1967). In Europa hielt es sich nur unwesentlich länger, konnte Assoziationen zur Bildästhetik aber noch unterstützen, vgl. Winkel, S. 990.

244 Folgt man den Ausführungen von Wünsch, gäben die Medien- und Sattelitentechnologie die gefährlichen Handlungsimpulse, was sowohl für die Überlebenden (vermittelt durch das Fernsehen) als auch für die Zombies (reaktiviert durch eine Sonde) gelten könne, vgl. Wünsch, S. 102f.

245 Zit. n. Meteling 2007, S. 527. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist das Remake von *DAWN OF THE DEAD* (USA, Kanada, Japan, Frankreich 2004, Regie: Zack Snyder), als ein Wachmann das Fernsehen wesentlich kritischer kommentiert: „TV said a lot of things that aren’t true.“ Vgl. ebd., S. 527.

ten Welt aus Gut und Böse. Der inneren Logik eines Films folgend, hätte der Sieg gewiss sein müssen. Die Realität sah indes anders aus, was zu Desillusionierung, Frustration und Gewaltexzessen führte.²⁴⁶ Bei Romero findet sich dies wieder. Die Medien sind voller Fehlinformationen und die zukünftigen Opfer, die begierig jede Information aufnehmen, setzen diese unreflektiert um. Nur dass sich die Anweisungen als nicht funktional erweisen, die Realität nicht der Erwartung entspricht und die Konsequenz das pure Grauen ist – dieser Bruch, das Spiel mit enttäuschten Hoffnungen und die Ausuferung von Gewalt, findet sich als roter Faden bis in den Abspann.

3. Search-and-Destroy-Missionen

Eng mit der Berichterstattung im Allgemeinen sind die Szenen der *Search-and-Destroy*-Mission verknüpft und bilden das deutlichste vietnamassoziative Bild. Diese Kampftaktik ist „eine Kopie der vom Vietcong gepflegten »Hit and Run«-Taktik“ und stellte einen „Kampf gegen die Geburtenrate einer Nation“ dar (Greiner, S. 200f.). Die destruktive Wirkung der Strategie gegen Freund und Feind gleichermaßen zieht sich in *NIGHT* bis in den Abspann.

Aufgrund der mobilitätseinschränkenden Aufnahmetechnik²⁴⁷ machten Kampfhandlungen, Sterbende und Tote nur einen geringen Anteil der TV-Bilder aus. Das Monopol auf zeitnahe Informationen von Gefechten verblieb bei Printmedien und Radio. Die Bilder, welche TV-Aufnahmen prägten, waren überwiegend illustrativer Natur.²⁴⁸

„Von wenigen Ausnahmen abgesehen, zeigten die halbstündigen, durch Werbung unterbrochenen Abendnachrichten keine Bilder von heftigen Gefechten, von Toten und zerstörten Dörfern. Sie präsentierten Pentagonsprecher und Generäle (...), sie zeigten Hub-

246 Vgl. Reinecke, Stefan: Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 93-100, hier S. 97. Zudem bezeichnet „John Wayne“ das veränderte Verhalten der Soldaten im Angesicht allgegenwärtiger Presse. Sie begannen zu posieren und sich wie Schauspieler zu inszenieren, vgl. Paul 2004, S. 317.

247 Ein Team habe aus drei Personen (Korrespondent, Kamera und Ton) bestanden, die 50 kg Ausrüstung transportiert hätten, was sie von Kampfhandlungen ferngehalten und auf militärische Transporttechnik angewiesen habe, vgl. Wölfl, S. 92f. Klein geht dagegen von 16mm-Kameras mit einem Gewicht von 18 kg aus, was es ermöglicht habe, „auch Fernsehaufnahmen von schwierigen Operationen zu liefern.“ Klein, Lars: Größter Erfolg und schwerstes Trauma: die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet. In: Daniel, Ute (Hrsg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 193-216, hier S. 196. Ausgeblendet bleibt die Tontechnik und die logistische Abhängigkeit. Zudem ist der Fronteinsatz mit dem Einsatz des Lebens verbunden, was Klein zur Ergänzung nötigt, dass nur 35 Prozent der Journalisten in Einsatzgebieten gewesen seien und somit von 4.100 TV-Berichten lediglich 10 Prozent Einsatzberichte dargestellt hätten, vgl. ebd., S. 197.

248 Vgl. Wölfl, S. 93ff. „Die Nachrichtensendungen (...) räumten der Berichterstattung über Vietnam in den Jahren 1968 bis 1973 einen Anteil von 20 bis 25 Prozent ein. (...) Von 2.300 zwischen 1965 und 1970 gesendeten Berichten zeigten lediglich 76 echtes Kampfgeschehen.“ Wende, Waltraud: Über die Unfähigkeit der Amerikaner, sich ein Bild vom Krieg zu machen... Der Krieg, die Rolle der Medien und Stanley Kubricks Film *Full Metal Jacket* (1987). In: Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Fotografie und Film*, (Bd. 3) Osnabrück 1999, S. 1075-1086, hier S. 1075.

schrauber und abgesetzte, in Deckung gehende mutige Soldaten. Zur Untermalung der optischen Eindrücke spielte das Fernsehen das erfolgsverheißende dumpfe Donnern der Artillerie und der Kampfbomber ein.“ (Frey, S. 151)

Das Motiv der akustischen Bildbegründung findet sich auch im Abspann von NIGHT. Helikoptergeräusche sowie dumpfe Funk- und Nachrichtenübertragungen begleiten die dokumentarischen Bilder.²⁴⁹ Romero bedient somit das vollständige Repertoire der Kriegsberichterstattung. Landende Hubschrauber,²⁵⁰ weite Lichtungen mit hohem, vom Rotorenwind aufgewühlten Grasbewuchs, Truppenbewegungen in weitläufigem Gelände, Fahrzeuge, Spürhunde,²⁵¹ eine Vielzahl an Waffen. Es liegt nahe, dass dies als assoziative Verknüpfung erkannt und als Allegorie gedeutet wurde. So notierte der Kritiker J. Hoberman:

„The movie was made in 1968. It was made in the most violent year in American history since the Civil War. It's shot like cinema vérité, as though it were the evening news. It never wavered from its desire to terrorize the audience and offer no hope at the end. (...) Night of the Living Dead could only be understood as a movie about the Vietnam War.“²⁵²

In diesem Zusammenhang entfaltet die Entscheidung gegen die zeitgemäße Kinotradition und für einen Schwarz-Weiß-Film ihre volle Wirkung, zeigen sich doch gerade dadurch Parallelen zu den farblosen TV-Nachrichten, die allabendlich in die Wohnzimmer drangen.

Diese Miliz-Sequenzen griff Romero zehn Jahre später in DAWN OF THE DEAD abermals auf.²⁵³ Hier zeigt er Volksfeststimmung bei Kaffee und Bier, während die Zombiejagd einem Tontaubenschießen gleicht. Im weiteren Verlauf des Films hört und sieht man von der Nationalgarde und den Bürgermilizen jedoch nichts mehr. Sie verstummten letztlich im globalen Ansturm der Untoten, was im deutlichen Kontrast

249 Hier sei auch ein Hinweis auf notwendige Kritik an der manipulativen Kraft der Fernsehbilder gestattet, blenden doch die stets entkontextualisierten Bildchiffren die Realität der Gewalt, des Todes und des chemischen Krieges gänzlich aus, vgl. Paul 2004, S. 320.

250 Der Helikopter gehörte dem lokalen Radiosender KQV (das Label ist deutlich zu sehen). Im Zusammenhang mit den Luftaufnahmen von der Bürgerwehr ist der Verweis von Wunsch unter Bezug auf Richard Dyer interessant, welcher die Ähnlichkeit von Zombies und Miliz hervorhebt. Die Truppen seien aus der Vogelperspektive kaum von den Untoten zu unterscheiden, vgl. Wunsch, S. 106 und Meteling, Arno: Das Ornament der Masse. Zur Chronotopie und Medialität im Zombiefilm. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie, München 2011, S. 211-224, hier S. 215.

251 Auch wenn diese seltener auf den zirkulierenden Fotografien und Filmaufnahmen sichtbar sind, waren sie wichtiger Bestandteil der Search-and-Destroy-Missionen, vgl. Higashi, S. 183 und Raeithel, S. 753.

252 Zit. n. Kane, S. 82. Joseph Lewis überspitzte die Wirkung im Februar 1970 in der Anmerkung, dass Johnson die Napalmabwürfe nie angeordnet hätte, wenn er diesen Film gesehen hätte, vgl. Russell, S. 69.

253 Romeros zweiter Zombiefilm ist nur noch punktuell allegorisch zu Vietnam lesbar, vornehmlich in der Gewalt der SWAT-Einheit. Für weitere Beispiele vgl. Wunsch, S. 110f. Darauf, dass sich Vietnam als Einflussgröße verflüchtigt, verweist auch der Roman zum Film: „Das war schlimmer als in Vietnam. Das war seine Heimatstadt, sein Land, und sie kämpften nicht gegen Asiaten, sondern gegen ihre Mitmenschen.“ Romero, George; Sparrow, Susanna: Zombi. Horror-Roman nach einem Drehbuch von George Romero, München 1979, S. 28. Insgesamt nimmt die Lesbarkeit als Kriegsallégorie zu Gunsten eines Gesellschaftskommentars und einer Fokusverschiebung hin zu Strukturreflexionen (Gewalt-, Gesellschafts- und Herrschaftsstrukturen) ab.

zu NIGHT steht, wo Polizei- und Bürgerwehrtruppen den Landstrich sichern und die Gefahr (vorerst?) eindämmen können.

4. Der Kopfschuss als Ultima Ratio

Die rudimentären Reste von Instinkt, die zur Antriebskraft werden, finden ihren Sitz im reanimierten Gehirn. Einzig dessen Zerstörung hat die endgültige Tötung zur Folge, wohingegen Separation des Kopfes, Inbrandsetzen, Schüsse auf den Leib, Amputationen und andere physische Schädigungen keinen dauerhaften Erfolg verheißen. Der massive Angriff auf den Kopf, dem schon Johnny in den ersten Filmminuten erliegt, wird zum ultimativen und irreversiblen Bild der Leibeszerstörung und perpetuiert sich zu einem Leitmotiv des Zombiefilms. Ben zerschlägt die ersten Schädel noch unter großer Anstrengung mit einem Radschlüssel. Dem ersten Angreifer im Haus sticht er das Werkzeug bereits in den Schädel und hinterlässt ein markantes Loch in der Stirn, während letzte Zuckungen den Widerstand des Körpers gegen den irreversiblen Tod anzeigen. Als finale Steigerung wird der Schuss in den Kopf die effektivste Form des Tötens, auf deren Folgeerscheinung am ersten „Opfer“ der Schattenwurf im Wind tanzender Blätter den Blick punktuell freigibt. Der winzige Punkt mit dem aufgewölbten und zerrissenen Hof um die Einschlagstelle prägt das Bild vom Sieg über den Angreifer.

Wo tiefe Wunden oder Amputationen die Hoffnung auf Rettung aufrechterhalten können, folgt der Zerstörung des Schädels unverzüglich der Tod. Zehn Jahre nach NIGHT fand *DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN* (*THE DEER HUNTER*, USA 1978, Regie: Michael Crimino) ähnlich intensive Bilder für den Vietnamkrieg. Zur Visualisierung der Zufälligkeit des Sterbens wurde der Zwang zum Russischen Roulette während der Gefangenschaft als Allegorie gewählt. Das metaphorisch gedachte Motiv ist nicht historisch belegt, wodurch die Vietcong zu unmenschlichen Monstern überhöht werden. Die Intentionen der Regie und die spätere Wahrnehmung der Zuschauer sind stark auseinanderdivergiert. So reagierten gerade Kritiker überaus empfindlich auf diese Bildlichkeit, deren Intention vom Splattereffekt überlagert wurde.²⁵⁴ *NIGHT OF THE LIVING DEAD* ist dem Vietnamumfeld jedoch derart weit entrückt, dass der Kopfschuss seine Wirkung auch als Metapher entfalten kann.²⁵⁵

Der Kopfschuss als einprägsamstes Motiv ist unverkennbar mit der Wahrnehmung von Kriegsbildern verknüpft.²⁵⁶ 1968 fand es seine ikonische Realitätsentspre-

²⁵⁴ Ausführlich zu den Kritikpunkten vgl. Heinecke, S. 117ff.

²⁵⁵ Interessant ist Heineckes Aufzählung übergreifender Motive als Klammern für die Narrationsblöcke in *THE DEER HUNTER* (vgl. Heinecke, S. 111ff.). Die wichtigsten seien das Hubschraubergeräusch, das „Motiv der Flammenhölle“ (im Stahlwerk des Heimatortes und in Vietnam) und schließlich das „Ein-Schuss-Motiv“, welches sich in Michaels Jagdcredo und im Russischen Roulette fände, vgl. ebd., S. 113. Zusätzlich kämen das Glücksspielmotiv, Wasserfälle und Sprachlosigkeit zum Tragen, vgl. ebd., S. 113f. Flammenhölle, Ein-Schuss-Motiv und Hubschrauber können ebenso als Leitmotiv von *NIGHT OF THE LIVING DEAD* gelten und schlagen so Brücken zwischen den kriegsallegorischen Motiven beider Filme.

²⁵⁶ Nicht auszuschließen ist zudem eine Anspielung auf den Kopfschuss, der Amerika zuvor ins kollektive Mark traf: Die Tötung des US-Präsidenten John F. Kennedy am 22. November 1963.

chung und Aktualitätsbestätigung, die das Gespür der Filmmacher für die Bilder und Bildsprache ihrer Zeit untermauert. Den durch die US-amerikanischen und die südvietnamesischen Truppen stetig gesteigerten Angriffen versuchte die Nationale Befreiungsfront für Südvietnam (FNL), durch den Bruch der für das Neujahrsfest (Tet) vereinbarten Waffenruhe seit dem 29. Januar 1968 entgegenzuwirken. Obwohl diese Tet-Offensive bald zusammenbrach, konnte sie erhebliche psychologische Wunden schlagen, die Truppen demoralisieren und die Antikriegsbewegung in Europa und den USA befeuern.²⁵⁷ Im Kontext der Angriffe, die bis in die Hauptstadt Saigon und dort auf die US-Botschaft ausgeweitet wurden, entstand eine weitere ikonische Fotografie: Am 1. Februar 1968 waren der AP-Fotograf Eddie Adams und der NBC-Kameramann Vo Su in Cholon, einem Viertel in Saigon. Sie wurden Zeugen als der Polizeichef, Nguyen Ngoc Loan, einen vermeintlichen Vietcong auf offener Straße hinrichtete. Der parallel zur Fotoserie aufgezeichnete Film lief noch am selben Abend im US-Fernsehen. Adams' Fotos erschienen am Folgetag auf den Titelseiten (vgl. Schwingeler und Weber, S. 40ff.).

Das markante Foto ist ein Schnappschuss, zufällig und in Eile entstanden, wirkt aber ausgewogen und komponiert (vgl. ebd., S. 43f.). Das Verhalten des Polizeichefs ist jedoch als Inszenierung zu verstehen. Seine Positionierung auf offener Straße, umgeben von Journalisten, und die kompromisslose Exekution sind Bestandteile einer Selbstdarstellung.²⁵⁸ Dies intensiviert die subjektive Kaltblütigkeit der Tat. Wahrnehmungsverschiebungen können jedoch durch Kontextualisierungen entstehen. Adams verweist später darauf, dass der Exekution die Ermordung der Familie eines Freundes von Loan durch die(sen) Vietcong vorausging. Dies schwächt den Grad der Willkür, mindert aber die Schockwirkung des Bildes nicht (vgl. Schwingeler und Weber, S. 42 und 44ff.). Auch Romero kontextualisiert den Kopfschuss, um ihn einerseits als notwendig, im Finale unter Rekurs auf die Überlegenheitsgeste einer Exekution jedoch auch als Akt der Barbarei zu kennzeichnen, der nicht einem einzelnen Menschen, sondern der Situation – sprich: dem Krieg – anzulasten ist.

Die assoziative Verknüpfung des Kopfschusses im Film mit der ikonischen Fotografie wirft hier bereits die Frage auf, die Romero später intensiviert: Wer sind die eigentlichen Monster? Stellt sich die Tötung in der filmischen Bedrohungssituation meistens als Notwendigkeit dar, wird sie im Kontext der Fotografie als Ungerechtigkeit empfunden, da der Vietcong wehrlos (weil gefesselt) war. Selbst wenn die Exekution in einer emotionalen Situation, einem unbeherrschbaren Anfall von Schwäche und in Ermangelung von Selbstkontrolle geschah, bleibt die Konsequenz doch identisch. Romero verarbeitete dies. Der Schuss auf den Kopf wurde im Kampf ums Überleben notwendig, büßte an Schockwirkung jedoch nicht ein. Die Tat bekam eine

257 Als weiterer Eckpunkt für die Wahrnehmungsverschiebung gilt das Massaker von My Lai im März 1968, welches jedoch erst im November 1969 öffentlich bekannt wurde, vgl. u. a. Wende, S. 1077. Insgesamt konstatiert Gerhard Paul, dass der Stimmungsumschwung an der Heimatfront auf die Fotografien und weniger auf die TV-Bilder zurückgingen. Der vermeintliche Dolchstoß fuße also nicht auf den Medien im Allgemeinen, sondern auf den Fotografen, vgl. Paul 2005, S. 92f.

258 Vgl. Sontag 2013, S. 71f. Auch kann die Anwesenheit der Journalisten die demonstrative Exekution provoziert haben, wodurch sie medial mitinszeniert worden wäre, vgl. Schneider, S. 138.

Rechtfertigung, denn der Zombie ist keinesfalls wehrlos. Es fallen ihr mitunter aber auch Unschuldige zum Opfer, speziell während der *Search-and-Destroy*-Sequenzen. Distanzschüsse aus dem Hinterhalt geschehen nicht aus einer konkreten Bedrohung für den Schützen heraus. Dennoch sind Lob, Jubel und Freude bei Volltreffern zu vernehmen.²⁵⁹ Der Angriff auf den Kopf wird zum stetigen Motiv im Zombiefilm, im Kontext von *NIGHT* wird er aber auch differenzierend hinterfragt.²⁶⁰

Der tragische Höhepunkt aller Assoziationsgruppen findet sich im Finale und im Abspann, wo die zwei Erzählstränge, also (1) der Kampf gegeneinander und ums Überleben innerhalb des Hauses und (2) die überwiegend medial vermittelte, paramilitärische Gegenwehr außen, zusammenkommen. Ben, der letzte Überlebende (der konträr zu seiner ursprünglichen Strategie die Nacht im Keller überstand), ist von der Miliztruppe für einen Untoten gehalten und durch einen Kopfschuss niedergestreckt worden.²⁶¹ Die ersehnte Rettung durch amerikanische Truppen entpuppt sich als letztes Bindeglied der totalen Zerstörung. Dies kann natürlich auch als rassistischer Akt gedeutet werden.²⁶²

Im Kontext verweist diese Tötung auf Rassismus und Brutalität, wie sie in Vietnam gegen die Zivilbevölkerung wüteten. Viel eher deutet der dramatische Todeschuss aber auf ein ernsthaftes Problem der GIs, nämlich dass Freund und Feind nicht unterscheidbar waren.²⁶³ Nachvollziehen lässt sich dies besonders an einer Untersuchung, die Gert Raeithel vorlegte. Er widerspricht den Charakterisierungen des Krieges, nach denen (1) die Truppen im Morast versanken, ohne je Gegner gesehen zu haben (Quagmire-These) oder (2) eine hochtechnologisierte Streitmacht „aus sicherer Entfernung (...) die Vernichtung einer Bauernkultur“ betrieb (vgl. Raeithel, S. 740). Seine Analyse von Bildbänden sollte Darstellungen von Kontakten mit der

259 Dies referiert auf die Praxis des *Body Counts* als Maßeinheit für Erfolg. Diese führte zu Wettstreiten um Zahlen getöteter Gegner, entmenslichte die Vietcong und reduzierte sie auf eine Art Tontauben. Die Milizen im Film sind, wie die GIs, zwar Menschen, die auf Befehl töten, die jedoch auch Spaß, Freude und sportlichen Ehrgeiz an der Menschenjagd entwickeln. So griff die Praxis in Vietnam wie im Film auf die Zivilbevölkerung über, die ungehemmt bekämpft wurde, vgl. die Beispiele bei Greiner, S. 214–238.

260 Die Schwachstelle des Zombies steht der des Vampirs entgegen. Während letzterer durch einen Pflock getötet werden kann, der ins Herz, dem symbolischen Sitz der Emotionen, getrieben wird, stirbt der Zombie, indem das Hirn zerstört wird. „[T]he zombie's brain is a reductive mass of grey flesh playing host to meaningless electronic surges, one of Victor Frankenstein's abortions.“ Cooke, S. 168.

261 Am Abend bevor Romero und Streiner den Film bei Columbia Pictures anbieten wollten, wurde Martin Luther King in Memphis erschossen (4. April 1968). Da sie nun einen Film mit einem Schwarzen in der Hauptrolle hatten, der getötet wird, hätten sie sich keine Chancen mehr ausgemalt, vgl. Russo 1985, S. 77.

262 Vgl. bspw. Stiglegger 2014, S. 105f. Obwohl man sich bewusst gewesen sei, dass Duane Jones eine ethnische Ebene in den Film einbringe, sei er aufgrund von Erfahrung und Talent gecastet worden, vgl. Kane, S. 31f. Die hierdurch eröffnete, rassismuskritische Lesart wird nicht nur stets von Kritik und wissenschaftlicher Analyse aufgenommen, sondern im Nachhinein auch von Romero verstärkt fokussiert, vgl. bspw. die darauf abzielende Äußerung im Interview bei *Gaschler, Thomas; Vollmar, Eckhard*: Dark Stars. Zehn Regisseure im Gespräch, München 1992, S. 180–213, hier S. 186.

263 Cooke merkt an, dass Irrtümer bei der Differenzierung zwischen Freund und Feind / Leben und Tod den Film rahmen. Zu Beginn halten Barbara und Johnny den Zombie für einen Friedhofsbesucher und im Finale halten die Milizen den Überlebenden für einen Untoten, vgl. Cooke, S. 167.

Bevölkerung offenlegen. Die seit 1975 erschienenen westlichen Bände bedienen jedoch eine Revision der Gräuel, da die Vorauswahl der Bilder und Begleittexte politisch-ideologisch geprägt ist. Diesen stellt Raeithel den kommunistisch geprägten Band von Ishikawa Bun'yô (1977) gegenüber. Dieser geht besonders auf die Ununterscheidbarkeit von Zivilisten und Vietcong ein und arbeitet so die gesteigerten Aggressionen gegen Dorfbewohner heraus.²⁶⁴ Die unmögliche Differenzierbarkeit zwischen wohl- und feindlich gesonnen tauchte nach Korea wieder in Vietnam als Charakteristik eines Guerillakrieges auf und trug so zum Traumapotenzial des Konflikts bei.²⁶⁵ Der Psychoanalytiker Chaim Shatan, der sich mit Stress und Neurosen befasste, schildert eine hierfür typische Begebenheit:

„Ein weiterer Veteran war völlig durcheinander, als er zum ersten Mal auf dem Times Square in New York stand; während die Massen an ihm vorüberwogten, ergriff ihn die Panik. Er sagte sich: "He, diese New Yorker sehen alle gleich aus. Wie weiß ich, wer mein Freund oder mein Feind ist?" Dann schüttelte er sich und sagte: "Komm schon, das ist Times Square, U.S.A. Die sind alle deine Freunde." Obwohl er über diesen "Flashback" hinweggekommen war, erlitt er dann doch einen akuten Anfall von Angst (...).“²⁶⁶

Das Trauma, welches in Paranoia kulminieren kann, ist hier in großen, nicht überblickbaren Menschenmengen beschrieben. Die Wellen-assoziative Formulierung trifft den Punkt, der sich in der *Human-wave*-Taktik offenbarte und sich im modernen Zombiefilm im Massekonzept verdichtet. Während sich die großen Ikonen und Personifizierungen des Horrors (besonders im *Slasher*-Film der 1970er und 80er Jahre) stets in Einzelfiguren wie Jason Voorhees, Michael Myers und Freddy Krueger bündeln, ging mit der Zombiemasse eine dem Krieg entlehnte und Paranoia-stützende Alptraumfigur aus den Ängsten der (Nach-)Kriegsgeneration hervor. Die Bedrohung lauert überall, in der Heimat und der Nachbarschaft, und sie ist nicht ohne Weiteres erkennbar. Traumaverstärkend kann auch die argumentative Tendenz zur amerikanischen Dolchstoßlegende gewirkt haben, nach der der tatsächliche Feind der Truppen sich nicht im Dschungel, sondern in den heimatlichen Reihen fände.²⁶⁷

264 Vgl. die umfangreiche Bilderstrecke ebd., S. 743-782 und das Resümee S. 781ff.

265 Im Zeitraum zwischen Korea und Vietnam überspitzte Kubrick mit DR. STRANGELOVE das Ununterscheidbarkeitsproblem ins Groteske. So sind im *war room* russische und amerikanische Besucher nicht unterscheidbar und als US-Truppen die Airforce Base stürmen, werden sie dort für russische Soldaten gehalten und bekämpft, vgl. Podrez, S. 125. Rautzenberg setzt an diesem Punkt auch das eigentlich Beunruhigende am Zombie an: Nicht die Gewalt würde die Angst erzeugen, sondern die visuelle Beunruhigung, die darauf basiere, dass Zombies aus der Ferne schwierig zu identifizieren seien, vgl. Rautzenberg, Markus: Uncanny Valley. Kleine Bildtheorie der Zombifikation. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie, München 2011, S. 225-234, hier S. 225f.

266 Zit. n. Kreimeier, Klaus: Unser Leben im Atom-Café. In: *Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (Hrsg.): The Atomic Cinema. Fiktion und Wirklichkeit nuklearer Bedrohung*, Frankfurt am Main 1984, S. 8-14, hier S. 12.

267 „When failure occurs, it must be our *fault*, and we find scapegoats in our midst: the poor judgement of our leaders, the media, or the antiwar movement. The flaw in this approach is that it ignores the other side of the equation, in this case, the Vietnamese dimension. I would contend that the sources of our frustration and ultimate failure rest primarily, although certainly not exclusively, in the local circumstances of the war (...).“ Herring, zit. n. Lars Klein, S. 213, Anm. 4.

Gegenüber der Verarbeitung von Kriegsverbrechen im Pazifik- und Koreakrieg durch Comics muss diese Ebene für Romeros Filmzombie noch ausgeklammert werden. Denn während das Trophäensammeln im Pazifik und die Massaker in Korea allmählich in Vergessenheit gerieten, waren die neuerlichen Gewaltausbrüche der GIs zum Drehzeitpunkt nur vage erahnbar. Völlig enthemmtes Töten über die hier dargelegten Beispiele hinaus findet sich in Romeros späterem Filmschaffen,²⁶⁸ kann in *NIGHT* jedoch aufgrund der zeitlichen Nähe zum Krieg nicht angenommen werden. Wie garstig wäre der Film ausgefallen, wenn die »Joy rides« und »people snatcher operations«, also willkürliche Attacken aus der Luft, in den tatsächlichen Dimensionen bekannt gewesen wären? Der letztere Begriff ist dabei „Synonym für die Lizenz zur Menschenjagd und auch für die weit verbreitete Praxis, vom Hubschrauber aus Bauern mit dem Lasso einzufangen und so lange mit ihnen herumzufliegen, bis sie den Halt verloren und in die Tiefe stürzten oder ihr Genick gebrochen war. »Das wird öfter gemacht, als man sich vorstellen kann«, behauptete der für die Aufdeckung des My lai-Massakers verantwortliche Journalist Seymour Hersh im Juli 1971 (...).“ (Greiner, S. 233)

5.2 Der Abspann als Destillat des Terrors

In grobkörnigen, schnappschussartigen Schwarz-Weiß-Fotografien zeigt der Abspann, wie Bens Leichnam an Fleischerhaken aus den Trümmern gezerrt wird und auf einem Scheiterhaufen zwischen anonymen Leichen verschwindet. Die Fotos provozieren in Form und Inhalt drei Assoziationen: Sie erinnern (1) an die Dokumentation von Jagderfolgen²⁶⁹ und (2) an Bilder von rassistischer Lynchjustiz, zu welchen Analogien hergestellt werden können, wenn ihr Souvenircharakter berücksichtigt wird.²⁷⁰ Zudem referieren sie (3) auf Vietnam, da dort „die Leichen der anderen nicht be-

268 So bspw. eine Truppe von Jägern in *DIARY OF THE DEAD* (USA 2007, Regie: George A. Romero), die Zombies an den Haaren an Bäumen hochziehen, um sie als Zielscheiben zu nutzen. Die so drangsalierten Kreaturen sind letztlich derart stark zerschossen, dass nur die Schädelfragmente ab Oberkiefer aufwärts von den Ästen hängen, die stoisch zucken und mit den Augen rollen. Ein Anblick, der den Jägern größtes Vergnügen bereitet. Im vorangegangenen *LAND OF THE DEAD* (USA, Kanada, Frankreich 2005, Regie: Ders.) zeigte Romero einen Schießplatz, auf welchem Zombies an den Beinen aufgehängt wurden. Ihnen sind Zielscheiben auf die Brust geheftet, was diegetisch wenig sinnvoll ist, da der Schuss auf die Brust wirkungslos bleibt.

269 Hier spannt sich der Bogen zum Interieur des Farmhauses, in dem sich »Trophäen, Geweihe und Felle [finden], wie es ein Jäger gern hat: Bilder »heroischer Natur.«“ Seeßlen 2010-B, S. 93. Diese Assoziation wird beabsichtigt gewesen sein. Die Tiertrophäen waren nämlich nicht vor Ort, sondern wurden eigens von George Kosana, der Sheriff McClelland spielt, beschafft, vgl. Russo 1985, S. 46.

270 Vgl. Wunsch, S. 106ff. Ebenfalls sind Schilderungen von Sontag relevant. Sie beschreibt eine Ausstellung in New York mit Fotos und Postkarten von Lynchopfern, die zwischen 1890 und 1930 in den Südstaaten aufgenommen wurden. Wichtig ist hier, dass es sich nicht um journalistische Dokumentationen handelt, sondern um Souvenirs, um Andenken, vgl. Sontag 2013, S. 106ff.

rührt, sondern mit Kabeln abtransportiert“ wurden.²⁷¹ Sie entsprechen somit auch den zirkulierenden Pressefotografien.²⁷²

Mit diesem Abspann wurde aus dokumentarischer Fotografie und in Anlehnung an das Ende von Sidney Lumets *ANGRIFFSZIEL MOSKAU* (FAIL SAFE) ein Finale geschaffen, welches in seiner grausamen Wirkung beispiellos ist. FAIL SAFE manifestiert den Abwurf der Atombombe über New York in letzten Momentaufnahmen der noch lebenden Stadt. Lumet beschleunigt die fotografische Reihe durch Zoom ins jeweilige Bild und schnelle Schnitte zwischen den einzelnen Segmenten, verwischt so Details, dehnt aber auch die letzte Sekunde vor der Detonation. Hierdurch bleiben nur Fragmente in der Erinnerung des Zuschauers zurück. Romero hingegen lässt sich für seine Fotoreihe Zeit, zeigt durch blicklenkende Zooms und Kamerafahrten Details und verstärkt so die Schockwirkung.

Die Vernichtung von Bens Körper ist hier, äquivalent zu Thich Quang Duc, als Protest zu verstehen, als letzter Aufschrei. Nach den *End Credits* wird der Leichnam sogar dem fotografischen Text entrissen und – nicht sichtbar, in der Kontinuität aber unmissverständlich – der abschließenden Aufnahme vom entzündeten Scheiterhaufen übergeben. Die fotografische Dokumentation und der Beweis in Form der abschließenden (dokumentarisch zu deutenden) Filmaufnahme halten die Erinnerung, halten den Protest Romeros wach.²⁷³

271 So berichtete es Tom Savini in der Dokumentation *THE AMERICAN NIGHTMARE – DER AMERIKANISCHE ALBTRAUM* (THE AMERICAN NIGHTMARE, USA, Großbritannien 2000, Regie: Adam Simon), bei Wunsch fälschlich als Sam Raimi angeführt, vgl. Wunsch 107. Parallelen sind kriegsfotografisch nachweisbar, bspw. bei Raeithel, S. 755, wo GIs im Rahmen der „Flush them out“-Praxis Verstecke mit Granaten ausräucherten und die Leichen an Stricken aus der Erde zogen. Zudem sind Assoziationen zu Kyoichi Sawadas 1965 entstandenem Foto denkbar, welches die Leiche eines Vietcong zeigt, die an einen Panzer gebunden wurde. Die beiden GIs auf dem Fahrzeug erscheinen anteilnahmslos, während der Leichnam hinterhergeschleift wird. Schneider zählt diese Fotografie zu einer der „Ikonen der kriegskritischen Repräsentation von Kriegen“ und verweist auf Homer, der einen solchen Akt (Achilles schleift die Leiche Hektors an seinem Streitwagen ins Lager) „als Ausdruck der Hypostase des Siegers über den wehrlosen Feind“ verurteilt. „Es ist letztendlich Homers im kollektiven Gedächtnis tief und – vor allem – nicht bewusst verankertes Urteil eines Verstoßes gegen einen grundlegenden Konsens westlicher Zivilisation, (...) [der solchen Bildern] eingeschrieben ist und vom Betrachter ›mitgelesen‹ wird.“ Die Wirkmächtigkeit dieser Lestradiation wird mit einem Verweis auf die verbrannte Leiche eines US-Soldaten belegt, die im Oktober 1993 an einem Pick-Up durch Mogadischu geschleift wurde, vgl. Schneider, S. 140f.

272 Zur Erinnerung: Das Crewmitglied Savini war während des Drehs Kriegsphotograf. Angemerkt sei auch die dialektische Verknüpfung „todesähnlicher Stillstellung des (...) Körpers“ mit Fotografie, auf die Wunsch unter Rekurs auf Christina von Braun verweist: „Der Tötungsakt schlägt sich im Vokabular der Photographie selbst nieder, deren Bilder ›geschossen‹ werden.“ Vgl. Wunsch, S. 102 und S. 107. Cooke macht anhand von *DIARY OF THE DEAD* auf die Ausarbeitung dieses Moments und die Betonung der Doppeldeutigkeit des Wortes „shoot“ aufmerksam. Eine Filmstudentin filmt (shoot) im Finale, wie ihr Freund von einem Zombie getötet wird, um im Anschluss den Zombie zu erschießen (to shoot), vgl. Cooke, S. 175.

273 Das von Russo ergänzte Enthauptungsverfahren ist der Assoziation weniger zuträglich, als das Bild, welches der Film findet. In vielen Punkten zelebriert sein Roman die Gewalt intensiver. Detaillierte Beschreibungen der Leibeszerstörung und die ausdifferenzierte Vernichtung der Toten durch Erschießung, Enthauptung (!) und Verbrennung zeugen hiervon. Dies führt zu dem Umstand, dass Bens Schicksal durch die Verstümmelung drastischer ist, aber im Vergleich zum Film keine äquivalente Tragik und Intensität aufbauen kann, vgl. Russo 1993, S. 189f. und im Original bei Russo 2014,

Ergänzend sei abermals auf Ikonisierungsbedingungen zurückgegriffen. Schneider erarbeitete als Merkmale von (Kriegs-)Ikonen ihre entkontextualisierte Reproduzierbarkeit, ihre reduzierte Komplexität und das Ausblenden ihrer Medialität (vgl. Schneider, S. 137ff.). Darum gelte eine „Prädominanz des Mediums Fotografie“. Demgegenüber seien Filmaufnahmen zu komplex, „zeigen ›überflüssige‹ Details oder erzählen (...) den Kontext des ›eigentlichen‹ Bildes, der Nachricht. Dies erfordert vom Betrachter Reflexion – über das Gesehene, seine Entstehung und Distribution und damit über die Rolle des Betrachters selbst.“ (ebd., S. 139) Hier überlagere das Medium den Inhalt. Zudem seien dokumentarische Filmaufnahmen historisch gebunden, nicht austauschbar oder in anderen Zusammenhängen wiederverwendbar (vgl. ebd., S. 139). Es ist darum bemerkenswert, dass Romero beide Dokumentationsformen nutzt. Die filmische Narration ist final in das Medium der Fotografie übersetzt worden und klingt so aus. Und doch taucht die letzte Aufnahme wieder in die Diegese zurück und zeigt für einige Sekunden das Entzünden des Scheiterhaufens.²⁷⁴

Ob nun zielgerichtet oder intuitiv umgesetzt, spielt für die Interpretation keine Rolle. Wichtig ist, dass die Fotografien Merkmale ikonischer Kriegsphotos tragen, die Schneider als Traditionen und Stereotypen kategorisiert: (1) Durch Armhaltungen wird ein Kreuz gebildet. „Der sterbende Soldat ist sowohl Opfer als auch Erlöser – er nimmt Schuld anderer auf sich (...)“ (Ebd., S. 142) Und Ben ist exakt so dargestellt. (2) Hieran anschließend kommen Pietà-Motive zur Geltung (vgl. ebd., S. 142f.).²⁷⁵ (3) Es liegt eine eindeutige Opferrolle vor (vgl. ebd., S. 143f.). Der Getöte ist Opfer, der Tötende ist Täter. Dies findet sich in einer langen Traditionslinie in der Kunstgeschichte, bspw. in Francisco de Goyas Aquatinta-Radierungen *Desastres de la Guerra* – *Die Schrecken des Krieges* (1810-1814).

„Häufig (...) sind die Täter anonymisiert, denn die Aufgabe des Bildes – aller Bilder – ist es nicht, individuelle Täter zu benennen (...). Die anonymen Täter handeln im Auftrag einer anonymen, nicht auf Individuen zurückzuführenden Macht. Grundlage ihrer Tat ist ein System und eine Form von Politik, die solche Ereignisse wie das Dargestellte überhaupt erst ermöglichen, und selbstverständlich entschuldet sie die Anonymität in gewisser Weise im Auge des Betrachters.“²⁷⁶

S. 159ff. In der Erstübersetzung findet sich diese Passage nicht (generell weist diese bei Gewalt Auslassungen auf).

274 Angemerkt sei ergänzend, dass die rekursive Modifikation des Finales von FAIL-SAFE und die musikalische Rezitation des FALLOUT-Lehrfilms die Nähe der zombieapokalyptischen Diskurslinie zu den atomar-apokalyptischen Diskursen offenbart.

275 Der Tod der aufgebahrten Karen im Beisein ihrer Mutter kommt dieser Ikonographie nahe.

276 Ebd., S. 144. Natürlich gibt es, darauf verweist Schneider, auch klar identifizierbare Täter. Zudem muss eine Einschränkung betont werden: „Die Bilder und damit Traditionslinien, die eine Entschuldung implizieren, sind ambivalent. Ihr kriegskritischer Impetus ist ebensowenig eindeutig, letztendlich entscheidet ein neuer Paratext – der Kontext der Publikation – über die Aussage.“ Ebd., S. 144. Hypothetisch sei die Wirkung der Abspannbilder ohne die Bindung an Bens Geschichte erwogen. Es wären Fotografien der Kadaverbeseitigung nach einer Seuche, um die Gesellschaft in einen Normalzustand zurückzuführen. Der gesamte Kontext macht jedoch den kriegskritischen Duktus aus, also auch das Gelächter und der Jubel nach Tötungen sowie Bens tragischer Tod, der von einer anonymen Leiche zum tragischen Helden wird.

Zuletzt wird (4) die „Zerstörung des menschlichen Antlitzes“ angeführt.²⁷⁷ Auch hier spannt das Kopfschussmotiv Bögen, denn Bens Leichnam ist mit dem Loch im Schädel stigmatisiert.

Rekurriert man hier die Reflexion konservativer Rechter und Neuer Linker, so offenbart sich ein zutiefst pessimistischer Blick auf eine sich selbst zerfleischende Gesellschaft. Romero, „ganz sicher einer der kritischsten und, wenn man so will, politisch linksgerichtetsten unter den Horrorfilm-Regisseuren“ (Seeßlen 2010-B, S. 304), stellt der festgefahrenen sozialen Konfrontation den subversiven Zombie entgegen, der sich daran macht, sämtliche existenten und offensichtlich dysfunktionalen Strukturen mit roher Gewalt zu beseitigen.²⁷⁸ Diese revolutionsmetaphorische Kraft ist als entscheidende Erweiterung des klassischen Kanons herauszustellen. Ein Zombi war sklavisch auf seine Arbeitskraft reduziert. Von Hörmann wird jedoch angemerkt, dass der Sklave demgegenüber „eine Seele, ein Bewusstsein und einen eigenen Willen besitzt.“ (Hörmann, S. 63) Parallelen zwischen Zombis und Sklaven, ja sogar zwischen Sklaverei und den ausgebeuteten Arbeitern, die Marx beschreibt und sie so als Untote erscheinen lässt (freilich ohne sie so zu nennen), sind natürlich vorhanden. Aber die (Zwangs-)Arbeiter der Industrialisierung und der protoindustriellen Sklavenwirtschaft haben eines gemein, dass dem Zombi nicht zu Eigen ist: „ein – potenziell revolutionäres – Bewusstsein.“ (Vgl. ebd., S. 69) Entsprechend ist der Zombi als Metapher für den haitianischen Sklaven ungeeignet, da dieser sich aus eigener Kraft befreien konnte. Ihm kommt hier eher der anachronistische Topos des idealen Sklaven zu (vgl. ebd., S. 70). Romeros Zombies hingegen sind nun die Personifizierung der alles zersetzenden Revolution, die, in Anlehnung an Pierre Vergniaud, Saturn gleich auch ihre Kinder frisst.

In der Bündelung dieser Punkte kommt die visuelle Kraft des Films zur Deckung mit der etymologisch von Müller erarbeiteten Verknüpfung einstmals diametraler Termini: *Horror* und *Terror*. Sie erörtert dies im Kontext der gezielten Nutzung von Medien durch den internationalen Terrorismus im 21. Jahrhundert. Der vornehmlich medizinische Terminus *Horror* drang etwa zeitgleich mit dem *Terror* in die Alltagssprache:

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 144f. Die Darstellung von Gesichtsverletzungen ist aber bis ins 20. Jahrhundert selten. „Dies mag daran liegen, dass [sie] (...) die Konstruktion von Individualität voraussetzt. Es muss implizit etwas vorhanden gewesen sein, dessen Zerstörung präsentiert werden kann, um einen unwiederbringlichen Verlust zu betonen. Und das Konzept der Individualität (des ›einfachen‹ Soldaten) im Krieg scheint erst seit dem 19. Jahrhundert virulent.“ Ebd., S. 144. Erinnert sei hier an *Friedrich, Ernst*: *Krieg dem Kriege!* (8.-10. Aufl.) Berlin 1926, (erstmalig 1924 veröffentlicht), welches das Antlitz des Ersten Weltkrieges durch Bilder der Körperdestruktionen illustrieren wollte, vgl. vertiefend Sontag 2013, S. 21ff.

²⁷⁸ Vgl. zum Zombie als Revolutionsmetapher Seeßlen 2010-B, S. 296. Durch Bens Tod läge Romero auch offen, dass der Staat zur Bekämpfung von Subversion Kollateralschäden in Kauf nähme. Auch dies findet mit einem ikonischen Foto, *Tod auf dem Campus* (1971), seine reale Entsprechung. Es zeigt die Leiche eines Studenten, der während einer Demonstration in Kent, Ohio, erschossen wurde. Diese Protestbewegungen fanden ihren Höhepunkt im Juni 1968, vgl. Meteling 2007, S. 525, Anm. 10.

„Beide Termini (...) bezeichnen ähnliche Phänomene, jedoch aus unterschiedlicher Perspektive. Während ›Terror‹ eine instrumentelle Aktion, ein Handeln beschreibt, ist ›Horror‹ zunächst eine mit keinem Ziel verbundene, passiv empfundene Re-Aktion (...).“²⁷⁹

Terror basiert auf Machtausübung, Horror auf Ohnmacht (vgl. ebd., S. 408). Im Zeitalter des internationalen Terrorismus kommen diese entgegengesetzten Aspekte zusammen und bedingen sich gegenseitig. Die gezielte Nutzung der Medien durch Terror provoziert zugleich und absichtlich Horror. Dieses Charakteristikum terroristischer Kriegsführung wird durch Romeros Finale ebenfalls angewandt. Die diegetische Bündelung totaler Machtausübung durch die Milizen, deren Vernichtungsterror unvermittelt in den (mit dem Zwitschern von Vögeln akustisch bekräftigten) friedlichen Morgenstunden über Ben hereinbricht, erzeugt Ohnmacht, Fassungslosigkeit, Schrecken und – in aller Konsequenz – reinen Horror als physische und psychische Reaktion. Als Terror nutzt Romero diese Bilder, um die Zuschauerschaft durch Schock und Konfrontation wachzurütteln.

²⁷⁹ Müller, Marion G.: ›Burning Bodies‹. Visueller Horror als strategisches Element kriegesischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder. In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 405-423, hier S. 407f.

5.3 Romeros Zombiehorrer im Vietnamkriegs- und Antikriegsfilmdiskurs

Folgt man Peter Bürgers Merkmalen des kriegskritischen Paradigmas, welches sich ihm zufolge vornehmlich in Vietnam-Kriegsfilmen findet, kann *NIGHT OF THE LIVING DEAD* als Genrehybrid aus Horror- und Antikriegsfilm gelesen werden. Als Merkmale nennt er,

„je nach Filmtitel fakultativ: die kritische Vermittlung der nationalen und individuellen Kriegserfahrungen, die Infragestellung vermeintlich notwendiger Interventionsgründe, die Durchbrechung des Grundschemas von "Gut und Böse" bzw. "Freund und Feind", die Enttabuisierung von Kriegsverbrechen der eigenen Armee, die Entlarvung der Medienlüge als Teil von Militärpropaganda, der Verzicht auf Idealisierungen des Militärs bis hin zur offensiven Aufdeckung einer Zerstörung des Individuums durch die Army, die Zurückstellung patriotischer Botschaften und Symbole, der fehlende Rückgriff auf klassische Helden-Stereotypen bzw. Sinn-Propaganda und nicht zuletzt der ungeteilte Blick auf die Opfer des Krieges oder gar ein Perspektivwechsel, in dem die Sicht von Opfern der "anderen Seite" eingenommen wird.“²⁸⁰

Während John Wayne, der Prototyp des amerikanischen Helden, mit *DIE GRÜNEN TEUFEL* (*THE GREEN BERETS*, USA 1968, Regie: Ray Kellogg, John Wayne, Mervyn LeRoy) noch Werbung für den Krieg machte (vgl. Petersen, S. 204ff.), zeigte Romero zeitgleich eine Antikriegsallegorie. Die im Intro patriotisch anmutende Einblendung seines Namens neben der US-Flagge entpuppt sich als Dissonanz, zumal so die Friedhofssequenz eingeleitet wird.

Gerhard Paul strukturiert die Berichterstattungen der Tele-Medien in drei Phasen. Die erste, von 1965-1967/68, folgte dabei dem Muster ›The Good Guys: American Boys in Action‹ mit teils nachgestellten Szenen. Tote und Verwundete gab es bei den großen Networks (ABC, NBC und CBS) faktisch nicht.²⁸¹ Am Ende dieser Phase zeichnete Romero entgegen der medial vermittelten Kriegsrealität ein ehrlicheres, realistischeres – wenn auch allegorisches – Bild, sparte Grausamkeiten, Kollateralschäden und Massaker nicht aus. Im Gegenteil, er schleuderte es radikal und ohne entschärfende Ironisierung dem Rezipienten entgegen. Er griff mit den Mitteln des Horrors die zweite Phase vorweg.

Verortet man den Film im Vietnam- und Antikriegsfilmdiskurs, lässt sich diese allegorische Lesart bestätigen. Vietnamfilme werden ebenfalls in Phasen kategorisiert. Hier herrscht trotz leichter Variationen Konsens in der Kriegsfilmforschung. Bspw. erfasst James Mottram vier Kategorien, die mit Überschneidungen aufeinander folgen: (1) *Allegorical epics* nach 1975,²⁸² wobei Westwell Filme mit Vietnam im Subtext

²⁸⁰ Bürger, Peter: Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm? Ein Überblick. In: Maschura, Stefan; Voigt, Rüdiger (Hrsg.): *Krieg im Film*, Münster 2005, S. 237-264, hier S. 238.

²⁸¹ Vgl. Paul 2005, S. 84ff. Phase 2 begann mit der Tet-Offensive, wurde kritischer und zeigte Tod, Stillstand und Agonie, vgl. ebd., S. 86ff. Nun wurden auch zuvor abgelehnte Bilder publiziert, vgl. ebd., S. 89f. Diese Phase steht für einen neuen Täter-Opfer-Diskurs, ebd. S. 91. Phase 3 ist retrospektiv und meint die (teils revisionistische) Entertainisierung des Krieges durch Film und Populärkultur, vgl. ebd., S. 93ff.

²⁸² Auch Phase der *Politics of ambivalence*, vgl. Röwekamp, Burkhard: *Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis*, München 2011, S. 149.

ergänzt, die bis 1975 entstanden.²⁸³ Es folgen (2) *veteran movies*, die jedoch eher eine formale Kategorie jeder Phase darstellen, (3) *revisionist movies*²⁸⁴ und (4) *grunt ensemble movies*, die den verrohten Soldaten ins Zentrum rücken.²⁸⁵ Der Konsens zu kriegsallegorischen Filmen während des Krieges ist hier bedeutend. In diese Phase lässt sich NIGHT eingliedern, was innerhalb der Kriegsfilmforschung sogar geschieht, allerdings keinen Regelfall darstellt.²⁸⁶ Der Film erweist sich jedoch als funktionale Antikriegsallegorie, füllt er doch sogar die Lücken, welche die kriegskritischen Vietnamfilme aufweisen. Er bleibt über die Kritik erhaben, dass auch in den kritischsten Filmen „der Vietnamkrieg am Ende ein Krieg ohne tatsächliche, sprich: filmisch er-

283 Nach Westwell nutzte der Kriegsfilm seine Konventionen auch für Vietnam (etwa in *THE GREEN BERETS*), stieß dann aber an Grenzen. „[T]he codes and conventions of the war movie genre were found inadequate to the task of describing the experience of losing a war, and thus constructed Vietnam as a uniquely traumatic historical event registered primarily through the experience of the Vietnam veteran.“ Vgl. Westwell, *Guy: War Cinema. Hollywood on the Front Line*, London 2006, S. 60f. Im Grunde konnte dies also anfangs nur allegorisch, satirisch, parodistisch und in Subtexten verarbeitet werden. Zumal Hollywood während des Krieges kein Interesse an einer direkten Verarbeitung hatte, vgl. ebd., S. 60f.

284 Diese Phase greift auch das Trophäensammeln auf, lagert es jedoch gern in die Science-Fiction aus und schreibt es dem Bösen zu. Exemplarisch sei auf das Opening von *UNIVERSAL SOLDIER* (USA 1992, Regie: Roland Emmerich) verwiesen, das Dolph Lundgren im Vietnamkrieg durch das Sammeln von Ohren getöteter Gegner und Zivilisten als böse stigmatisiert. Der *PREDATOR* (USA 1987, Regie: John McTiernan) sammelt als außerirdische Jägerspezies im vietnamassoziativen Dschungelkontext die Schädel amerikanischer Soldaten und lässt es sich nicht nehmen, einige zu häuten. Und nicht zuletzt sammelt der Governor (David Morrissey) als Antagonist in *THE WALKING DEAD* die Köpfe von Zombies in Aquarien.

285 Vgl. insgesamt Mottram, S. 147. Petersen unterscheidet demgegenüber nach formalen Kriterien (*Veteranenfilme* und *Combat-Movies*, letztere inkl. *Rescue-* oder *Prisoner-Of-War-/POW-Movies*, vgl. Petersen, S. 197 und S. 201f.) und schließt allegorische Filme aus, vgl. ebd., S. 197, Anm. 6. Trotzdem deutet er eine mehrphasige Struktur an, verweist er doch explizit auf die revisionistische Phase, die sich seit Ronald Reagan und der Politik der neuen Stärke, der nationalen Restauration und Rehabilitation, zeigt. Reinecke geht ebenfalls von vier Phasen aus: (1) *Phase des langen Schweigens*, die aber Allegorien beinhalte, vgl. Reinecke 1993, S. 23ff. und Ders. 2007, S. 93. Nach Kriegsende (2) *Phase der Faszination am Scheitern und am Grauen*, (3) *revisionistische Phase* und eine (4) letzte bis zur Rehabilitierung der Schlagkraft im Golfkrieg, vgl. Reinecke 1993, S. 7f. und S. 27ff. Zudem umreißt er formale Kriterien, vgl. ebd., S. 10. Demgegenüber orientiert sich Strübel an einer dreiphasigen Struktur, vgl. Strübel, *Michael: Kriegsfilm und Antikriegsfilm. Ein filmgeschichtlicher Abriss aus der Sichtweise der internationalen Politik*. In: Strübel, *Michael (Hrsg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*, Opladen 2002, S. 39-73, hier S. 64. Der Überblick zeigt insgesamt also folgende Kernbereiche: Eine allegorische Phase während des Krieges, eine in der Carter-Ära, eine revisionistische unter Reagan und eine als authentisch suggerierte im Gefolge von *PLATOON* (USA 1986, Regie: Oliver Stone) et al.

286 So führen Hölzl und Peipp *NIGHT OF THE LIVING DEAD* als verschlüsselte Anklage an, vgl. Hölzl, Gebhard; Peipp, *Matthias: Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film*, München 1991, S. 189. In ihrer umfangreichen Filmographie fehlt er allerdings, vgl. ebd., S. 247-319. Demgegenüber führt Reinecke zwar den allegorischen Film, fasst jedoch die subtextuelle Verschlüsselung nicht so weit, dass NIGHT inbegriffen sein könnte, vgl. Reinecke 1993, S. 23ff. Selbiges gilt für Hogan. Er bespricht Horrorfilme, die symbolisch und metaphorisch Kriege reflektieren, Elemente des realen Horrors aufgreifen und als verarbeiteten, imaginierten Horror wieder ausgeben, bleibt dabei aber überwiegend bei solchen, die Krieg direkt als Folie nutzen. NIGHT findet keine Erwähnung, vgl. Hogan, *Sean: Ghosts of War*. In: Slater, Jay (Hrsg.): *Under Fire. A Century of War Movies*, Surrey 2009, S. 243-256.

fahrbare, vietnamesische Gegner und Opfer“ bleibt.²⁸⁷ Durch die Reanimierten Johnny und Karen tauchen in NIGHT keine ausnahmslos namenlosen, endindividualisierten Gegner auf. Man kennt beide jeweils als Familienmitglieder und als Monster. Man weiß, welcher Schicksalsschlag sie in die Rolle des Feindes zwängte und welche Dramatik für sie und ihre Hinterbliebenen damit verbunden ist. Diese exemplarischen Blicke auf den Gegner stehen bereits *pars pro toto*, denn jeder Zombie hat wohl ein ähnliches Schicksal erlitten.

Darüber hinaus finden sich paradigmatische Erzählstrategien des Antikriegsfilms. Dieser nutzt die Inszenierung des Paradoxen, um sein Dilemma aufzulösen, dass er den Krieg, den er bekämpft, trotzdem zeigen muss.²⁸⁸ Dies wird durch eine paradoxe Funktionslogik als Mittel filmischer Textstrategie zu lösen versucht.²⁸⁹ Der Exzess tritt dabei topisch auf.²⁹⁰ Hier bieten sich Anknüpfungspunkte für die Antikriegslesart: Die Medien und ihre Gemachtheit, der Verweis zum Rezipienten, der zur Entschlüsselung des Subtextes aufgefordert wird, die zelebrierte Körperdestruktion, die Ambivalenz der Charaktere in der Extremsituation und der Exzess – all diese Punkte sind kriegsreflexiv. Und somit wird NIGHT als Antikriegsfilm lesbar. Hinzu tritt die Veränderung der „Wahrnehmungsbilder des Antikriegsfilms“, für die Røwekamp den Begriff *Vexierbild* formulierte (Ders. 2011, ab S. 128). Hier vermittelt sich Krieg als „Widersinn-Konstruktion“ (ebd., S. 147). Dass ein Afroamerikaner sich einer Führungsposition bemächtigt, sogar ungestraft eine weiße Frau schlägt, und dass die Regierung machtlos erscheint, ist der subjektiven Realität der Zeitgenossen entgegengesetzt. Alles Bekannte wird negiert und das Gesellschaftsbild kippt. NIGHT liefert bereits das Paradigma, welches Røwekamp erst später datiert. „Die Konstruktion von Widersinn, die die Sinnlosigkeit des Krieges nicht nur im Abgleich der Darstellung von Gewalt, Tod, körperlicher und psychischer Zerstörung und mit ethischen Maximen vor allem der humanistischen Tradition bestimmt, sondern vermittels paradoxer

287 Petersen, S. 228. Kriegsfilme setzen sich stets der Kritik historischer Ungenauigkeit aus. Selbst bei aufrichtiger Bemühtheit bleiben sie hinter der Realität zurück und erfassen auf Basis der „Wahrheit“ der Kriegsberichterstattung oder subjektiver Zeitzeugenberichte nicht das gesamte Ausmaß. Was als Authentifizierungsstrategie gedacht ist, lässt die gegnerische Seite außen vor. Darum genügen lediglich Filme, die ihre Fiktionalität zur Schau stellen, wie APOCALYPSE NOW (USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola) und FULL METAL JACKET (Großbritannien 1987, Regie: Stanley Kubrick), dem kritischen Anspruch, vgl. ebd., S. 228. „Zwar klären auch diese Filme nicht über das Ausmaß (...) auf. Indem sie aber von vornherein jede Authentizität leugnen und stattdessen auf einer filmischen Metaebene sich selbst als kinematografische Zeichen des Krieges ebenso selbstreflexiv wie medienkritisch diskutieren, gelangen sie zu einer generellen und parabelhaften Kritik nicht nur am Vietnamkrieg, sondern am Krieg an sich (...).“ ebd., S. 228.

288 Røwekamp, Burkhard: „Peace is our Profession“ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen. In: Heller, Heinz-B.; Røwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms, Marburg 2007, S. 141–154, hier S. 141.

289 Vgl. für die audiovisuelle Gestaltung ebd., S. 148ff., Figurenzeichnung ebd., S. 150, Narrationsschemata ebd., S. 150f., zur Struktur des Endes ebd., S. 151 und zur selbstreflexiven Erzählweise ebd., S. 152. Durch paradoxe und exzessive Überspitzung erzählen Antikriegsfilme die Inhalte und Themen herkömmlicher Genrefilme in einem anderen Modus, vgl. ebd., S. 152. Der „Antikriegsfilm bezeichnet also einen Unterschied auf der Ausdrucksebene, der einen Unterschied auf der Ebene des Verstehens macht.“ Ebd., S. 148.

290 Vgl. ebd., S. 149 mit Bezug auf Peter Riedel, der dies für den Horrorfilm erarbeitet hat.

Formen hervortreibt, ist (...) vorherrschendes Paradigma der filmischen Kriegskritik“ spätestens seit 1978:

„Die Sinnlosigkeit des Krieges lässt sich in ihrer Perspektivierung immer weniger mit externen Sinnzuschreibungen erfassen, sondern nur noch in der ästhetisch-narrativen Versinnlichung seiner Widersprüchlichkeiten.“ (Ebd., S. 148)

Fragt man nun, warum der Film nicht oder nur selten als Antikriegsfilm erkannt wurde, müsste die Antwort ebenso lauten, wie Röwekamp im Bezug auf O.K. (Deutschland 1970, Regie: Michael Verhoeven) schlussfolgert.²⁹¹ Der Umfang der Reflexion und Kritik ist so stark kodiert, dass er kaum in Gänze erfasst werden konnte. Er kommt zu dem Schluss, „dass vor allem solche Antikriegsfilme große zeitliche und soziokulturelle Reichweiten entwickeln konnten, deren Gestaltungsweise dem (...) realistischen Paradigma im Erwartungszusammenhang des Kriegsfilms in besonderer Weise neue, mit der Erfahrungsrealität des Publikums zugleich vereinbare *und* unvereinbare fiktive Realitäten hinzufügen konnten (...).“²⁹² Das Wahrnehmungsproblem von NIGHT, dessen exzessiver Horror den kriegskritischen Kern überlagert, liegt hierin ebenso begründet.²⁹³

NIGHT offenbart das Gespür der Macher für ihre Gegenwart. Der Film fiel genau in eine Umbruchs- und Wendezeit, die ihn in der Rückschau als treffenden Generationsspiegel kennzeichnet.²⁹⁴ Denn die Antikriegsbewegung zeigte sich von den unkritischen Medien²⁹⁵ unbeeindruckt und formierte sich bis 1968. Erstmals „in der amerikanischen Geschichte spaltete ein auswärtiger Krieg die Gesellschaft und untergrub die Autorität der Führung.“ (Frey, S. 159) Dies ist auf die Emanzipationsbewegungen zurückzuführen, die wiederum auf den seit den 1950er Jahren anschwellenden Protesten der afroamerikanischen Bevölkerung fußten.²⁹⁶ Der Film zeigt aber auch ein Gespür für solche kriegskritischen Motive, die nicht durch rezeptive Häufung eta-

291 Der Film habe nicht in „erfolgreiche Wahrnehmungsschemata des Antikriegsfilms“ gepasst, ebd., S. 137.

292 Ebd., S. 139. Bereits 2007 betonte er, dass die Interpretation eines Films als Antikriegsfilm trotz aller Intentionen letztlich beim Rezipienten läge, vgl. Röwekamp 2007, u. a. S. 143f., 148f. und 153.

293 Dieses Schicksal teilt DIE LETZTEN AMERIKANER (SOUTHERN COMFORT, USA, Großbritannien, Schweiz 1981, Regie: Walter Hill), der als vietnamreflexive Allegorie vielfach nicht beachtet wird. Auch dieser findet sich nicht in der Filmographie von Hölzl und Peipp, vgl. Hölzl und Peipp, S. 247-319.

294 Phillips betont, dass der erste gesprochene Satz schon eine Zeitenwende thematisiert. Barbara spricht vom Wechsel von der Sommer- zur Winterzeit. Zudem zeigen die Aufnahmen den beginnenden Herbst, also die Zeit des Todes, der sterbenden Pflanzen, der einbrechenden Kälte, vgl. Phillips, S. 109f.

295 „Bis zur Tet-Offensive (...) waren ein Großteil der Presse sowie Radio und Fernsehen grundsätzlich für den Krieg.“ Frey, S. 151. Dies mag daran gelegen haben, dass die Kriegsberichterstatter als *New Generation* die alte Garde aus dem Zweiten Weltkrieg und aus Korea abgelöst hatten und andere ideologische Hintergründe mitbrachten. „Die jungen Journalisten waren, so die Londoner »Times«, »politisch lupenreine Produkte von Eisenhowers Amerika.«“ Lars Klein, S. 195. Kriegskritik sah sich zudem mit Zensur konfrontiert, vgl. ebd., S. 201ff. Zur Einflussnahme auf die Berichterstattung vgl. auch Paul 2004, S. 313f.

296 Vgl. weiterführend Frey, S. 152ff. Für eine Kontextualisierung mit der Counterculture, ihrem *turning point* 1968 und eine Interpretation von NIGHT als Grabrede der US-amerikanischen Gegenkultur vgl. Phillips, S. 98ff. Als die Jugendgeneration endgültig offen gegen ihre Eltern rebellierte,

bliert waren. Als Allegorie spiegelt er authentisch die Kriegswahrnehmung, da er das Bildarsenal des Krieges quasi *live* übernahm. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass alle Bilder bewusste Intentionen gewesen seien. Sie legen viel eher Zeugnis von der Überpräsenz des Grauens ab, welches auch unbewusst Einzug gefunden haben kann. Zudem ist die Rolle des Zufalls nicht zu vernachlässigen, immerhin wurden der Hub-schrauber und Bill Cardille spontan eingebunden.

Die eigene Bildsprache und das autarke Zombiemotiv, wie wir es heute kennen, finden hier zu ihrer Formvollendung. Allerdings muss für die erarbeitete Ursache betont werden, dass nicht zwingend auf ein beliebiges Krisenereignis auch ein reflektierender Film folgt. Eine Monokausalität will diese Arbeit zu keinem Zeitpunkt unterstellen. Die Parallelführung von filmischer und historischer Entwicklung ist selten ein Automatismus, aber in diesem speziellen Fall eine Signifikanz des Genres *und* des Monsters. Zombiefilme zeigen sich als Idealtypus der Verdichtung von Krisenempfinden, welches sich mit formalen und inhaltlich ähnlichen Reaktionen der zeitgenössischen Populärkultur bestätigen lässt. Zeitgleich dringt bspw. im *New Hollywood* eine völlig neue Ausrichtung von Inhalt und Form auf den Markt und verdrängt das klassische Kino. Damit also die „Krise“ nicht immer gleich synonym zur „Apokalypse“ verstanden wird und dem Zombiefilm einfach nur eine Reaktion auf reale Grausamkeiten angedichtet wird, muss stets deutlich gefragt werden, was eine zäsursetzende Krise auszeichnet. Und um den historisch gewachsenen Tenor beizubehalten, sollte gefragt werden: Wann wird eine krisenhafte Gegenwart als tendenziell *apokalyptisch* empfunden? Wichtig für moderne Krisenphasen sind: (1) Eine langandauernde mediale Präsenz. (2) Eine massive Rückwirkung in die Gesellschaft und in den Alltag. Also eine *direkte* und *unmittelbare* Betroffenheit. (3) Eine fundamentale Erschütterung des Wertesystems und ein spürbarer Wandel. Es bedarf also einer Umbruchs- und Wendezeit, denn nur diese bildet den Geist einer Apokalypse – *nur* ein *Krieg* genügt nicht. Und (4) die umfassende Krisenkommunikation in populären Medien. Obwohl dieses Schema stabil bleibt und sich nach der Jahrhundertwende wiederholen wird, formen weitere Schwerpunkte die zugespitzte apokalyptische Dimension des Zombienarrativs.

wurde das zombiefizierte Gesicht Kyra Schons von der Punkbewegung ikonisch annektiert. Sie wurde als ultimativer Rebell betrachtet, da sie ihre Eltern tötet und frisst, und zierte fortan T-Shirts, Cover u. ä., vgl. Kane, S. 43.

6 Exkurs: Schwellenzeit und Blütezeit

Über DAWN OF THE DEAD zum Genreboom und Epigonentum

„Durch die innovative Verdichtung von Figur und Narrativ in NIGHT OF THE LIVING DEAD und dessen wachsende Bekanntheit sowie kritische Anerkennung angeregt und begünstigt werden in den Jahren zwischen 1969 und 1977 mehr als 30 Zombiefilme“ produziert (Kleinschnittger, S. 89f.). In Anlehnung an Dendle bezeichnet sie diese von großer Diversität geprägte Phase als ‚erste Post-Romero-Welle‘ (vgl. Dendle 2001, S. 7). Mit *Diversität* sind die (exemplarischen) Variationen von afroamerikanischen Voodoo-Zombies in DIE SCHWARZEN ZOMBIES VON SUGAR HILL, über DER FROSCH (PSYCHOMANIA, Großbritannien 1973, Regie: Don Sharp) mit einer Rockergang, die sich bereits zu Lebzeiten als *The Living Dead* bezeichnet und nach ihrem suizidalen Tod erst Recht ihre Umgebung terrorisiert, bis hin zu Labor- und Nazizombies in SHOCK WAVES – DIE AUS DER TIEFE KAMEN (SHOCK WAVES, USA 1977, Regie: Ken Wiederhorn) bezeichnet. Auch die typische Double-Feature-Veröffentlichung des eigens vom Produzenten Jerry Gross eingekauften und umbenannten ZOMBIES als I EAT YOUR SKIN (ZOMBIES, USA 1964, Regie: Del Tenney) zusammen mit DIE TOLLWÜTIGEN (I DRINK YOUR BLOOD, USA 1970, Regie: David E. Durston) zeugt von der Schwellenzeit. ZOMBIES siedelt Voodoo-Riten und einen Mad-Scientist im exotischen Setting an. DIE TOLLWÜTIGEN zeigt satanische Hippies, die eine Kleinstadt terrorisieren. Um seine Familie zu schützen, infiziert ein Junge Pasteten mit der Tollwut und verkauft sie den Eindringlingen. Im Rausch der Infektion beginnen die Satanisten einen Amoklauf. Und obwohl sie sich auch gegenseitig dezimieren, vergrößern sich ihre Reihen durch Ansteckung. Motivisch sind sie zwischen Zombies und den Infizierten angesiedelt, die Romero in THE CRAZIES entfesselt.

Diese Diversität ist eine ungebrochene Fortsetzung der Vielfalt seit den 1950er Jahren. Die Motiveinflüsse lassen sich nur mit Einschränkungen von NIGHT OF THE LIVING DEAD ableiten, weshalb sie in Parallelexistenz zum sukzessive etablierten Romero-Zombie betrachtet werden müssen. Die Phase zwischen Romeros NIGHT und DAWN OF THE DEAD ist als Ausklang und Übergangsphase in den Modus des modernen postklassischen Zombies zu betrachten, in dem alte und neue Motive zueinander in Beziehung gestellt und verhandelt werden.

Für diese Entwicklungslinien wird DAWN zur Zäsur, da hiernach der eigentliche Boom folgt. Darum verstehe ich die Zeit nach DAWN nicht als zäsurale ‚zweite Post-Romero-Welle‘.²⁹⁷ Setzt man das Monster anstelle des Regisseurs, lassen sich eine ungebrochene Nachfrage und experimentierfreudige Produktion bis in die 1990er Jahre

²⁹⁷ Vgl. Dendle 2001, S. 7, der die Dekade 1979–1989 meint. Zudem Kleinschnittger, S. 104.

feststellen. Dadurch wird die Zeit zwischen 1932 und dem fließenden Übergang über die *postnuclear zombies* (vgl. Boon, S. 50-60) in die dominanter werdende Variation nach NIGHT zur ersten, klassisch motivierten Phase. Die Dominanz der Neuinterpretation nach 1968 steht als zweite Phase. Erst in den 1990ern folgt ein tatsächlicher Bruch mit sinkender Nachfrage und einer Produktionsreduktion. Unterdessen boomt das Monster jedoch in anderen Medien, so im Videospiel und in der Literatur. Im neuen Jahrtausend folgt die dritte Blütezeit, die bis heute anhält.²⁹⁸

Diese zyklische Popularität ist gekennzeichnet durch (1) Impulsfilme, die auf eine krisenhafte Zeit reagieren und (2) mindestens ein Jahrzehnt der Wiederholung, in der sich die Bildästhetik verfestigt. Diese Phase ist unabhängig von der Zeitgeschichte und folgt den Regeln der Ökonomie. (3) Früher oder später folgt schließlich ein Abklingen des Interesses. Es gilt hier nachdrücklich zu betonen, dass am Zombiefilm die *Imitatio Artis* offensichtlich wird. Diese Form souveräner Zitierpraxis ist ganz charakteristisch. Sie steigert sukzessive den quantitativen Anteil der Produktionen und schmälert mitunter die narrativen Qualitäten. Die etablierten Konzepte und Sinnzusammenhänge werden den Folgeproduktionen angeeignet. Motivisch sprechen wir hier also weniger von Innovation, sondern von Kopie und Varianz. Durch den meist offensichtlichen Rückverweis auf den Motivursprung wird der Initialfilm als solcher legitimiert, das Zitat markiert und im Bildgedächtnis fortgeschrieben.

Erfolgreiche Konzepte verselbstständigen sich automatisch, die Antriebskraft der Produktionen ist dann vorrangig ökonomischer Natur. Es sind keine weiteren Impulse von außen mehr notwendig, auf die sich der Film referenziell und kritisch beruft. Die Folgeproduktionen greifen also häufig auf das Zeichenarsenal der Ursprungsfilme zurück. Und nur diese Referenzfilme bilden die Schwerpunkte dieser Untersuchung. Die hier aufgearbeitete Traditionslinie ist darum nicht verallgemeinerbar für jeden einzelnen Zombiefilm gültig. Umso wichtiger werden deshalb die Zäsurfilme zu ihrem spezifischen Entstehungszeitpunkt. Denn zeitgenössisches Krisenempfinden und Zombiefilme gehen keine automatische Verschränkung ein. Betrachtet man bspw. die erste Phase und charakterisiert sie, wird dies deutlich. Trotz der Weltwirtschaftskrise und bereits spürbarer Erschütterungen der politischen Ordnung stellt der Zombie hier keine Krisenreaktion dar. Es ist eher eine Phase der Bildfindungsstrategie in Orientierung an den ästhetischen Konventionen der *Universal-Horror*klassiker. Es liegen zwar schon reflexive Ebenen vor, diese speisen sich allerdings allein aus dem Charakter der Monsterfigur und sind keine zeitreflexive Absicht. Und auch die zweite Phase ist nun durchaus auch durch innovative Varianz gekennzeichnet, greift aber vorrangig auf das Zeichenarsenal des Referenzfilms zu, ohne dabei selbst und wiederholt signifikant auf krisenhafte Außenimpulse zu reagieren. Dies führt besonders ab 1980 zu einer enormen Menge an Filmen, die jedoch kaum weiterführende Beiträge

298 Wenn sich Kleinschnittger dem neuen Jahrtausend zuwendet, wendet sie sich auch von Dendles Struktur ab: „Es ist das dritte Mal in gut 70 Jahren, dass das Subgenre (...) einen bedeutsamen Aufschwung erlebt.“ Kleinschnittger, S. 124. Dabei wird außer Acht gelassen, dass Dendles enzyklopädische Zusammenstellung 2001 publiziert wurde, als der Post-9/11-Boom nicht absehbar war. Canavan titulierte die Postmillenniumphase, zeitlich an der Bush-Ära orientiert, als „Zombie revival“-Periode, vgl. Canavan, S. 434.

zur hier formulierten Ausgangsprämisse bieten. Sie dienen lediglich dem Entertainment. Einige wenige markieren jedoch bemerkenswerte Wendungen, die kurz angeschnitten werden sollen.

Der apokalyptische Duktus kommt erst in *DAWN OF THE DEAD* vollständig zur Geltung, was in einer Entwicklungslinie vollzogen wird, die alte Werte abstreift und sich neuen Themen zuwendet. Die Science-Fiction der 1950er Jahre spielte in der Gegenwart. Futuristische Alternativen waren kein Anliegen, galt „doch die Gesellschaft der Fünfziger als durchaus utopisch genug. Ihre Funktion bestand vielmehr in der Konsolidierung des gesellschaftlichen Status Quo, der Bestätigung von Werten und Ideologien und der symbolischen Überwindung der tiefgreifenden Verunsicherung.“ (Tormin, S. 45) Die Bedrohung kann mit den Mitteln der Gegenwart (Wissenschaft, Militär, Zusammenhalt) überwunden werden. Dies findet sich auch in *NIGHT*, wobei die Rettung des Systems so langsam voranschreitet, dass die Rettung des Individuums nicht gelingt. Zehn Jahre später ist auch die Erlösung der Gesellschaft nicht mehr möglich.²⁹⁹ Sie hinterlässt ein Machtvakuum, welches von Gruppen besetzt wird, die sich nicht an die (nun obsoleten) Regeln des Zusammenlebens halten. Versinnbildlicht wird dies in einer marodierenden Rockerbande. Aber auch die Protagonisten lernen, dass sie sich über Normen und Gesetze hinwegsetzen müssen, um ihr Überleben zu sichern.

In Europa ist zwischen 1968 und 1978 eine Verdichtung theologischer Einflüsse feststellbar. In diesen Jahren entwickelte sich eine eigenständige Art der Untoteninterpretation. Hervorstechend ist die *Reitende Leichen*-Reihe.³⁰⁰ Durch schwarze Magie steigen Temppler aus ihren Gräbern, um ihren Blutdurst in Massakern zu stillen. Die blinden Ritter sind skelettiert, vertrocknet, tragen steife, brüchig-poröse Kutten und bewegen sich in Zeitlupe.³⁰¹ 1974 verdichtete die italienisch-spanische Produktion *DAS LEICHENHAUS DER LEBENDEN TOTEN* (*NON SI DEVE PROFANARE IL SONNO DEI MORTI*, Italien, Spanien 1974, Regie: Jorge Grau), auch geläufig als *THE LIVING DEAD AT MANCHESTER MORGUE*, das Zombiemotiv mit religiösen Elementen. Während der fortschrittsskeptische Ausgangspunkt der Infektion zwischen Atomtechnologie und Düngemittel einer theologischen Deutungsimplikation noch fern liegt, spielt ein großer Teil des Films auf einem Friedhof und bettet den Untoten in den Kontext christlicher Bilder, wie Kapellen, Gräfte, Kreuze und Grabsteine.

299 Auffällig ist, dass nahezu zeitgleich die dystopische Zukunftszeichnung im Sci-Fi-Film zum Erliegen kommt. Während der dystopische (Zombie-)Horror zu seiner Verdichtung findet, wendet sich die Science-Fiction im Mainstream einem optimistischen Tenor zu, so in *KRIEG DER STERNE* (*STAR WARS*, USA 1977, Regie: George Lucas) und *UNHEIMLICHE BEGEGNUNG DER DRITTEN ART* (*CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND*, USA 1977, Regie: Steven Spielberg), vgl. Leppin, S. 31.

300 *DIE NACHT DER REITENDEN LEICHEN* (*LA NOCHE DEL TERROR CIEGO*, Spanien, Portugal 1971, Regie: Amando de Ossorio), fortgesetzt mit *DIE RÜCKKEHR DER REITENDEN LEICHEN* (*EL ATAQUE DE LOS MUERTOS SIN OJOS*, Spanien, Portugal 1973, Regie: Ders.), *DAS GEISTERSCHIFF DER SCHWIMMENDEN LEICHEN* (*EL BUQUE MALDITO*, Spanien 1974, Regie: Ders.) und *DAS BLUTGERICHT DER REITENDEN LEICHEN* (*LA NOCHE DE LAS GAVIOTAS*, Spanien 1975, Regie: Ders.).

301 Auch sie verweisen auf eine unbewältigte Vergangenheit, nur eben in Spanien. „Die Leichen ritten zum endgültig letzten Mal 1975, dem Jahr von Francos Tod.“ Neumann, S. 76 und weiterführend a. a. O.

Auch Romeros Debütfilm kann so mit religiösem Duktus gelesen werden. In den ersten Filmminuten tritt sein Zombie als theologischer Rächer auf, der den Sünder Johnny (*hybris*) bestraft (*nemesis*) und zur Läuterung in den Tod überführt (*katharsis*). Die fromme Barbara entkommt. Aber Romero desavouiert diese Lesart durch Barbaras tragisches Schicksal. Ihre Naivität treibt sie in die Arme des zombiefizierten Bruders, wo sie bei lebendigem Leib zerrissen wird. Die Verschonung des Frommen wird aufgehoben.

Obwohl ein religiöser Tenor in der Vietnammetapher NIGHT verworfen wird, bleibt er im Zombie impliziert und manifestiert sich in der Tagline von Romeros DAWN dauerhaft:

IF THERE IS NO ROOM IN HELL, THE DEAD WILL WALK THE EARTH

Die Prämisse schreibt sich autonom ein und lässt religiöse Deutungen stets zu. Der schwarze Pilot John (Terry Alexander) betont dies in DAY OF THE DEAD (zit. n. O-Ton):

„Wir sind anscheinend vom Schöpfer bestraft worden. Sieht ganz so aus, als hätte er uns verflucht. Damit wir uns eine Vorstellung machen können, wie die Hölle aussieht. Vielleicht wollte er auch nicht mit ansehen, wie wir uns selbst zerstören und er machte ein großes Loch in seinen Himmel. Oder er wollte uns nur zeigen, dass er immer noch der Boss ist. Vielleicht meinte er auch, dass wir uns in den letzten zehn, zwanzig Jahren zu weit entwickelt haben – so, dass wir sogar ihm gefährlich wurden.“

Romero untermauert gelegentlich religiöse Lesarten, misst diesen aber keine Bedeutung bei.³⁰² Im Gegensatz zur spanischen [REC]-Reihe offenbart das Wissen um einen religiösen Ursprung bei ihm keine Lösungsmöglichkeiten.³⁰³ Es bleibt eine nichtige Information.

Mit gesellschaftskritischen Horrorfilmen bleibt Romero erfolgreich. Besonders in seinem Film THE CRAZIES offenbaren sich Parallelen zu NIGHT.³⁰⁴ Ein biologischer Kampfstoff gerät ins Trinkwasser und verwandelt Kleinstadtbewohner in Bestien. Das Militär stellt den Ort unter Quarantäne und verbreitet dabei mehr Schrecken als das Virus. Hier wird

„Kritik an einem militärisch-wissenschaftlichen Apparat geübt, der die Menschen mit einem sehr perfiden Mittel bedroht, der Krankheit. So wie diese Bedrohung der des Mittelalters, der der Pest gleicht, so ist sie auch verbunden mit einem Rückfall der Menschen in mittelalterliche Grausamkeit und Unwissenheit. Nicht umsonst erinnern die Soldaten

302 Auch im Roman zu DAWN OF THE DEAD ist die Bildähnlichkeit zu Höllenszenarien vermerkt: „Steve richtete seinen Schweißbrenner direkt auf die robbenden Wesen. (...) Ein Bild zuckte durch Steves Gehirn – das war beinahe so wie auf einer mittelalterlichen Darstellung des Höllentors. Für den Bruchteil einer Sekunde begann er in Frage zu stellen, was er tat (...)“. Romero und Sparrow, S. 158.

303 Die Reihe etabliert eine relevante religiöse Lesart. [REC]2 ([REC]², Spanien 2009, Regie: Jaume Balagueró, Paco Plaza) und [REC]3 GENESIS ([REC]³ GÉNESIS, Spanien 2012, Regie: Paco Plaza) zeigen ihre Kreaturen mit derart dämonischem Duktus, dass Gebete die Monster in tranceartige Erstarung versetzen.

304 Romero meint, dass die Aussage identisch sei: „In crisis, you can't tell who's crazy and who isn't.“ Zit. n. Kane, S. 101. Zudem sind beide in Evans City, nördlich von Pittsburgh, angesiedelt und gedreht worden.

in ihren weißen Schutzanzügen sehr an (...) Kreuzritter und an die Männer des Ku Klux Klan.“ (Seeßlen und Metz, S. 76)

Bezüge zu Pest und Krieg sind in Romeros untergehenden Zivilisationen archetypisch. Und zehn Jahre nach *NIGHT* machte er sich erneut daran, seine Gegenwart an Untoten zu messen. Dieser Film ist nun comichaft, das Design der Zombies ist überzeichnet. Sie sind blaue Schatten eines Lebens.³⁰⁵ *DAWN OF THE DEAD* kam im selben Jahr wie Coppolas *APOCALYPSE NOW* – und beide würden mit dem anderen Titel ebenso funktionieren. Die einen fahren, getreu Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899), mit dem Boot in die Hölle, die anderen fliegen mit dem Hubschrauber.

Das System in *NIGHT* überlebte, aber nur Gewalt konnte es zusammenhalten. Romeros nachfolgende Arbeiten übersteigern dies, die Vernichtung des Monsters gibt es nicht mehr und auch keinen siegreichen Helden. Tod und Zerstörung bleiben, wobei die Gefahr nur scheinbar von den Untoten ausgeht. So kommentierte Romero: „Die Radioaktivität hat nicht das Monster erzeugt. Das Monster hat die Radioaktivität erzeugt.“ (Zit. n. Gaschler und Vollmar, S. 208) So ist es auffällig, dass sein dritter Zombiefilm sein düsterster wurde: *DAY OF THE DEAD*, „the *Gone with the Wind* of zombie films“ (Kane, S. 139, Herv. i. O.). Im Interview erklärte er, dass dieser tragisch die 1980er Jahre spiegele, „weil man sieht, daß nicht die atomare Bedrohung uns kriegen wird, sondern wir uns selbst.“ (Zit. n. Gaschler und Vollmar, S. 187) Er gibt zu verstehen, dass er nun zwar sehe, dass ideologische Probleme beseitigt seien, aber die Welt auch noch ganz andere Probleme habe.³⁰⁶

Hier kann nun auch der Selbstlauf des Motivs nach dessen Etablierung belegt werden, denn die Figur erhält neue Impulse, die sich aus dem Splatterfilm und der Komödie speisen. Während *DAY OF THE DEAD* verfilmter Pessimismus ist, kommt zeitgleich mit *RETURN OF THE LIVING DEAD* der Punk-Rock ins Kino.³⁰⁷ Das Jahr 1985 markiert durch diese Konkurrenz ein Wendejahr und die Komödie riss das Zepher an sich.³⁰⁸ In *RETURN*, der *NIGHT* als in der diegetischen Vergangenheit stattgefunden setzt, gibt es nun rennende Zombies, es reanimieren sich teils skelettierte Lei-

305 Das Einkaufszentrum qualifiziert den Film „als Konsum-Satire, in der der überlebende Mensch selbst zum letzten Konsumgut geworden ist (...). Nicht die ums Überleben kämpfenden Menschen sind die Norm, sondern ihre untoten, apathischen Gegner, die zwischen Vorortsiedlung und Einkaufszentrum umhertorkeln. Das kapitalistische Konsumsystem ist jene Hölle des Gleichen (...).“ Stiglegger 2014, S. 106f.

306 Vgl. ebd., S. 187f. „George A. Romeros's trilogy has suffered the ultimate indignity of metaphor – being forced to assume the mantle of the real. The so-called postmodern condition is like being surrounded by the living-dead, where nothing can disappear (die) but has to be revived, pastiched, quoted, parodied, reappraised.“ Thrower, S. 23.

307 Russo, Russ Streiner und Rudy Ricci arbeiteten an einer Fortsetzung von *NIGHT*. Um eine Kontinuitätslinie zu behalten, wurde als Arbeitstitel *Return of the Living Dead* gewählt. Das Projekt ruhte jedoch, bis Russo 1978 den Roman veröffentlichte. In Deutschland ist er 1990 erschienen, vgl. Russo, John: Untot, München 1990. 1981 erwarb Tom Fox die Rechte und heuerte Tobe Hooper als Regisseur und Dan O'Bannon für das Drehbuch an. Vom ursprünglichen Skript blieb nur der Titel übrig, vgl. Kane, S. 147f.

308 Vgl. ebd., S. 145f. In der Komödie eröffnen sich neue Dimensionen „zwischen Ekel und Lachen, Apokalypse und Karneval. (...) Das Verlachen ähnelt als Akt des Ausschließens an sich selbst dem Erbrechen aus Ekel. Andererseits leistet die plötzliche Entladung einer Spannung im Lachen wie im Erbrechen eine Verwindung des Ekels (...).“ Menninghaus 1999, S. 542.

chen³⁰⁹ und der Schuss in den Kopf genügt nicht immer.³¹⁰ Auch sprechen die Untoten und fordern sich Gehirn als Nahrung ein. Zeitgleich zeigt Romero den Zombie Bub, dem Dinge aus dem Leben in Erinnerung gerufen werden (Musik, ein Buch, ein Rasierer). In Italien traten solche Variationen des Romero-Motivs schon eher auf, so die Geschwindigkeit und die Benutzung von Werkzeugen in *GROSSANGRIFF DER ZOMBIES* (*INCUBO SULLA CITTÀ CONTAMINATA*, Italien, Mexiko, Spanien 1980, Regie: Umberto Lenzi). Erwähnt sei, dass auch die Untoten in *NIGHT* schon grobmotorisch Werkzeug nutzen.

Nach *DAWN* explodierte die skurrile Motivvielfalt und erschöpfte sich in der Parodie. In *RE-ANIMATOR*, der im Oktober 1985 in die Kinos kam, entwickelt Herbert West (Jeffrey Combs als *Mad Scientist*) ein Serum, um den Tod zu überlisten.³¹¹ Skurriler Höhepunkt: Der Kopf des enthaupteten Konkurrenten Dr. Carl Hill (David Gale) kann sprechen und seinen Körper separat steuern. Er entführt die begehrte Tochter des Dekans und führt ihr sein abgetrenntes Haupt über den nackten Körper und zwischen ihre Beine. Auf diese Szene wird als popkulturelle Referenz in *AMERICAN BEAUTY* (USA 1999, Regie: Sam Mendes) verwiesen. Die neuen Differenzierungen gehen hier sehr weit: Tote erhalten vom Doktor eine Laser-Lobotomie, damit sie telekinetisch seinem Willen gehorchen (erinnert sei hier an den klassischen Zombie). Und selbst Innereien entwickeln ein aggressives Eigenleben.

Der anschließende *BRIDE OF RE-ANIMATOR* (USA 1989, Regie: Brian Yuzna) übersteigert den Irrsinn abermals und kombiniert totes Gewebe. Ergebnis: Herumlaufende Fingerfüßler mit Augen, ein Hund, der statt eines Vorderbeins den Unterarm eines Menschen trägt, Köpfe mit Füßen und andere Körperteilkombinationen sowie der Kopf von Dr. Hill, der dank angenähter Fledermausflügel fliegen kann. Unterdessen erschaffen Herbert West und Dan Cain (Bruce Abbott) in ihrem Kellerlabor eine Frau aus Leichenteilen. An ihr verschmelzen Gewebe, mechanische Elemente und technische Teile zu einer schrecklichen Symbiose.³¹²

Horror wird bunter und blutiger, auf makabre Art witziger.³¹³ Und der Zombie ist autonom und von soziopolitischen Bezügen abgesetzt. Er ist Genre-entfesselt und

309 Überspitzt finden sich solche Skelette im *Danse Macabre* in *DIE ARMEE DER FINSTERNIS* (*ARMY OF DARKNESS*, USA 1992, Regie: Sam Raimi), hier in Anlehnung an Ray Harryhausens Arbeit für *JASON UND DIE ARGONAUTEN* (*JASON AND THE ARGONAUTS*, USA, Großbritannien 1963, Regie: Don Chaffey).

310 Da dem Kopfschuss kein nennenswerter Effekt folgt, fragt einer der Protagonisten erschrocken (zit. n. O-Ton): „Du meinst, die Filme haben gelogen?“

311 Der Film basiert auf H. P. Lovecrafts Kurzgeschichte *Herbert West: Re-Animator* (1922).

312 Es sei angemerkt, dass nur, wenn der Zombie absichtlich geschaffen worden ist, die filmanalytische Betrachtung des Prometheus-Problems relevant wird. Denn nur in diesem Fall sind Untote künstlich geschaffene Abbilder (mit Mängeln), die auf ihren Schöpfer reagieren. Bei einigen Voodoo-Zombie-Narrationen taucht dieses Motiv zwar auf und bisweilen wird es bis heute fortgeschrieben, wie bspw. in *FRANKENSTEIN'S ARMY* (Niederlande, Tschechische Republik, USA 2013, Regie: Richard Raaphorst), der Prometheus-Topos ist aber trotz Schnittmengen kein gängiges Motiv des Zombiefilms.

313 Bspw. *TANZ DER TEUFEL* (*THE EVIL DEAD*, USA 1981, Regie: Sam Raimi) und *TANZ DER TEUFEL II – JETZT WIRD NOCH MEHR GETANZT* (*EVIL DEAD II*, USA 1987, Regie: Ders.). Diese Reihe sowie die italienischen *DÄMONEN 2* (*DÈMONI*, Italien 1985, Regie: Lamberto Bava), *DÄMONEN* (*DÈMONI 2...*

wird variantenreich in Splatterkomödien ausgebreitet, welche in Konkurrenz zu den Horrorfilmen stehen.³¹⁴ Während sich der apokalyptische Ernst aufgebraucht hat, mündet der Splatter-Humor Anfang der 1990er Jahre in seine völlige Überzeichnung: Peter Jacksons *BRAINDEAD* (Neuseeland 1992, Regie: Ders.) markiert dabei den Endpunkt. Eine Steigerung scheint hiernach nicht mehr möglich.³¹⁵ Es folgen noch zwei nennenswerte Zombieromanzen, *RETURN OF THE LIVING DEAD 3* (USA 1993, Regie: Brian Yuzna) und *DELLAMORTE DELLAMORE* (Italien, Deutschland, Frankreich 1994, Regie: Michele Soavi). Die weiteren Beiträge der Dekade, zumeist aus dem Amateurbereich, manifestieren hingegen die erschöpfende Wiederkehr immer gleicher Geschichten, die kaum Resonanz finden (vgl. u. a. Neumann, S. 81).

Auf Romeros *DAWN*, der das Genre vereinheitlicht, standardisiert und die apokalyptische Folie als profan etabliert,³¹⁶ folgt der Boom. Losgelöst vom heilsgeschichtlichen Endkampf kann auf dieser Ebene der Kampf des Menschen als Spektakel inszeniert werden. Die Kontagiosität, die ästhetische und narrative Traditionen der Pest fortsetzt, ist dabei für die gesellschaftszersetzende Ebene elementar. Ergänzend ist das Verständnis des Ekels als gesellschaftsdestruktiv verinnerlicht, was nun besonders im italienischen Film hervortritt. Der Zombie tritt hier verstärkt als ekelhafte Leiche auf. Diese impliziert alles, was das Leben um zu leben von sich stoßen muss. Und der Un-

L'INCUBO RITORNA, Italien 1986, Regie: Lamberto Bava) und *TANZ DER DÄMONEN* (*DEMON WIND*, USA 1990, Regie: Charles Philip Moore) zeigen Hybridformen aus Dämonen und Zombies. Weiterhin sind *NIGHTMARE – MÖRDERISCHE TRÄUME* (*A NIGHTMARE ON ELM STREET*, USA 1984, Regie: Wes Craven), *FROM BEYOND – ALIENS DES GRAUENS* (*FROM BEYOND*, USA 1986, Regie: Stuart Gordon), *HELLRAISER* (1987) und *BEETLEJUICE* (USA 1988, Regie: Tim Burton) typisch, vgl. Dendle, Peter: *Zombie Movies and the „Millennial Generation“*. In: Christie, Deborah; Lauro, Juliet (Hrsg.): *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York 2011, S. 175-186, hier S. 178. Ergänzt sei *DIE NACHT DER CREEPS* (*NIGHT OF THE CREEPS*, USA 1986, Regie: Fred Dekker), auf den die Hommage *SLITHER – VOLL AUF DEN SCHLEIM GEGANGEN* (*SLITHER*, Kanada, USA 2006, Regie: James Gunn) deutlich rekurriert.

³¹⁴ Nach 2002 läuft dieses Schema erneut ab. Auf die ersten medien- und politreferenziellen Filme folgt mit *SHAUN OF THE DEAD* (Großbritannien, Frankreich 2004, Regie: Edgar Wright) der genreparodistische Rundumschlag. Von hier an lässt sich eine schwer überschaubare Genrevielfalt ausmachen, wobei die Variationen nun nicht mehr in Konkurrenz, sondern in Koexistenz zu einander stehen.

³¹⁵ In den 1990er Jahren tauchen die ästhetischen Strategien des Splatters auch im Hollywoodfilm auf, so in *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (*THE SILENCE OF THE LAMBS*, USA 1991, Regie: Jonathan Demme), *STARSHIP TROOPERS* (USA 1997, Regie: Paul Verhoeven) und *DER SOLDAT JAMES RYAN* (*SAVING PRIVATE RYAN*, USA 1998, Regie: Steven Spielberg), und finden ihren Höhepunkt in *DIE PASSION CHRISTI* (*THE PASSION OF THE CHRIST*, USA 2004, Regie: Mel Gibson), vgl. Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno: *Einleitung. Renaissance des Splatter Movies*. In: Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012, S. 9-16, hier S. 9. Der Splatter zeigt „sich heute mehr denn je als ein ausschließlich ästhetischer Modus, der (...) eine bestimmte Mise en Scène, eine Ästhetik der Öffnung, Verstümmelung und Zerstückelung menschlicher Körper in allen Filmgenres und damit zugleich eine Deformation dieses Genres selbst vornimmt.“ Ebd., S. 9. *BRAINDEAD* und dessen Vorgänger, *BAD TASTE* (Neuseeland 1987, Regie: Peter Jackson), führten hier bereits den Endpunkt der Überbietungslogik herbei, vgl. ebd., S. 14f.

³¹⁶ Vgl. McFarland, James: *Profane Apokalypse. George A. Romeros DAWN OF THE DEAD*. In: Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012, S. 30-50.

tote bringt es zurück.³¹⁷ Das wandelnde Paradox wird so besonders wirksam, da er sich dem Abwenden vom Ekel verweigert und die visuelle Infektion aus dem Passiva ins Aktiva holt. Der Ausschluss des Abjekten³¹⁸ wird nicht zugelassen. Ekel und Grauen werden so als ästhetische Kategorie funktionalisiert und halten den Tod sowie den Zerfall von Ordnung und System vor Augen. Darum sind sie Grundbestandteile eines zombieapokalyptischen Narrativs. Die formale Einbindung in die Ästhetik macht Ekel genießbar, die „Repulsion“ zur „Attraktion“ (vgl. Menninghaus 1999, S. 326).³¹⁹ Hier genießt die (Film-)Kunst die volle „Perversionsfreiheit“.³²⁰

317 „Die im Ekelhaften gegenwärtige Todesfratze mahnt uns an unsere eigene Todesaffinität, unsere Todesunterworfenheit, unsere Todeslust.“ Aurel Kolnai, zit. n. Menninghaus 1999, S. 30. Und weiter: „Die Ekelreaktion will uns vor Kontamination, Verunreinigung, Tod bewahren, ist aber immer schon deren direkter »uns anspringender« Nähe ausgesetzt.“ ebd., S. 30.

318 Vgl. Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York 1982, S. 3ff.

319 Den Konflikt zwischen *Ratio* und *Thumos* beschrieb Platon und zeigte so Lust und Faszination an Ekel und Entsetzen. Der Scharfrichter ist vor den Stadtmauern angesiedelt, also außerhalb der kulturbewahrenden Mauern (Schönheit und Gesetz verbleiben im Inneren). Geht man dort vorbei und bemerkt die aufgehäuften Leichen, so wendet man sich vor Grauen ab und hat dennoch das Verlangen, hinzusehen, vgl. Clair, Jean: Das Letzte der Dinge oder Die Zeit des großen Ekels. Ästhetik des Sterkoralen, Wien 2004, S. 16f.

320 Menninghaus, Winfried.: Ekel. Vom negativen Definitionsmodell des Ästhetischen zum »Ding an sich«. In: Stockhammer, Robert (Hrsg.): Grenzwerte des Ästhetischen, Frankfurt am Main 2002, S. 44-57.

7 Religion und Ekel

Lucio Fulcis Zombiezyklus und die Absolutheit der Apokalypse

Die heute gängigen Zombiemotive wurden unter gegenseitiger Beeinflussung in Amerika und Europa entwickelt. Darum empfiehlt es sich, weitere ikonographische Schwerpunkte anhand des italienischen Zombiefilms zu extrahieren. Viele dieser Produktionen ahmen Erfolgskonzepte nach. Aber die eigenständigen Stile Lucio Fulcis, Dario Argentos und Mario Bavas (um nur einige zu nennen), bergen viel kreatives Potenzial. Für den Schwerpunkt dieser Arbeit sind besonders Fulcis Filme von Interesse.

In typisch italienischer Manier wurde auf Betreiben der Produzenten Fabrizio De Angelis und Ugo Tucci im Sommer 1979 der Film *ZOMBI 2* gedreht und Ende August in die italienischen Kinos gebracht.³²¹ Dieser sollte an den Erfolg von *DAWN OF THE DEAD* durch die im Titel suggerierte Fortsetzung anknüpfen, denn letzterer wurde in Europa als *ZOMBI / ZOMBIE* vermarktet.³²² Die Rechte dafür erhielt Argento durch die Koproduktion von Romeros Film, der unterdessen in den USA wegen Rating- und Vertriebsproblemen noch nicht gestartet war.³²³ Die Geschichte dieses billigen Nachzüglers hätte kurz sein können, wäre er nicht von Lucio Fulci gedreht und ein Maßstäbe setzender Zombiefilm geworden.

Nachdem der Regisseur Enzo G. Castellari aus dem Projekt ausstieg, konnte sich Fulci mit den Gewaltdarstellungen in seinen *Gialli* empfehlen.³²⁴ Bemerkenswert ist die Kreativität, mit der im gebotenen (zeitlichen und finanziellen) Rahmen ans Werk gegangen wurde. Denn *ZOMBI 2* ist für den Genre-Neuling nicht nur eine vertragliche Pflichtübung gewesen. Mit einem ausgeprägten Bewusstsein für die Traditionslinien schufen er und Drehbuchautor Dardano Sacchetti³²⁵ ein Novum, welches den Weg zu Fulcis *Morti-viventi*-Trilogie ebnete und durch den internationalen Erfolg den Impuls für den italienischen Zombiefilm per se darstellte. Darum sind mit dem Zombiegenre

321 Vgl. Thrower, S. 16. In Deutschland erschien er als *WOODOO – DIE SCHRECKENSINSEL DER ZOMBIES*, in den USA als *ZOMBIE* und in Großbritannien als *ZOMBIE FLESH-EATERS*.

322 Da im italienischen Exploitationfilm erfolgreiche Konzepte wiederholt wurden (bspw. Kannibalenfilme, Mondos, *Gialli*, Italo-Western, Buddy-Komödien, *Polizieschi* etc.), folgte nach kurzer Zeit und gänzlich zusammenhanglos *DIE RÜCKKEHR DER ZOMBIES* (*LE NOTTE DEL TERRORE*, Italien 1981, Regie: Andrea Bianchi), der auch als Pseudofortsetzung *ZOMBIE 3* vermarktet wurde.

323 United Film Distribution (UFD) veröffentlichte den Film *unrated*. Die Einschränkungen für den Kinovertrieb durch das X-Rating hätte man akzeptiert, man akzeptierte aber nicht die symbolische Wirkung des ‚X‘, nämlich dass *DAWN* dann quasi ein Pornofilm gewesen wäre, vgl. Kane, S. 124.

324 *Giallo*, ital. *gelb*, bezieht sich auf Pulp-, Krimi- und Groschenromane, die üblicherweise in gelben Umschlägen verkauft wurden. Der Begriff bezeichnet ein Thriller- und Serienkiller-Genre aus Italien. Die Genre-Spezifik bildete sich zu Beginn der 1960er Jahre in den Arbeiten Mario Bavas heraus.

325 Die Credits nennen seine Ehefrau, Elisa Briganti. Dies ist im italienischen Exploitationkino keine ungewöhnliche Praxis, vgl. Thrower, S. 15 und Anm. 1, S. 32.

keine anderen Namen stärker verwoben als George A. Romero und Lucio Fulci. Keine anderen Regisseure brachten so viele Zombienarrationen in ihrem Schaffen unter und wirkten so prägend. Sie sind die Ikonen des Genres, sie setzten Maßstäbe für den Kanon, das Design und ihre allegorischen Funktionen. Und umgekehrt stellt der Zombie für beide den Höhepunkt ihres Schaffens in einer thematisch vielfältigen Filmographie dar. Für beide war das Monstrum ein Ventil. Und beide zeigen im Vergleich auf, dass *Zombie* nicht gleich *Zombie* ist. Fulcis Kreaturen fußen zwar auf Romeros Archetypus, sie sind ikonographisch jedoch anders angelegt. Und der Erfolg seiner Filme war Beleg dafür, dass Sonderwege im Potenzial der Zombiefigur denkbar waren. Er deutete die apokalyptische Ausrichtung anders. Zudem fokussiert er den Ekel derart intensiv, dass nachfolgend die Betrachtung der Ekelfunktionen an dessen Beispiel die Grundlage für die Übertragung auf andere Zombiefilme bilden soll.

Aus dem umfangreichen Œuvre des Regisseurs gingen fünf Zombiefilme hervor, wobei der erste und der letzte eine thematisch geschlossene Trilogie rahmen.³²⁶ Diese lässt tief in seinen schöpferischen Pessimismus blicken, der sich in einer melancholisch-lyrischen Bildsprache äußert. Im Folgenden wird die Entwicklung seiner Untenikonographie näher betrachtet und ihre Charakteristik herausgearbeitet, wobei ZOMBI 2 als Kristallisationspunkt unterschiedlicher Ideen eine große Gewichtung zukommen muss, wohingegen ZOMBI 3 vernachlässigt werden wird, da er zum einen überaus konventionell und zum anderen Fulcis tatsächlicher Einfluss auf den Film nur noch schwer bestimmbar ist.³²⁷

7.1 ZOMBI 2 als skizzierte Motivpolarität

Der Film eröffnet mit einem direkten Angriff auf den Rezipienten: Ein Revolver wird auf das Publikum gerichtet und abgefeuert. Es folgen die Titeleinblendung und die beginnende Handlung in New York. Die Hafenpolizei greift eine umhertreibende Yacht auf, die *Morning Lady II* (auch hierin steckt der Bezug zu DAWN, *Morgengrauen*). An Bord herrscht Chaos – umherrollende Dosen, durcheinander liegende Gegenstände aller Art, herabhängende Segel und Taue. Die Kabinen sind übersät mit Unrat und verrottenden Lebensmitteln. Die Geräuschatmosphäre ist von Madengewimmel und Fliegengesurr dominiert. Ein Polizist beugt sich herab, um etwas Herumliegendes als zerfetzte menschliche Hand zu identifizieren, als eine Tür aufbricht und sich ein aufgedunsener Zombie auf ihn stürzt. Im verzweiferten Überlebenskampf reißt der Mann ihm Fleisch aus, bevor er getötet wird. An Deck befördert der zweite Polizist den Untoten mit Schüssen in den Bauch über die Reling. Die Kamera

326 WOODOO (ZOMBI 2), nachfolgend als Trilogie EIN ZOMBIE HING AM GLOCKENSEIL (PAURA NELLA CITTÀ DEI MORTI VIVENTI, Italien 1980, Regie: Ders.), ÜBER DEM JENSEITS, häufig als THE BEYOND (...E TU VIVRAI NEL TERRORE! L'ALDILÀ, Italien 1981, Regie: Ders.) und DAS HAUS AN DER FRIEDHOFMAUER (QUELLA VILLA ACCANTO AL CIMITERO, 1981), im Folgenden verkürzt zu PAURA, L'ALDILÀ und VILLA. Zuletzt ZOMBIE III (ZOMBI 3, Italien 1988, Regie: Ders., von Bruno Mattei fertiggestellt).

327 Vgl. zur chaotischen und schwer rekonstruierbaren Produktionsgeschichte Thrower, S. 237ff.

zoomt aus dem schäumenden Wasser zurück auf Deckhöhe und schwenkt auf. Das Bild ist nun von der markanten Skyline New Yorks dominiert. Auch, wenn der Film die Metropole nachfolgend aus den Augen verliert, wird hier deutlich, dass sie dem Untergang geweiht ist. Elf Jahre nach NIGHT OF THE LIVING DEAD bedarf es keiner Erklärung mehr, dass der Zombie mitnichten tot ist. Der Beginn der Apokalypse ist ausreichend dargestellt.

Die Tochter des Yachtbesitzers, Anne Bowles (Tisa Farrow), und der Reporter Peter West (Ian McCulloch) machen sich auf den Weg in die Karibik, um auf der Insel Matul nach dem vermissten Vater zu suchen. Unterstützt werden sie von den Abenteurern Brian (Al Cliver) und Susan (Auretta Gay). Der Verlauf auf der Insel, auf der sowohl unethische Experimente durch Dr. David Menard (Richard Johnson) als auch native Voodoo-Rituale für Unheil sorgen, bedarf keiner weiteren zusammenhängenden Darstellung.

Der Film offenbart eine eigenständige Zombie-Ikonographie. Wo sich Romero deutlich von den Voodoo-Vorbildern absetzte, schuf Fulci eine einzigartige Symbiose.³²⁸ Sein erster Genrebeitrag ist zwar noch konventionell erzählt,³²⁹ strukturiert das Monstermotiv jedoch zweipolig jenseits aller Konventionen. ZOMBI 2 positioniert es zwischen der Folklore und der Romero-Modernisierung. Dessen Charakteristika, (1) die Unbeherrschbarkeit, (2) die Kontagiosität und deren Übertragung durch die (3) instinktive Fressgier und assimilierende Tötung, die daraus resultierende (4) Masse sowie (5) der Tod durch die Zerstörung des Gehirns, wurden beibehalten. Aber den Ursprung, den Romero in der Zivilisation verortet, bringt Fulci in die Karibik ein. Die exotische Insel und die permanente akustische Präsenz von Trommeln erinnern an Seabrook und Lucas (Dakar), ein Bediensteter, verweist explizit auf den Voodoo.³³⁰ Er

328 „I wanted to recapture the moody atmosphere of witchcraft and paganism that must have been prevalent when Europeans first settled in the Caribbean during 1700s. (...) I've always held great admiration for the marvellous horror classics made in America." Fulci, zit. n. Thrower, S. 19. Sacchetti bestätigte die Orientierung am klassischen Motiv. Dabei würde es aber allegorische Funktionen einbüßen, die Romero ihm verlieh. „[T]he zombie is like the Indian in the old westerns. It's just the bad guy, it's not, like in Romero, the dropout, the alien, the black, which rebels against society and destroys the supermarkets.“ Zit. n. ebd., S. 148.

329 Auch das Element selbstzweckhafter Nacktheit ist vorhanden, wird in der späteren Trilogie jedoch ausgelassen. Die italienischen Folgeproduktionen heben Nacktheit und Sex dagegen kanonisch hervor. Aristide Massaccesi (besser bekannt unter dem Pseudonym Joe D'Amato) ging schon kurz nach ZOMBI 2 einen Schritt weiter: In IN DER GEWALT DER ZOMBIES (LE NOTTI EROTICHE DEI MORTI VIVENTI, Italien 1980, Regie: Joe D'Amato) verband er Softsex-Elemente mit Horror und im nachfolgendenPorno HOLOCAUST (Italien 1981, Regie: Ders.) sogar explizite Pornografie mit Gewalt und Nekrophilie. Hier nähert sich der italienische Film den Narrationsmustern des Slasherfilms an. Lust und Schmerz werden verknüpft und Sex wird zum Vorspiel des Todes. Dieses Motiv fand sich bereits in der REITENDE-LEICHEN-Reihe (1972-1975). In Italien folgt jedoch die permanente Parallelstellung von Nacktheit und Gewalt bis hin zur *Gore-nography*. Die Parallelen von Gore (als zum Splatter äquivalente filmästhetische Strategie mit dem Fokus auf detaillierte Körperdestruktionen) und Pornografie werden hier offensichtlich, da beides körperliche und auf Details fixierte Genres sind. Vgl. Russell, S. 132-136 und für Parallelen zu David Cronenberg und seinem Körperhorror zwischen Sex und Ekel vgl. ebd., S. 230 Anm. 135.

330 Übernatürliche Ursachen wie bei den etruskischen Zombies in LE NOTTI DEL TERRORE und den nativ-paganischen Kontexten in LE NOTTI EROTICHE DEI MORTI VIVENTI finden sich nicht so oft, wie

rekurriert dabei auf die Tagline von *DAWN OF THE DEAD*, die aus folgendem Gespräch im Kaufhaus hervorging (zit. n. O-Ton):

Stephen: They're after us. They know we're still in here.

Peter: They're after the place. They don't know why; they just remember. Remember that they want to be in here.

Francine Parker: What the hell are they?

Peter: They're us, that's all, when there's no more room in hell.

Stephen: What?

Peter: Something my granddaddy used to tell us. You know Macumba? Vodou. Granddad was a priest in Trinidad. He used to tell us, "When there's no more room in hell, the dead will walk the Earth."³³¹

Diese Spezifikation löst die theologische Ebene der Tagline auf, die sich am Höllenbegriff festmachen lässt, und schafft die Verbindung zu karibischen Religionen. Dass Macumba und Voodoo genannt werden, zeigt auch, dass Romero ein verbindendes Element zur klassischen Vor- und Urform wollte. An weiteren Erklärungen hatte er jedoch nie Interesse.

In *ZOMBI 2* erklärt Lucas in variierte Form:

„Lucas not know nothing, man. The father of my father always say when earth spits out dead, they will come back to suck the blood from the living.“ (Zit. n. Slater, S. 93)

Das ikonische Bild findet sich darum in Szenen der Auferstehung aus Gräbern. Dies ist ein für den Voodoo-Zombie essenzielles Motiv und wurde vom modernen Zombiefilm eigentlich verworfen.³³² In referenzieller Orientierung an der Auferstehungsszene in *THE PLAGUE OF THE ZOMBIES* sucht Fulci jedoch den Anschluss zum klassischen Typus. Diese Referenz wird zudem für seine Trilogie charakteristisch, denn in *PLAGUE* handelt es sich um eine Alptraumsequenz, eine verschwommen surreale Realitätsentfremdung, die Fulci später zum ästhetischen Leitprinzip seiner Trilogie erklärt. Aber bereits in seinem Zombie-Gesellenstück entsteigen seit Jahrhunderten beerdigte Konquistadoren ihren Gräbern im karibischen Boden.

Diese Parallelität unterschiedlicher Erklärungsmuster bringt ein synkretistisches Zombiemotiv hervor, welches zwischen biologischen und theologischen Ursachen, körperlicher und später spektraler Substanz, individuellem und kollektivem Auftauchen schwankt – stets im Ursprung ebenso vielseitig wie uneindeutig. Das Pendeln

die exotischen Umgebungen vermuten lassen würden. Viele italienische Filme sind in Afrika, Asien und der Karibik verortet. Primär jedoch, da dort Drehorte und Statisten billig waren, wohingegen das Setting häufig nicht für einen inhaltlichen Mehrwert genutzt wurde. Die Ursachen bleiben menschgemacht, wie durch Nuklearenergie in *GROSSANGRIFF DER ZOMBIES*, durch biochemische Viren in *DIE HÖLLE DER LEBENDEN TOTEN* (*VIRUS*, Italien, Spanien 1980, Regie: Bruno Mattei, Claudio Fragasso) oder durch *Mad Scientists* wie in *ZOMBIES UNTER KANNIBALEN* (*ZOMBI HOLOCAUST*, Italien 1980, Regie: Marino Girolami), vgl. auch Russell, S. 132. Artificielle Ausnahmen gehen ebenso aus Italien hervor, so bspw. *ZEDER – DENN TOTE KEHREN WIEDER* (*ZEDER*, Italien 1983, Regie: Pupi Avati).

331 Der Peter-Darsteller Ken Foree trägt die Tagline in einem Cameo in *DAWN OF THE DEAD* (2004) als TV-Prediger abwärts vor, unterlässt hier aber die Nennung des Voodoos und betont allein durch seinen Auftritt als Priester die theologische Lesart.

332 Seit *NIGHT* wird darauf verwiesen, dass sich nur frische Leichen reanimieren. Auferstehungsszenen finden sich erst wieder in Michael Jacksons *THRILLER* und in *RETURN OF THE LIVING DEAD*.

zwischen Modernität und Ursprungsmythos zeigt sich bereits im rahmenden Schnitt von New York in die Karibik. Dieser raumüberbrückende Eingriff geht aus dem italienischen Mondo- und Kannibalenfilm hervor.³³³ So positioniert sich Fulci in der italienischen Genretradition und markiert die Schnittmengen zwischen Mythos und Logos,³³⁴ Religion und Wissenschaft, Barbarei und Zivilisation, europäischen und amerikanischen Zombies, zwischen Kannibalen- und Zombiefilm.³³⁵ Diese Erklärungen verweigernde Unbestimmbarkeit entbehrt nicht einer bereits vorhandenen Schwerpunktsetzung auf den theologischen Impetus. Denn selbst die auf wissenschaftliche Argumente rekurrierende virulente Masse bleibt theologisch lesbar, was im Kontext des katholisch geprägten Italien nicht verwunderlich ist. Diese Deutungsbrücke wird erst mit einem religiösen Standpunkt deutlich, den Peter Riedel erarbeitete:

„Die Seuche (...) stellt die vielleicht charakteristischste Form der Verbreitung dar: eine ziellose Ausstreuung des Übels (...). Dabei erben, wie [Elias] Canetti ausführt, die für das menschliche Auge nicht sichtbaren Krankheitserreger ihre Funktion als kollektive Angstträger historisch von den Teufeln, über deren Kleinheit im Mittelalter spekuliert wurde, und die ihre Beschaffenheit wie ihren Wirkungsbereich schließlich im 19. Jahrhundert gänzlich an das Biotische abtraten, den Leib und in besagten Filmen vermittels seiner auch das Verhalten der Menschen (ob lebend oder tot) transformierend.“ (Riedel 2004, S. 290)

333 Vgl. hierzu *Droglä, Paul*: Vom Fressen und Gefressenwerden. Filmische Rezeption und Re-Inszenierung des wilden Kannibalen, Marburg 2013, S. 87–105 und weiterführende Literatur a. a. O.

334 Unterschieden wird zwischen dem *Bios* im Menschen, also die Intelligenz und das Überlegte, und dem *Zoë* nach Aristoteles, „das nackte Leben, das biologisch Diesseitige, das ihn auf die Zoologie organisierter Wesen, aber auch alogischen Seins (...), reduziert.“ Clair, S. 16. Der Zombie ist hier als Gegenteil von *Bios* und *Logos*, das heißt *Zoë* und *Mythos*, den diegetischen Menschen (und dem Rezipienten) entgegengestellt. Und hier ist er dem kolonialistischen Blick („colonial gaze“) unterworfen, vgl. Canavan, S. 436f. Dieser differenziert zwischen Sehendem und Gesehenem, wobei der Sehende wissend ist und der Gesehene selbst nichts sieht, aller Kontrolle und Macht entzogen ist und so zum Objekt wird. Zombies werden in diesem Sinne zum kolonialen Objekt, sie werden gejagt und getötet. Hier greift Canavan auf Agamben und dessen Differenzierung zurück, die bereits auf der ersten Seite des *Homo Sacer* getroffen wird: „zoë, which expressed the simple fact of living common to all living beings (animal, men, or gods), and bios, which indicated the form of living proper to an individual or group“. Zit. n. ebd., S. 451, Anm. 4, wo er erläutert: „This is to say that zoë is bare (as in mere) life, while bios is citizenship, political life. Much of Agamben's work focusses on the biopolitical consequences resulting from exclusion of certain types of bodies from bios.“ Hier erfolgt der Schritt von Pandemien des Mittelalters hin zur Endemie der Neuzeit, die sich in Anlehnung an Foucault als krankhafte Zersetzung der eigenen Gesellschaft und Population von innen heraus zeigt. „Death was no longer something that suddenly swooped down on life – as in an epidemic. Death was now something permanent, something that slips into life, perpetually gnaws at it, diminishes it and weakens it.“ Foucault, zit. n. ebd., S. 437. Auf dieser gedanklichen Grundlage entwickelten sich in den sich ausbildenden Nationalstaaten seit dem späten 19. Jahrhundert rassenpolitische und rasenhygienische Geisteshaltungen um die erbbiologische Ausrottung von gesellschaftszersetzenden Krankheiten. Nach Canavan werfen Zombieapokalypsen auf dieser Basis in ideologisch sicherem Fahrwasser die Gewalt der Rassenkriege nach Europa und Amerika zurück, vgl. ebd., S. 439.

335 Während der Kannibalenfilm 1980 mit NACKT UND ZERFLEISCHT (CANNIBAL HOLOCAUST, Italien 1980, Regie: Ruggero Deodato) den Höhepunkt an apokalyptischem Realismus und den Genre-Zenit erreicht, treibt Fulci den Zombiefilm in die Irrationalität, in apokalyptisches Chaos. Zusammengebracht wurden die Kannibalen und die Zombies in ZOMBIES UNTER KANNIBALEN, wo die Untoten allerdings zu Statisten verkamen, vgl. insgesamt zum Kannibalenfilm *Droglä* 2013, S. 91–105.

Demnach stießen Teufel und Dämonen aus dem theologischen in den biotischen Raum, wobei das Angriffsziel Seele dem des Leibes wich (vgl. ebd., S. 290 und S. 294f., Anm. 17). Dieser potenziell religiöse Fokus setzt sich vom profanen Vorbild ab, wo das Transzendente durch das Bewusstsein um das Selbstvernichtungspotenzial der Menschheit verdrängt wurde. Wo Romero Erklärungen keinen Wert beimisst, da ihm die Allegorie wichtiger ist, macht Fulci den (nativ-)theologischen Duktus zum Thema und re-sakralisiert die Figur.

Darüber hinaus bildeten drei inszenatorische Entscheidungen die Grundlagen für die Ikonographie seiner Trilogie: (1) Das Erscheinungsbild der Zombies, (2) ihr Habitus und (3) ikonisch aus der Masse hervortretende Individuen.

Fulcis Kreaturen unterscheiden sich visuell von denen, die Romero und Tom Savini in *DAWN* zeigten. Ihre sind comichaft, blaufarbige Schatten ihres früheren Lebens, leicht und einheitlich geschminkt. Sie sind schwer zu unterscheiden, Individualität geht überwiegend verloren. Der Make-Up-Artist Giannetto de Rossi übergang demgegenüber das geringe Budget dadurch, dass er den Darstellern Ton ins Gesicht schmierte (vgl. Russell, S. 130). Die partiell verkrustende Schicht, durch aufgespritzte Farbe in ihrer monströsen Wirkung verstärkt, wurde zum stilprägenden Designkonzept für italienische Zombies, die Fulci selbst „walking flowerpots“ nannte (vgl. ebd., S. 130). Dadurch wirken sie verwester, scheinen furchtbar zu stinken und sind ästhetisch intensiver als je zuvor in ihrer ekelhaften Wirkung verbildlicht.

Das Erscheinungsbild wird durch den Habitus verstärkt. Die Untoten bewegen sich extrem langsam und stöhnen, als würde die Bewegung schmerzen. Sie sind gequälte Seelen, ruhe- und rastlos und in tiefer Trauer über ihren Zustand. Ihre Augen sind verschlossen und verwachsen oder tief in den dunklen Höhlen versteckt. Mitunter sind die Augenhöhlen leer oder mit wimmelndem Gewürm angefüllt. Die Kreaturen wirken, als sei ihre Existenz Schmerz und Trauer zugleich, der Kopf scheint eine Last zu sein und ist gesenkt. Dadurch werden Opfer nie fixiert, wie es Jäger tun würden. Fulcis Zombies sind seine Version des Purgatoriums – gequältes Warten in Trauer über die Ferne der Erlösung.

Hinzu gesellt sich die Schaffung ikonischer Momente. Da der Zombie aus einer heterogenen Masse hervorgeht, sollten ikonische Einzelercheinungen Ausnahmen sein.³³⁶ Fulci schuf jedoch eine Vielzahl solch zitierbarer Zombiefiguren mit hohem Wiedererkennungswert und entkontextualisiert erhaltbarer Funktionalität – und dies innerhalb eines einzigen Films. Hier wären der vielbeachtete Kampf eines Zombies mit einem Tigerhai,³³⁷ der aufgedunsene Leib des Untoten, der im New Yorker Hafen die Polizisten attackiert (vgl. Slater, S. 95) und der Konquistador, der die Werbekam-

336 Dennoch finden sich Beispiele: Exemplarisch sei auf Karen (Kyra Schon) in *NIGHT OF THE LIVING DEAD*, Bub (Howard Sherman) in *Romeros DAY OF THE DEAD*, Tarman (Allan Trautman) in *RETURN OF THE LIVING DEAD* und Julie (Melinda Clarke) in *RETURN OF THE LIVING DEAD 3* verwiesen.

337 Die Unterwasserszene rekurriert auf Filme mit klassisch abgeleiteten Motiven, so *ZOMBIES OF MORA TAU* (USA 1957, Regie: Edward L. Cahn) und *SHOCK WAVES*. Zudem ist die Sequenz eine Hommage an *DER WEISSE HAI* (*JAWS*, USA 1975, Regie: Steven Spielberg). Vgl. zum Dreh Slater, Jay: *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, London 2006, S. 94. Stresau sieht hier eine

pagne prägte, zu nennen. Wenige Ungeheuer stechen aus der Masse hervor und bleiben dennoch wirkungsvoll. Sie werden zu Bedeutungsträgern. Diese Erkenntnis führte zur konsequenten Reduktion, welche ihren Höhepunkt im letzten Teil der Trilogie findet. Dieser bietet mit Dr. Freudstein (Giovanni De Nava)³³⁸ nur einen, durch Mumifizierung bis ins Insektoide entstellten Zombie, der zudem in der visuellen Präsenz reduziert ist und nur im Finale sichtbar wird. Hier beendet Fulci auch das apokalyptische Spektakel, welches mit der Schlusseinstellung von *ZOMBIE 2* noch umrissen worden ist. Er lässt die apokalyptische Landschaft hinter sich und konzentriert sich nicht darauf, den Untergang der Menschheit umfassend zu zeigen. Fulci nimmt das Leid des Individuums in den Fokus.

7.2 Fulcis *mépris du monde*

ZOMBIE 2 offenbarte dem Regisseur das Monster als persönliches Ventil. Er instrumentalisierte die Kreatur als Spiegel eines Pessimismus, der sich in den vergangenen Jahren manifestiert hatte. Über die reine Arbeitsleidenschaft hinaus, die Fulci als Ursache für sein ruiniertes Privatleben andeutete,³³⁹ sind fundamentale Erschütterungen die Ausgangspunkte seines hoffnungslosen Weltbildes. Seine Ehefrau beging 1969 Suizid, wenig später verunglückte eine seiner Töchter schwer.³⁴⁰ Dies sind Impulse, die sich in Gotteszweifel manifestieren.³⁴¹ Seine zutiefst pessimistische Welt- und Selbstsicht nutzt er jedoch schöpferisch, spiegelt sie in den Zombies und macht sie zu

poetische Reminiszenz an *DER SCHRECKEN VOM AMAZONAS* (*CREATURE FROM THE BLACK LAGOON*, USA 1954, Regie: Jack Arnold), vgl. *Stresau, Norbert: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker*, München 1987, S. 164.

338 Ein Korrelat aus Sigmund Freud und Frankenstein, wobei beide Vater-Sohn-Beziehungen thematisieren. Bei Freud als Konkurrenzverhältnis innerhalb des ödipalen Dreiecks und bei Frankenstein als ungeschlechtliche Schöpfergeste, die den monströsen Sohn hervorbringt. In Fulcis *VILLA* wird der Größenwahn der Wissenschaft thematisiert. Der Urheber bekommt, im Gegensatz zu Dr. Frankenstein, den Terror der Gottesauflehnung nicht an sich selbst zu spüren, sondern leitet diesen in seine Umwelt ab. Wissenschaft wird hier ebenso zum Auslöser des Horrors stilisiert wie die Vertreter der Religion (*PAURA*) oder der schwarzen Magie (*L'ALDILÀ*). Hier offenbart Fulci Fortschritts- und Glaubenspessimismus zugleich.

339 „I ruined my life for it [Anm. P. D.: für das Kino]. I have no family, no wife, only daughters. All woman left me because I never stop thinking of my job.“ Zit. n. Thrower, S. 267.

340 Vgl. ebd., S. 267f. Thrower liefert jedoch widersprüchliche Informationen, so berichtet er von ihrem Tod nach einem Autounfall (ebd., S. 267) und Dario Argento erzählt von ihrer Lähmung, ebd., S. 268.

341 „I think each man chooses his own inner hell, corresponding to his hidden vices. So I am not afraid of hell, since hell is already in us. Curiously enough, I can't imagine a Paradise exists, though I am a Catholic – but perhaps God has left me? – yet I have often envisaged hell, since we live in a society where hell can be perceived. Finally, I realize that Paradise is indescribable. Imagination is much stronger when it is pressed by the terrors of hell.“ Zit. n. Russell, S. 142. Im selben Interview setzt er fort: „This may seem strange, but I am happier than somebody like Buñuel who says he is looking for God. I have found Him in others' misery, and my torment is greater [...] for I have realized that God is a God of suffering. I envy atheists, they don't have all these difficulties.“ Zit. n. Thrower, S. 166.

ebenso tragischen Figuren, wie er selbst eine ist.³⁴² Dabei dekonstruiert er aber keine gesellschaftlichen Oberflächen, sondern die der Religion.

Ab 1980 entwickeln Fulcis Filme einen surrealen Stil. Und die Gewalt übersteigt alles bis dahin Vor- und Darstellbare: Gesichter, die von Glassplittern zerrissen werden, untote Finger, die das Gehirn des Opfers durch den Hinterkopf reißen, rostige Nägel, die Augen ausstoßen, ein wilder Hund, der eine Kehle aufreißt, eine junge Frau, die ihre Innereien erbricht, ein Bohrer, der in unerträglicher Langsamkeit einen Schädel durchstößt, die Auflösung von Körpern durch Säure und ungelöschten Brandkalk, Spinnen, die einem Hilflosen die Sinnesorgane aus dem Schädel fressen, ein junges Mädchen, dem der halbe Kopf weggeschossen wird. Dieser Horror ist gefasst in die irrationale Logik eines Alptraums, was neben der Brutalität auch ebenso lyrisch-melancholische, schwarzromantische Bilder hervorbringt. Die Filme atmen den Geist europäischer Gothic-Traditionen in der Schauerliteratur,³⁴³ aber auch H. P. Lovecrafts, Henry James', des Southern Gothics (vgl. ebd., S. 144f.), der *Universal-Horrorfilmklassiker*, der Filme Mario Bavas und Dario Argentos, denen der *Hammer-Studios* und die düstere Ästhetik der bildenden Kunst zwischen C. D. Friedrich und den Surrealisten. Dieser Taumel zwischen Brutalität und Melancholie macht seinen Pessimismus nicht nur sichtbar, sondern auch physisch und emotional fühl- und erfahrbar.

342 Im Geiste Nietzsches zurückblickenden Abgrunds beschreibt Argento ein spätes Wiedersehen: „I was at a festival in Rome with Michele Soavi, and a man arrives, in a chair, an old man. Horrible. Christ, who is this? They say ‚It’s Lucio Fulci.‘ I say ‚What has happened to him?‘ They say ‚For a long time he was sick – for a year – and he disappeared. And nobody knew his address.‘ It was like Edgar Allan Poe – when you go too much on the border, sometimes, a monster eats you. He was in bad condition – semi paralyzed – poor, no house. Incredible.“ Zit. n. Thrower, S. 268.

343 *Gothic Novels* bezeichnet vornehmlich die britische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, die grotesk, morbid und gruselig ist, den Charme des Alten und Verfallenen atmet und die organische Verwesung auch in natürlicher Verwesung alter Gebäude, in Korrosion u. ä. in nebelverhangenem Setting spiegelt. So Horace Walpole: *The Castle of Otranto* (1764), Matthew Lewis: *The Monk* (1796), Mary Shelley: *Frankenstein; or: The Modern Prometheus* (1818), vgl. ebd., S. 144.

7.3 Zombies als Ekelpersonifizierung

Die mit ZOMBI 2 erarbeiteten Motivmöglichkeiten intensiviert Fulci zu einer eigenständigen Ikonographie. Er konkretisiert seine Vision des Untoten um Leit motive, die sich um den Katholizismus und das Phänomen des Ekels aufspannen lassen.³⁴⁴ Ekel als gesellschaftlich genormte Empfindung eröffnete Provokationsmöglichkeiten,³⁴⁵ die im Zombie als Stimulus für seine Filmkunst instrumentalisiert sind.³⁴⁶ Die Provokationen durch Ekel und Gewalt sind zeitlich gedehnt und zwingen zur konfrontativen Auseinandersetzung. Dieses allgemeine Charakteristikum des Splatterfilms ist besonders typisch für italienische Gewaltästhetik.³⁴⁷

Fulci macht Grenzen zum Thema, attackiert und verwischt sie. Im Diametralen liegt der Keim des Ekelhaften, der Ursprung von Furcht und Abscheu. Da Ekel diese Gegenpole definiert und der Grenzziehung dienlich ist, bietet er sich auch als Angriffsmuster auf das isolierte Kultur- und Zivilisationskonstrukt an. Der Gegenpol zur Kultur ist die Natur und in ihr die Barbarei und das Animalische. Das Schöne einerseits, das Ekelhafte andererseits. Bei Fulci pendelt alles zwischen Extremen (innen – außen, Kultur – Natur, ich – der/das Andere, Leben – Tod) und bricht die Grenzen auf, sodass das Ekelhafte auch dem Grenzziehenden anhaftet. Die Konfrontation betont die Dialektik. Darum verdichtet er eine Flut an ekelhaften Bildern: (wandelnde) Leichen, Maden, Fäkalien, schmelzende Körper. Er geht weit über die Ekelstigmata anderer Zombiefilme hinaus und provoziert einen dauerhaften Schock.

Ekel ist für den Zombie elementar und muss zwingend auf seine Funktionen hin befragt werden. Kleinschnittger verweist auf zwei Angsttropen, die aus der Leiblichkeit des haitianischen Zombis resultieren und die hier angestrebte Betrachtung umreißen:

„Nebst der primären Furcht im Vodou, selbst zu einem Zombi zu werden, (...) besteht (...) eine sekundäre Angst, die doch auch vom Zombi selbst ausgeht: Es ist das Grauen und der

344 Ein markantes Bild findet sich bereits in ZOMBI 2 auf dem spanischen Friedhof. Stark verwesene Leichen kriechen aus ihren Gräbern (Fulci bedenkt dies sogar mit einer subjektiven Kamera). Gewürm bedeckt die Gesichter oder hat Nester in leeren Augenhöhlen gebildet. Sie stehen auf und greifen die Lebenden an. Die einzige marginale Gegenwehr zeigt sich im Spalten eines Schädels mit einem Kreuz, so dass sich das Innere als blutig-klumpiger Matsch voller Maden und Gewürm nach außen ergießt.

345 Das Ekelhafte ist, was „aus der sozialen Wirklichkeit exkludiert werden soll. Nicht die Sache an sich, sondern [bereits] die Zuschreibung, dass sie Ekel auslöst, setzt die Stigmatisierung dieser Sache in Gang.“ Benkel, Thorsten: Die Idee des Ekels. Analyse einer Affekt(konstrukt)ion. In: P&G, Heft 1 (2011, 35. Jg.), S. 9-29, hier S. 13.

346 Der Ekel wird zum Angriffswerkzeug auf Normen, Pietäten, die Gesellschaft und die Religion – bereits hier finden sich Parallelen zur Avantgarde. Auch diese begriff sich als Angriff auf Museen und Akademien, auf deren Stil und etablierte Strukturen. Solche Anti-(Film-)Kunst führt letztlich aber wieder zur (neuen und irgendwann etablierten) Kunst. Über diesem Dilemma lösten sich bspw. die Dadaisten auf.

347 Die Verlangsamung des Erzählflusses sei typisch römisch: „Just as we are accustomed to the demands of art objects, to be contemplated with lingering, almost ritual concentration (...) so this Roman director wanted us, *dared* us, to slow down our cinematic ‘step’ and gaze, long and hard, at his gruesome creations.“ Thrower, S. 141f., Herv. i. O.

Ekel, der vom fremden, toten Körper herrührt und auch vom eigenen Körper, der potenziell ein solcher ist.“ (Kleinschnittger, S. 53, Herv. i. O.)

Diese Dimension lässt sich an Fulci vertiefen und erweitern. Somit kann der Ekel als ikonographischer Bestandteil der Figur ebenso erarbeitet wie ihrer allegorischen Funktion als potenzierende Ergänzung zur Seite gestellt werden. Hierfür werden vier Schwerpunkte des Ekelhaften gesetzt, während das Faszinationspotenzial, die Lust an Ekel und Grauen, welches dem Zombie(film) inne wohnen kann, außer Acht gelassen wird.³⁴⁸

„Immerhin darf aber soviel festgehalten werden, daß der Gegenstand des Ekels ebenso einen Hang zum Versteckten, Verborgenen, Mehrschichtigen, Undurchdringlichen und Unheimlichen hat, wie andererseits zu Schamlosigkeit, Aufdringlichkeit und Anlockung der Versuchung. [...] Alles Ekelhafte hat etwas zugleich Auffallendes und Schleierhaftes, einer giftigen roten Beere oder einer grellen Schminke Ähnliches.“ (Aurel Kolnai, zit. n. Menninghaus 1999, S. 29)

Letztlich ist die Freiwilligkeit, mit der man sich dem Ekel aussetzt, auch mit der sichernden Distanz begründbar, die durch Abwenden eingenommen werden kann oder durch Leinwand und Bildschirm vorgeschaltet ist. Schon Lukrez beschreibt eine intellektuelle Distanzlust am „Topos vom Schiffbruch mit Zuschauer“.³⁴⁹

So, wie Ekel und Angst aufeinander verweisen, folgen auch Ekel und das Schöne einer supplementären Interdependenz. Das Schöne allein führt zu Überdruß. Sättigung kann sogar in Ekel kippen (bspw. bei übermäßigem Verzehr einer Süßigkeit). Darum bedarf es eines Gegenpols (vgl. zum *Schönen als Vomitiv* ebd., S. 40ff.). Das Bewusstsein um den Ekel kann so auch kultur- und zivilisationsbewahrend sein. Die körperliche Zombiefigur impliziert diese Ambivalenzen und ist die Visualisierung und Ästhetisierung des Diametralen. Für den schönen Körper ist jede Vertiefung und jeder Verweis auf sein Inneres, speziell die Körperöffnungen, zu vermeiden (hier erweist sich der meist aufgerissene Rachen der Zombies als optimales Sinnbild, welches seit *THE WALKING DEAD* durch permanent entblößte Zähne manifestiert ist, vgl. insgesamt ebd., S. 82ff.). Der Zombie bricht den Körper jedoch auf und kehrt sein Inneres nach außen. Er liegt dem Idealschönen gegenüber und formt die Essenz des Ekels.

Nachfolgend sollen die verallgemeinerbaren und gerade bei Fulci verdichteten Ekeltropen des Zombiehorrors und deren Funktionen erarbeitet werden.

348 Meitzler verweist darauf, dass man beim Konsum des Ekelhaften selbst entscheidet, wie lange man sich diesem aussetzt. Lustvolles Ekeln (mit suggerierter Macht über Intensität und Dauer) und die bewusste Grenzüberschreitung seien Stimuli, vgl. *Meitzler, Matthias*: Lust und Ekel. Vom Reiz einer Grenzüberschreitung. In: P&G, Heft 1 (2011, 35. Jg.), S. 31-49, hier S. 36f. Vgl. auch Benkel, S. 16.

349 Vgl. ebd., S. 51f. Die entsprechende Umkehrung in der *Sympathy*-Lehre lautet: Wir „empfinden Vergnügen am Schrecken, weil er in uns das Nähe-Gefühl des Mitleids erweckt und eben darin unsere eigene (Mit-)Menschlichkeit spüren läßt (...).“ Ebd., S. 52 und vertiefend S. 51-55.

7.3.1 Naturekel

Ekel vor der Natur manifestiert sich im Ekel vor Fäulnis und Verwesung,³⁵⁰ deren Konsistenz und Geruch, und im Ekel vor überquellendem Leben, besonders, wenn es Totem anhaftet (Leichenmaden, Fliegen etc.). Dies lässt sich als Ekel vor Gewimmel und vor der Masse subsumieren und wird in Fulcis PAURA besonders deutlich, wenn ein Regen aus Maden auf die Protagonisten einstürzt. Durch ein vom Sturm aufgestoßenes Fenster ergießt sich die Masse waagrecht in den Raum und dank subjektiver Kamera direkt dem Rezipienten entgegen.

Naturekel meint aber auch Ekel vor Wucherung, denn eine solche zeigt Unkontrollierbarkeit auf. Aus der Umwelt herausgelöst und auf den Körper übertragen zählen hierzu besonders Geschwüre, Ekzeme, Beulen, Ausschlag u. ä.³⁵¹ Dieser Ekel wurde durch den Prozess der Zivilisation und Kultur gesellschaftlich vorkodiert, da er gleichsam ein Prozess der Verdrängung und Kultivierung von Natur war. „Je mehr die Verbindung zur lebenden Natur geleugnet wird, desto größer wird die Angst und desto ausgeprägter der Ekel vor allem, was auf diese Verbindung hinweist.“³⁵² Mit dieser Angst spielt Fulci, indem er die nackte Natur des Körpers bei Ausschluss von allem Transzendenten, Kulturellem und von allen sozialen Aspekten vorführt. Manifestiert wird dies in der unmittelbaren und nackten Physikalität, in der reinen Reduktion auf die Körperlichkeit der Zombies.

7.3.2 Fäkal- und Körperkel als Verdichtung der Naturangst

Nach Thrower treten in Fulcis poetischstem Film, L'ALDILÀ, der Exkrementcharakter sowie die Toiletten- und Abwasserassoziation am deutlichsten hervor.³⁵³ Im Keller eines Hotels in New Orleans³⁵⁴ wurde 1927 ein Schwarzmagier von einer wütenden Menge verstümmelt und ermordet. An eben diesem Ort tut sich nun, 1981, das Tor zur Hölle auf. Diese Passage im dunklen feuchten Kellergewölbe ist weich, braun und

350 Fäulnis ist ein Urgegenstand, „ein optisch-taktil-olfaktorisches Gesamtkunstwerk des Ekels“ und greift Geruch, Tasten und Sehen gleichermaßen an, ebd., S. 30.

351 Vgl. zum Naturekel Putzhammer, *Simon*: Ekel und ›Natur‹. Zur Übertragung von Grenzen des Selbst auf Grenzen in der Lebensumwelt. In: P&G, Heft 1 (2011, 35. Jg.), S. 65–85, hier vor allem S. 74–81. Immer da, wo der makellose Körper durchbrochen wird, entstehe Ekel. „Blut und Eiter sind die ›ekelhaften‹ Ausflüsse einer ›ekelhaften‹ Wunde; das Wundmal ist Makel der geschlossenen Hautfassade und Erinnerung an den darunter tobenden Chemismus.“ Menninghaus 1999, S. 123.

352 Putzhammer, S. 82. Darum scheint es sich aufzudrängen, „alles, was zum Gegenstand des Ekels wird, mit Organischem, also wohl mit ›Natur‹ als Gegenpol der Zivilisation, zu assoziieren.“ Ebd., S. 72.

353 Vgl. Thrower, S. 174. Die Deutung dieser fäkalen Assoziationen unterlässt er jedoch. Der Fokus auf L'ALDILÀ schließt die anderen Filme zudem nicht aus. Verwiesen sei bspw. auf VILLA und den exkrementären Brei, der mit geronnenem Blut und Maden durchsetzt aus der Bauchhöhle Dr. Freudsteins fließt. Die geöffnete Bauchhöhle wird hier zum in die Körpermitte verlagerten Anus.

354 „Like Fulci the residents of New Orleans are mainly Catholics who don't give a damn for the Pope; and no doubt the local popularity of a so-called ‚voodoo saint‘“ Ebd., S. 172.

lehmig.³⁵⁵ Die Verbindung von Analem und Tod wird im Keller mehrfach deutlich, findet sich aber auch in den Badewannen der Hotelzimmer gespiegelt. Der Keller ist wie eine Klärgrube mit abgestandenem, exkrementärem Wasser gefüllt. In diesem Brackwasser treibt eine Leiche wie Kot, wie ein weggespültes Abfallprodukt. Andernorts tropft dem Leichnam des Klempners Joe (Giovanni De Nava) und auch seiner späteren Zombie-Inkarnation undefinierbarer Schleim aus dem Mund. Thrower sieht hier Parallelen zum Essverhalten von Kleinkindern, die unkoordiniert und maßlos essen und die Nahrung halbgekauht durch den offenen Mund als Brei wieder herauslaufen lassen. Der Mund wird so zur Schnittstelle von oral und anal, von Körperein- und -ausgang; ein Motiv, auf welches Szenen gierig fressender Zombies stets rekurrieren.³⁵⁶

Die Ästhetik des Fäkallekels wird in zwei Punkten instrumentalisiert:

- (1) *Ekel vor Fäkalien im Allgemeinen* und ihren Entsorgungsräumlichkeiten. Toiletten, besonders öffentliche, verweisen auf den gesellschaftlich kodierten Ekel vor den eigenen Ausscheidungen, vor allem aber vor denen anderer. Die körperliche Verfasstheit des Menschen entzieht sich dem Zivilisationsprozess. Auf diesen unkultivierbaren Teil der menschlichen Natur wird mit Ekel und Tabuisierung reagiert.³⁵⁷ Fulci ergießt diesen hinter Türen verborgenen Ekelraum jedoch in die Umwelt und haftet ihn dem Leben an.
- (2) *Der Ekel vor den eigenen Fäkalien*, da sie das Innere (re-)präsentieren. „[D]ie *unmittelbare* Erscheinungsform des Inneren ist formlose Scheiße.“³⁵⁸ Dieses Innere oszilliert zwischen dem Erhabenen und dem Exkrementalen (vgl. ebd., S. 151). Die direkte Entäußerung löst Ekel aus, denn Exkremente sind die Repräsentanten des Körperinneren und frei von einer transzendenten Imagination. Zudem erscheinen sie als „das exakte Äquivalent des fremdartigen Ungeheuers, das sich des menschlichen Körpers bemächtigt, in ihn eindringt, ihn von innen beherrscht und dann auf dem Höhepunkt des Science-Fiction-Horror-Films durch den

355 Der anale Charakter des Portals ist der markante Unterschied zu *AMITYVILLE HORROR* (USA 1979, Regie: Stuart Rosenberg), wo der Durchgang mühevoll mit einer Spitzhacke freigelegt werden muss.

356 Julia Kristeva erarbeitet jede Form von Ekel, der sich um Lebensmittel, deren Verzehr und Verdauung (oder Nichtverdauung durch Erbrechen) fassen lässt, als archaischesten aller Abjekte, vgl. Kristeva, S. 2ff.

357 Vgl. Benkel, S. 25. Clair verweist auf Konzentrations- und Todeslager, die außerhalb der Städte, aber doch nicht zu weit entfernt, errichtet wurden. Er findet den Begriff des „Ab-Orts“ (vgl. Clair, S. 19), wo die Ausgeschiedenen aufgehäuft wurden. Die Fäkalassoziation ist hier bezeichnend. Menninghaus erfasst gezielte Ekelstigmatisierung auch im Konzept des Lagers. Es wurde jede Möglichkeit zur Aufrechterhaltung von Ekelgrenzen unterbunden, was sowohl die Selbstachtung der Häftlinge brach als auch die „Tötungshemmung der Aufseher“ herabsetzte. „Selbst hier figuriert die Ekelpfindung aber nicht an sich selbst als Tötungsmotiv, sondern allein als Neutralisierung eines Tötungstabus.“ Menninghaus 1999, S. 170, Anm. 1.

358 Žižek, *Slavoj*: Die Puppe und der Zwerg. Das Christentum zwischen Perversion und Subversion, Frankfurt am Main 2003, S. 151, Herv. i. O.

Mund oder direkt durch die Brust aus dem Körper ausbricht.“³⁵⁹ Fulcis Zombies sind Personifikationen dieses Ekels, des Ungeheuers und der Leere im Leib.³⁶⁰

Der Rezipient bekommt zeitgleich vorgeführt, dass er selbst Zombie werden könnte. Man trägt das Ekelhafte also nicht nur in sich, sondern kann auch zu dessen Personifikation werden. Die intensivsten Abjekte kommen hier auf einen Nenner: Leichen und Kot sind das unwiderruflich Gefallene (erinnert sei an den Kadaver, vom lateinischen *cadaver*, Aas, Leichnam, mit der etymologischen Basis in *cadere*, fallen, stürzen).³⁶¹ Aber die Zombies gehen weiter: Sie sind das Exkrementale und das Naturgegebene als Ekelfaktor, sie verwesen, wimmeln, stinken, sie sind dem Tier näher als dem Menschen und reanimalisieren das Dasein durch die Abwesenheit von Scham.³⁶²

Ekel und Scham haben eine Verwandtschaft (besonders, wenn man der Auslöser fremden Ekels ist), derer sich Zombies entziehen. Sie haben kein Inneres, dem transzendente Kodierungen zuweisbar wären. So werden sie zum Trägermedium der Furcht vor Bedrohungen von außen und innen gleichermaßen. Diese Furcht speist sich aus potenzieller Verletzung einerseits und Abstoßung andererseits, durch Fremdeinwirkung von außen und die Unkontrollierbarkeit der organisch miteinander verzahnten Vielheit im Inneren. Genauer: Sie konzentriert sich stets um die Körperlichkeit, den Betrachtungsgegenstand des Horrorfilms. Nach der gewaltsamen Aufgliederung offenbart ein Leib die unüberschaubare Masse im Inneren. Diese Verdichtung von Einzelteilen ist als funktionierende, organisch verzahnte Menge lebensnotwendig. Sie kann sich aber – und hier liegt ein Spross des Horrors begründet – als organisierte Masse auch gegen den Körper richten. Der Körper ist im Horror das Zentrum von Gefahren und Bedrohungen. Sie können sich von innen gegen den Organismus richten, aber auch von außen kommen und sich gegen das Innere richten. Die einprägsamste Konfrontation mit dieser Furcht findet sich in PAURA, wo die Trance von außen die Abstoßung von innen bewirkt, gewaltsamer, aber nicht physischer Zwang zur

359 Ebd., S. 152. Als Beispiele führt Žižek ALIEN – DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER FREMDEN WELT (ALIEN, USA, Großbritannien, 1979, Regie: Ridley Scott) und HIDDEN – DAS UNSAGBAR BÖSE (THE HIDDEN, USA 1987, Regie: Jack Sholder) an. Vgl. auch Kristeva, S. 53f.

360 In und an Leichen (im schlimmsten Fall) und Exkrementen (im alltäglichen Fall) verschwimmen die Grenzen von Subjekt (Ich) und Objekt (etwas anderes), wodurch das Abjekt sichtbar wird. Kristevas Begriff des Abjekts erfasst in seiner Bedeutung alles, was Ekel und damit einhergehende Aversion umschreibt. Zwischen Subjekt und Objekt angesiedelt, als abgestoßener Teil des Ichs, lege die Konfrontation mit dem Abjekt die Dialektik der Gegensätze offen, die durch Ekel, Flucht und Verdrängung als heftige körperliche Reaktionen manifestiert werden. Sprich: Es werde der Tod im Leben vor Augen geführt. Dieses Abjekte entstammt dem Subjekt, ist aber kein Bestandteil mehr davon. Entsprechend ist ein Zombie auch als Personifizierung des Abjekts zu interpretieren, da er weder Subjekt noch Objekt ist, aber die Zusammenhänge verdeutlicht. Er ist nicht eindeutig abgrenzbar, worin sein beunruhigendes Potenzial begründet ist.

361 Vgl. ebd., S. 3f. Kristeva bringt im Kontext der Leiche als Abjekt auch die Infektion ins Spiel: „The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life.“ Ebd., S. 4.

362 Nach Lacan liegt der Unterschied von Mensch und Tier in der Entsorgung der Exkremente, was für Menschen problematisch ist. Aber „nicht deswegen, weil sie schlecht riecht, sondern weil sie aus unserem Innersten kommt. Wir schämen uns unserer Scheiße, weil wir mit ihr unser Allerintimstes zur Schau stellen (...). Tiere haben damit kein Problem, weil sie (...) kein »Inneres« haben.“ Žižek, S. 151f.

Offenlegung des Inneren führt und eine junge Frau (Daniela Doria) ihre Innereien erbricht (vgl. Riedel 2004, S. 287).

7.3.3 Kultur- und Religionsekel als Zivilisationsekel

Ekel definiert das Vermeidenswerte, um das erreichte Kulturniveau zu bewahren.³⁶³ Im Umkehrschluss kann die Ekelprovokation als Angriff auf diese Kultur und ihre Konstruiertheit gewertet werden, was in avantgardistischer Manier einer künstlerischen Strategie entspricht. Den Rahmen dafür schafft Fulci einerseits durch eine Vermischung aus katholisch-kanonischer Bildsprache und andererseits durch die sich hiervon distanzierende Populärkultur in Form von H. P. Lovecrafts Mythenuniversum, welches auf einem eigenen Götterkosmos fußt. Dieser Kosmos ist hinter Toren verborgen, die in der Trilogie den Weg in die Hölle (PAURA), ins Jenseits (L'ALDILÀ) oder in einen zeitverschobenen Parallelraum (VILLA) freigeben. Am Beispiel von L'ALDILÀ lässt sich dies nachvollziehen. Dieser beginnt mit einer Kreuzigung, die zugleich die Apokalypse einleitet, und auf dem Weg über das Chaos, welches die Oberhand über Zeit, Raum und Realität gewinnt, im Nichts des Jenseits und im „Meer der Finsternis“ (O-Ton) endet. Es ist die Heilsgeschichte nach Fulci-Art, bar jeder Hoffnung auf Erlösung. PAURA verwendet und pervertiert ebenso offensichtlich die christliche Ikonographie. So beginnt die Invasion der Toten an Allerheiligen und der untoten Pater Thomas (Fabrizio Jovine), dessen Suizid die Höllentore öffnet, wird final mit einem hölzernen Kreuz (in ikonischer Referenz an Vampire) getötet.

Ekel ist der Beleg für einen Kampf zwischen Ordnung und Unordnung und macht zugleich die Schwachstellen deutlich (vgl. Benkel, S. 15f.). Diese sind die Tore, durch die Fulci die Zombies eindringen lässt. Es findet ein permanenter Angriff auf die Gesellschaft, ihre Werte und ihr kulturelles Selbstverständnis statt. Der Zombie als Ekelpersonifikation greift dieses Konstrukt jedoch nicht nur physisch, sondern auch psychisch an und manifestiert sich als Feind der Ordnung. Das Ekelbombardement bricht mit den Sehgewohnheiten und wird zur emotionalen Belastung. Das Einfallstor für diese Angriffe ist die empfindlichste Körperöffnung: das Auge. So verdichten sich die Attacken auf das Sehorgan in regelmäßiger Wiederkehr seit der ikoni-

363 „Vor diesem sozialkonstruktivistischen Hintergrund interpretiert, ist Ekel der Ausdruck einer Definitionsmacht, die darüber aufklären will, welche Momente in der Gesellschaft als verstörend und vermeidenswert abgebuht werden sollen (...).“ Benkel, S. 12. Das Abjekte bestätigt und bezeichne das Vorhandensein von Grenzen, denn eine Gesellschaft definiere sich nicht nur durch einigende Faktoren, sondern auch durch das, was sie ausschließt. Das Abjekt erfülle diese Funktion jedoch stets nur durch Konfrontation. Es respektiere die Grenzen nicht, sondern durchbreche sie. Dadurch sei es kulturdefinierend und -zersetzend zugleich. Das Wissen um Ekel verstärke die Empfindung von erwünschten Gefühlen. Ihm wohne demnach eine Produktivkraft als Gegenpol inne, vgl. ebd., S. 10. Es gäbe eine dialektische Verbindung zwischen Erstrebtem und Vermiedenem, die im „sozial geteilten Alltagswissen ihren festen Platz“ habe und darum nicht bewusst sein müsse, ebd., S. 11. Umgekehrt „wäre Ekel das Stiefkind einer spezifischen *Ordnung der Dinge* [nach Foucault]: der Restbestand einer kulturabhängigen Einsortierung, der all jene Kriterien *auslöst*, die für das Wahre, Schöne, Gute stehen.“ Ebd., S. 11, Herv. i. O.

schen Splitterszene mit Olga Karlatos in *ZOMBI 2*. Deren Kopf wird von einem Untoten unaufhörlich auf eine gesplitterte Tür zugezogen, bis sich ein aufgefaserter Keil langsam in ihr Auge bohrt. Diese Szene wird unerträglich lang gedehnt und zusätzlich mit subjektiven Perspektiven bedacht.

Während die Augen der Zombies verschlossen oder abgewandt sind, konzentrieren sich ihre Attacken auf die Augen der Lebenden.³⁶⁴ Die Penetration des Sinnesorgans wird zur Metapher für den Bedeutungsverlust in der Apokalypse und mahnt wiederholt zur Reflexion des Subtextes.³⁶⁵ Emely (Sarah Keller), die den Abgrund in *L'ALDILÀ* bereits gesehen hat, ist blind und blickt aus stumpfen und spröden Augäpfeln ins Leere, wohingegen Dr. Freudstein als Bestandteil dieser Leere in der Finsternis mit leuchtenden Augen auftritt. In *PAURA* füllen sich die Augäpfel der Opfer im Bannblick der Untoten mit Blut (mit besonderer, typisch italienischer *Mise-en-scène*-Betonung der Augen), bevor die Organe erbrochen werden.³⁶⁶

Fulci verdichtet einen Kultur- und Religionsekel, der sich im Ekel vor dem Christen äußert. Da Fulci glaubt, er habe von Gott im Jenseits nichts zu erwarten, lehrt ihm Nietzsche die Hinwendung zum Diesseits. Doch auch dieses ist von der Geißel der Religion geprägt. Alles Handeln ist jenseitsgerichtet, diktiert von einer höheren Macht und ihren irdischen Vertretern. Hierauf basieren die Aufgabe des freien Willens und die nihilistische Einstellung zum Erdendasein.³⁶⁷ Diese Quelle des Lebensekels geht

364 Diese Angriffe stehen in ikonischer Verpflichtung zum Surrealismus, der (Alp-)Träume, Metaphysik und Unlogiken visualisierte und die Zerstörung des Auges in *EIN ANDALUSISCHER HUND* (*UN CHIEN ANDALOU*, Frankreich 1929, Regie: Luis Buñuel) hervorbrachte. Die Augen und das Sehen werden im Film als Leitmotive etabliert. Wollüstige Gier ist Schaulust (bei einem Unfall) und dem am Auge exerzierten Horror (Schnitt durch den Augapfel, toter Esel mit leeren Augenhöhlen) gleichgestellt. Auch die Pervertierung der Religion findet sich, wenn Ameisen aus einer Handfläche quellen und eine verzerrte Stigmatadarstellung bilden. Die Ortswechsel und religiösen Umdeutungen in *PAURA* referieren auf dieses Vorbild. Auch verweisen die Bilder in Sandras (Janet Ågren) Atelier gleichsam auf Augen und den Surrealismus.

365 Augenverletzungen sind charakteristisch für Fulcis Filme und zeigen Schnittstellen mit Comics. Gorgonemotive fungieren gerade auf Covern als verheißungsvolle Sinnbilder der Schrecken, die sich im Inneren finden, vgl. Trombetta, S. 147ff. Die Vielfältigkeit der Augenverletzungen im Comic kann ebenso mit Kriegsreflexionen begründet werden, erzeugt doch dieser Schreckensbilder, die sich unauslöschlich einprägen. Der Verlust des Augenlichts und des unschuldigen Blickens perpetuieren sich zudem als Urangst. Die Faszination am Auge als Spiegel der Seele und die Furcht vor dessen Verletzung findet sich in dieser Form bspw. in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816), dessen titelgebende Figur in Ammenmärchen Kindern Sand in die Augen streut, um sie anschließend herauszureißen.

366 Mit Rekurs auf Bataille kann vom Auge der Bogen zum Sterkoralen geschlagen werden: „Das Auge (...) wird nicht nur mit Stevenson als »kannibalische Leckerei« und unter Bezug auf Dali/Buñuels Film *Chien andalou* als Schnittmaterie behandelt (...). Als »Zirbel-Auge (l'œuil pinéal)« wird es sogar zum analen Gegenstück einer gleichfalls analen Sonne (...).“ Menninghaus 1999, S. 486.

367 Vgl. Hellerich, Gert; White, Daniel: Der Andere als Ekel. Moderner Ekel vor Abweichung – postmoderner Ekel vor Normalität. In: P&G, Heft 1 (2011, 35. Jg.), S. 51-64, hier S. 59. Hellerich und White erarbeiten, dass sich die Moderne vor dem Fremden ekele, während sich die Postmoderne vor dem Normalen in der eigenen Gesellschaft ekele. Vgl. zum Ekel bei Nietzsche auch Menninghaus 1999, S. 225-274.

aus der religiös geprägten Gesellschaft hervor.³⁶⁸ Furcht und Ekel offenbaren sich als Belastungsprobe und Waffe der Religion: Wer sündigt, wird nicht erlöst. Dass Fulci Auswege aus dieser Doktrin sucht, zeigt sich bereits zu Beginn von *PAURA*, wo sich Pater Thomas dem Gotteswillen durch Selbstmord entzieht (vgl. Thrower S. 166). Hierdurch wird das Böse entfesselt, welches sich in den Zombies materialisiert. *L'ALDILÀ* zeigt die Grenzen der Religion: Ein wütender Mob fällt über den Schwarzmagier Schweick (Antoine Saint John) her, peinigt ihn mit Kettenhieben, kreuzigt ihn und übergießt ihn mit Brandkalk, wodurch der zerstörte Leib zu seinem Stigma wird. Auch dies öffnet dem Bösen die Pforte, statt es zu bändigen. Und mit *VILLA* wendet sich Fulci der Wissenschaft zu, die ihm ebenfalls Böses gebiert. Suizid und Gottesablehnung, Verbrechen (im Namen Gottes) und die Wissenschaft offenbaren sich allesamt als apokalyptische Auslöser.

Durch das Aufreißen körperlicher, institutioneller und kulturdiktierter Oberflächen und das Freilegen des Ekels animiert Fulci zur Flucht. Jedoch endet kein Film mit Rettung oder einer fassbaren Freiheit. So schließt *PAURA* mit schwarzer Leere, die aus der aufreißenden Oberfläche des Films quillt, in welcher der finale Schrei Marys den akustischen Bogen zum Anfang schlägt und dumpf verhallt. Auch in *L'ALDILÀ* führt Flucht nur zurück zum Ausgangspunkt und schließlich ins Jenseits.³⁶⁹ Der Zusammenbruch des geografischen Raums verliert sich im Abgrund; dies pervertiert die Genesis, wo die Begrenzungen der Welt zum Grundbestandteil der Schöpfung werden.³⁷⁰ Und *VILLA* löst abschließend die Zeit als begrenzenden Faktor auf und entlässt Bob (Giovanni Frezza) in die Arme der Vergangenheit.

Grenzauflösungen zeigen sich hier als Charakteristiken der Apokalypse. Und sie führen stets in eine Leere – eine Leere des Raums, eine Leere der Zeit.³⁷¹ Žižek formulierte Überlegungen zur Leere und dem ableitbaren Bild der Konsumgesellschaft, die ebenso auf Fulcis Welt-, Religions- und Zombiebild übertragbar sind. Seit dem elisabethanischen Zeitalter wird zwischen Mahlzeiten (Fleisch) und Nachspeisen unterschieden, die in einem separaten Raum gereicht wurden. Den Raum nannte man „void“. Dessen Leere und Substanzlosigkeit wurde von der Speise nachgeahmt, die „[h]ohle, in der Regel tiergestaltige Zuckertorten“ waren (vgl. Žižek, S. 147). Die

368 „Schon Kant hatte gesehen, daß die Empfindung des Ekels kulturell codiert und ein Effekt von Erziehung ist. Nietzsche teilt diese Einsicht und verweist, wie später Freud, auf das Fehlen von Ekel und Scham beim Kind.“ Menninghaus 1999, S. 250. Nietzsches Ekel-Diagnose sei dabei auf die Verwerfung des eigenen Körpers und auf die „Moralisierung in Denken und Handeln“ rückführbar: „Nicht die ästhetische Betrachtung des Körpers, sondern ihre moralische Inanspruchnahme führt auf den »vollkommen schauerlichen Thatbestand, [...] dass man die allerersten Instinkte des Lebens verachten lehrte; dass man eine ›Seele‹, einen ›Geist‹ *erlog*, um den Leib zu Schanden zu machen; dass man in der Voraussetzung des Lebens, in der Geschlechtlichkeit, etwas Unreines empfinden lehrt.“ Ebd., S. 238, Herv. i. O. So instituiert die moralische Forderung an den Körper „Scham und Ekel vor der eigenen Physis“ ebd., S. 238.

369 Über die Lehre aus *L'ALDILÀ* sagte Fulci: „[O]ur only refuge is to remain in this world, but outside time.“ Zit. n. Russell, S. 140.

370 Vgl. *Neuhaus, Dietrich*: Nach dem Ende – der Anfang. Eine theologische Betrachtung. In: *Fröhlich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Karsten* (Hrsg.): Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge im Kino an der Jahrtausendwende, Marburg 2001, S. 39–48, besonders S. 46f.

371 Fulci greift so stets die dem Menschen immanente *Horror vacui* auf, die Angst vor Leere.

Oberfläche musste mit Gewalt aufgebrochen werden, um die Leere unter dem schönen Schein offenzulegen.

Fulcis Zombies funktionieren ähnlich. Sie sind eine Hülle, ein theologisch gedachtes Gefäß. Fulci zeigt durch das Aufbrechen, dass dieses Gefäß nicht auf etwas Höheres verweist, sondern dass es schlicht „void“ ist: Ekelhafte Biomasse, gänzlich ihrer Funktion und Bedeutung beraubt. Nach Žižek kann von hier auf Heidegger verwiesen werden, der einen Krug als ein Ding um eine zentrale Leere, als Behältnis der Leere, analysiert (vgl. ebd., S. 149). Damit sind auch die Religionskritik und die Funktionen der Körperdestruktionen bei Fulci ergründbar. Der Krug als Ding verweist auf das Material (Erde, Ton – erinnert sei an die „Walking Flowerpots“), streng genommen aber auch auf die vier Elemente, die Erde, aus der er besteht, Feuer und Wasser, womit er geformt und gebrannt wurde, die Luft, die er physikalisch fasst.³⁷² Dinghaft wird er mit seiner Funktion, nämlich ein Gefäß zu sein. Und zunächst fasst er die Leere und gibt ihr eine Gestalt (vgl. ebd., S. 167). Diese Leere kann mit Flüssigkeiten und Bedeutungen gleichermaßen gefüllt werden. Wenn also die Leere des Gefäßes *Körper* mit religiöser Bedeutung gefüllt wurde, widerlegt Fulci durch dessen Zerstörung den Bedeutungsgehalt – er ist nichts als ein Sinnbild der Leere. Erst die Füllung ließe das Ding über sich hinaus verweisen (vgl. ebd., S. 170ff.), auf das Leben, auf den Tod, auf das Göttliche, auf den Himmel als „die Einfalt der Vier“.³⁷³ Fulci beraubt den Menschen, er nimmt ihm seine religiös legitimierte Macht. Seine Menschen sind dem gottgleichen Status eines Ebenbildes entrückt. Er zeigt sie als Spielball alptraumhafter Wirkmächte. Und nebst der Hoffnung zerstört er auch die Mystik des Körpers. Darin ist nichts, was nicht Ekel erzeugt. Der Körper verweist nur auf sich selbst als biotische Materie. Die Religion und ihre Körperauffassung werden angegriffen und mit Ekel behaftet.³⁷⁴

372 Vgl. Heidegger, Martin: Das Ding. In: Heidegger, Martin: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 163–181, hier S. 164f.

373 Vgl. ebd., S. 172. „Demgemäß gebraucht der Meister Eckhart das Wort dinc sowohl für Gott als auch für die Seele. Gott ist ihm das «hoechste und oberste dinc». Die Seele ist ein «groz dinc».“ Ebd., S. 175.

374 Unzweifelhaft ist, dass gerade aus der italienischen Exploitation eine Vielzahl an Bildern hervorging, welche einen Körperekel und ein provokatives Spiel damit offenbart. Erinnert sei exemplarisch an das Finale von MAN-EATER (DER MENSCHENFRESSER) (ANTROPOPHAGUS, Italien 1980, Regie: Joe D'Amato), in welchem dem Kannibalen (George Eastman) die Bauchdecke aufgerissen wird. Er hält sein Inneres mit einer Hand zusammen und drückt es in den offenen Bauch. Die Darmschlingen, die er nicht zu fassen vermag, packt er und stopft sie sich in den Mund, um so in einer beispiellosen Szene von Autokannibalismus den Kreislauf seines Inneren geschlossen zu halten.

7.3.4 Religion und Körperkel

Ein Zombie, der die speziesdefinierende Grenze doppelt überschritten hat – er starb und kehrte zurück – trägt eine übernatürliche Aura in sich. Er ist weder tot noch lebendig. Sicher ist nur seine körperliche Präsenz mit einem irrationalen Lebensfunken. Dieser Leib verweist nur auf sich selbst, er ist organische Masse und menschlich nur in seiner Form, ein menschenähnlicher, aber nicht gleichwertiger Zustand.

Fulcis (Zombie-)Körper sind nicht nur biologische, sondern auch theologische Bedeutungsträger und weisen Parallelen zwischen Voodoo-Zombie und katholischem Körperbild auf. Der Zombie als maschineller Arbeitssklave ist Hülle ohne Seele, ein Abstraktum eines einstigen Menschen. Er ist aber ungefährlich, da eine übergeordnete Instanz die Steuerung übernimmt. Fulcis Zombies sind ebenso seelenlose Hüllen, *zombi corps cadavre*, jedoch mit pervertierter Kontrollinstanz. Sie kann Instinkt oder eine böse Macht sein, im katholischen wie im Lovecraft'schen Sinne, jedoch nicht Gott. Dadurch werden sie gefährlich.

Der Ursprung der Negierung des Spirituellen im toten Leib liegt im Glauben begründet. Der Dualismus von Körper und Seele ist Gegenstand theologischer Auseinandersetzungen, die sich um das Verhältnis von Leib zu Geist und das postmortale Fortbestehen kristallisieren.³⁷⁵ So erfasst der platonische Dualismus in theologischer Deutung die Seele als das Wesentliche des Menschen, da sie allein das irdische Leben überdauere. Der Tod löse die Seele von Materie und räumlicher Bindung. Der Leib kann hier als Haus und gleichsam als Gefängnis der Seele interpretiert werden (vgl. Angenendt, S. 99ff.). Demgegenüber kann die Seele als Vervollkommenung verstanden werden. Sie macht den Menschen erst vollständig. Dieser Gedanke Thomas von Aquins (in Anlehnung an Aristoteles) führt zu der Annahme, dass der Tod nicht nur das Leibsein, sondern auch das Menschsein vernichte. Die Seele sei demnach ein Fragment. So erhält die Auferstehung vor Jesu Christo einen neuen Stellenwert, da Leib und Seele in ihrer Trennung keine Vollkommenheit erfahren können (vgl. Angenendt, S. 111f. und Beinert, S. 17f.). Der Tod trennt jedoch und hinterlässt ein organisches Abfallprodukt, welches seine Glorie verloren hat.

So wird dem unreinen Körper als Hülle, als den Schauspieler verbergende *Persona*, weder Mehrwert noch Bedeutung beigemessen, er ist sekundär. Und der Tod entledigt den Leib seiner Funktion. Hier ist das italienische Design zuträglich. Fulcis *Walking Flowerpots* bezeichnen den untoten Leib als Behältnis. Ein Blumentopf birgt lediglich den Raum für das Leben, hat selbst aber keinen Wert. Behältnisse sind Gebrauchsgegenstände, die auch beseitigt werden. Und Fulcis Zombies sind nur Fleisch, sie repräsentieren das Abfallprodukt *und* sie verspeisen es. Sie durchbrechen die physischen und psychologischen Grenzen der Haut, wühlen in den Innereien, entwirren

375 Einen Überblick zur Leib-Seele-Konzeption gibt Angenendt, Arnold: Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria. In: Schmid, Karl; Wollasch, Joachim (Hrsg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, München 1984, S. 79-199, speziell S. 99-118. Ergänzend sei Beinert, Wolfgang: Die Leib-Seele-Problematik in der Theologie, Köln 2002 empfohlen.

die transzendente Bedeutungszuschreibung, zeigen die Leere, den Ekel und die Natur als irdische Wahrheit.³⁷⁶

Für den Vodou-Zombi wurde eine Geringschätzung des Leibes erarbeitet, die ihren Ursprung in der Sklaverei fand. Da nun gerade der italienische Zombiefilm den Körper ins Zentrum rücke, komme es zu einer neuerlichen Fokusverschiebung, weg von Romeros Gesellschaftsreflexion und hin zum Körperhorror (vgl. Kleinschnittger, S. 104). Für beinahe alle italienischen Zombiefilme ließe sich das Darstellungsinteresse mit Sex und Gewalt vor jeder Figurenentwicklung zusammenfassen (vgl. ebd.,

376 Auch der Kurzfilm *AFTERMATH* (Spanien 1994, Regie: Nacho Cerdà) illustriert den Körper als Hülle, der nach dem Tod zum Objekt wird. Während die erste Hälfte klinische Sterilität mit dem nüchternen Schrecken medizinischer Körperöffnung kontrastiert, zeigt der zweite Teil einen Arzt, der den offenen Leib einer Frau zum Objekt sexueller Begierde degradiert. Hier wird Nekrophilie zum Thema, welches besonders von europäischen Filmemachern bearbeitet wird. Schlaglichtartig sei auf *DER TEUFISCHE* (*LISA E IL DIAVOLO*, Italien, Spanien, Deutschland 1972, Regie: Mario Bava), *SADO – STOSS DAS TOR ZUR HÖLLE AUF* (*BUJO OMEGA*, Italien 1979, Regie: Joe D'Amato), *NEKROMANTIK* (Deutschland 1987, Regie: Jörg Buttgerit) und *NEKROMANTIK 2* (Deutschland 1991, Regie: Jörg Buttgerit), *NIGHTWATCH – NACHTWACHE* (*NATTEVAGTEN*, Dänemark 1994, Regie: Ole Bornedal), *LIEBEN* (Deutschland 2006, Regie: Rouven Blankenfeld) und jüngst, wenn auch mit Einschränkungen, da die für tot gehaltene Frau nach der Gruppenschändung erwacht, auf *DIE LEICHE DER ANNA FRITZ* (*EL CADÁVER DE ANNA FRITZ*, Spanien 2015, Regie: Hèctor Hernández Vicens) verwiesen. Je höher der fiktionale Anteil ist, desto zugänglicher erweist sich das Thema. So ist ein Spiel mit der erotischen Anziehung toter Leiber bspw. in *ANDY WARHOL'S FRANKENSTEIN* (*CARNE PER FRANKENSTEIN*, Italien, Frankreich, USA 1973, Regie: Paul Morrissey) sowie in den Zombiefilmen *BRIDE OF RE-ANIMATOR*, *RETURN OF THE LIVING DEAD 3* und *DELLAMORTE DELLAMORE* unverkennbar. Überspitzt findet sich dies in *DEADGIRL* (USA 2008, Regie: Marcel Sarmiento, Gadi Harel), in welchem zwei Jungen eine gefesselte zombiefizierte Frau finden und zu ihrem Lustobjekt machen, vgl. Stiglegger 2014, S. 109f. Subtiler wird die Liebe der Toten in *Zombie-(Liebes-)Komödien* neueren Datums erfasst, wie in *WARM BODIES*, *WEG MIT DER EX* (*BURYING THE EX*, USA 2014, Regie: Joe Dante) und *LIFE AFTER BETH* (Großbritannien 2014, Regie: Jeff Baena). Wesentlich früher fand sich dies bereits in *DER TOTE, DER NICHT STERBEN WOLLTE* (*NEITHER THE SEA NOR THE SAND*, Großbritannien 1972, Regie: Fred Burnley), vgl. Neumann, S. 76f. Die Sexualität mit (Un-)Toten übersteigert sich auch bis zur Pornografie, allen voran in den Arbeiten von Bruce LaBruce, wie *OTTO; OR UP WITH DEAD PEOPLE* (Kanada, Deutschland 2008, Regie: Ders.) und *L.A. ZOMBIE* (USA, Deutschland 2010, Regie: Ders.), vgl. hierzu Fürst, Michael: *Zombies over the Rainbow*. Konstruktionen von Geschlechteridentität im schwulen Zombiefilm. In: Ders.; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): *Untot. Zombie Film Theorie*, München 2011, S. 99–120 und Cooke, S. 178ff. Im heterosexuellen Pornofilm findet sich dies mit parodistischem Fokus und einer provokativen Überbetonung der Nekrophilie, wie bereits aus den referenziellen Titeln hervorgeht. Pars pro toto: *PORN OF THE DEAD* (USA 2006, Regie: Rob Rotten), *DAWNA OF THE DEAD* (USA 2008, Regie: Laume Conroy), *NIGHT OF THE GIVING HEAD* (USA 2008, Regie: Rodney Moore) und *THE WALKING DEAD: A HARDCORE PARODY* (USA 2013, Regie: Joanna Angel, Tommy Pistol). Auffallend ist, dass die verdichtete pornografische Annäherung im Postmillennium auftritt und vorwiegend aus den USA hervorgeht. Der Zombie ist für romantische Topoi, im Gegensatz zum Vampir, kaum geeignet. Er ist als körperbezogene, fleischliche Kreatur für Pornografie prädestiniert, vgl. Ditl, Lucas: *Vom Wesen der Verwesenden. Zombie Beach Party* (2004) – Tendenzen des zeitgenössischen Zombiefilms: Domestikation der Toten. In: Van Bebber, Jörg (Hrsg.): *Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 190–196, besonders S. 194ff. Diese und Horror sind körperzentrierte Genre und provozieren physische Reaktionen. Die an Zombies gezeigte Sexualität ist dem Topos der Nekrophilie jedoch entrückt und transformiert sich in eine Art Sex mit *Schrödingers Katze*, also mit jemandem, der sich im paradoxen Modus von lebend und tot befindet. Vgl. zu Hitchcocks Inszenierungen dieses Modus in *AUS DEM REICH DER TOTEN* (*VERTIGO*, USA 1958, Regie: Alfred Hitchcock) Rautzenberg, S. 229f.

S. 106). Dies mag zwar für viele gelten, nicht jedoch für die von Lucio Fulci. Seine Filme verbergen unter ihrer aus Körperhorror und Ekel konstituierten Oberfläche zu Romero äquivalente Reflexionspunkte. Nur dass sein Weg zum gesellschaftszersetzenden Topos über die Ekelhaftigkeit führte.

„Die Idee des Ekels ist die Idee eines Kampfes gegen die Sichtbarkeit des Unansehnlichen.“
(Benkel, S. 25)

Der Terminus des Kampfes ist relevant. Der Zombie ist die Personifikation des Ekels, der als zu vermeidender Reflex zur Flucht animiert, und er ist zugleich der Reiz, dem mit heftiger Gegenwehr begegnet wird. Der verlorene Kampf ist gesellschaftszersetzend. Fulcis Untote sind trotz solcher Parallelen zu Romero aber keine Revolutionsmetapher, sie mahnen nicht zur Obacht gegenüber der Regierung und den Medien. Sie sind apokalyptische Bilder innerhalb des sich vollziehenden Niedergangs, nicht jedoch die Auslöser.

7.4 Bestattung und kathartische Auflösung

Fulcis Zombies widersetzen sich der Bestattung und zeigen die Natur der katholischen Körperverachtung durch ihre Präsenz. Die Geringschätzung des irdischen Lebens wird nicht dem Blick entzogen und begraben, um den Schein sakralen Glanzes aufrechtzuerhalten und die Erlösung im Tod zu predigen. Im Gegenteil: Der Leib erhebt sich, um die Lebenden zu verschlingen. Die Zombies bringen darum auch ikonoklastische Konnotationen mit sich (vgl. Russell, S. 130). Sie dekonstruieren den diktierten Schein der Realität und die Begründung allen irdischen Übels mit einem Gottesplan durch ihr bloßes Wesen.

Fulci verwehrt die verbergenden Bestattungsrituale.³⁷⁷ Der Tod endet nicht unter der Erde und endet entsprechend überhaupt nicht. Lediglich temporäre Ruhestellung in einem Leichenschauhaus, wie in *L'ALDILÀ*, wird zugelassen und mit dem Hinweis versehen, dass nur dauerhafte Zersetzung in einen substanzlosen, entleiblichten Zustand auch zur dauerhaften Entweltlichung führen wird.³⁷⁸ Das hierfür gefundene Bild beschleunigter Verwesung durch Säure, die vom Beistelltisch auf den Kopf einer zu Fall gekommenen Frau läuft, kann deutlicher nicht sein. Es bestätigt den Ekel als

377 „Die Toten nicht zu bestatten ist der größte aller Frevel. (...) Seit der Mensch Mensch ist, bestattet er seine Toten. Die Entstehung des *Homo sapiens* wird nach den ersten Gräbern datiert.“ Clair, S. 17. Bestattungsverweigerung sei ein Akt, der ikonographisch die Hölle entfessele: „Die Hölle als Ort des ewigen Grauens heißt bei den Juden „Gehenna“, von *geenna*, dessen Name aus dem Tal Ben Hinnôm stammt, wo man nach der Zerstörung Jerusalems die nicht bestatteten Toten liegen sah.“ Ebd., S. 17f.

378 Dies kann durchaus als konsequente Erweiterung der Romero-Ansätze verstanden werden. „Das hinter all dem keine konkrete, ordnende Macht mehr auszumachen ist, entspricht der Auflösung traditioneller Feindbilder in einer immer komplexer werdenden Welt: Der Gegner ist im schlimmsten Fall nichts als die übermächtig werdende eigene Gier. Die entstehende Angst ist also nicht so sehr jene vor dem Tod, sondern die vor dem Übergang in einen entfremdeten und entmenslichten Zustand des maßlosen Konsums, der erst in vollständiger Zerstörung sein Ende finden wird.“ Neumann, S. 75.

Furcht vor dem Tod in Form des verflüssigten Organischen, welches sich über den Hospitalboden ergießt. Diese kathartische Auflösung, die auch den Körper als Restprodukt erfasst, lässt sich im katholischen Glauben begründen, wenn Hexenverbrennungen und das Konzept des Reinigungsfeuers im Purgatorium hinzugezogen werden. Der Scheiterhaufen fungiert als vorweggenommenes Fegefeuer und die Verbrennung erscheint als seelsorgerischer Dienst. Die Übergabe an die Flammen bewahrt vor der Verdammnis, denn Feuer reinige die Seele,³⁷⁹ was auf eine theologische Grundlage verweist und sich vom kriegsassoziativen Feuer in NIGHT OF THE LIVING DEAD absetzt. So finden sich sowohl in ZOMBI 2 als auch in PAURA brennende Zombies. Im Erstgenannten überträgt sich die reinigende Kraft des Feuers sogar auf das Gotteshaus selbst, in welchem katholisch-traditionell der Bedrohung mit Flammen begegnet wurde.³⁸⁰

Die kathartische Auflösung schlägt den Bogen zu (fäkalen) Ekelmechanismen und der Rückführung der Biomasse *Körper* zu ihrem Ursprung, einem Gemisch aus Körperflüssigkeiten. Über die Analyse sterkoraler Kunst gelangt auch Jean Clair an diesen Punkt. Er führt zu David Nebradas *Selbstportrait* (das Antlitz des Künstlers ist überzogen mit Fäkalien) aus:

„Zum ersten Mal wird bei der Vereinigung des *caput hominis* und seines Hinterteils – *Inter faeces et urinam nascimur* – Lust bekundet: Aber das hier ist nicht der Kopf, der während der Geburt aus der Kloake erscheint, sondern (...) der Kopf, der unter der Kloake verschwindet und in sie eintaucht. Es ist nicht der noch unfertige Körper des Neugeborenen, dessen Entwicklung zum ausgeformten Körper des Erwachsenen beginnt, sondern der Erwachsene, der zur ungestaltigen Ursuppe regrediert.“³⁸¹

Fulci gelangte zum selben Schluss. Der Tod ist erst in der Zersetzung vollständig. Dies ist die Umkehr des Geburtszyklus mit organischen Flüssigkeiten als Endprodukt. Es sind die Säfte, aus denen das Leben entsteht und es sind die, in denen es vergeht. Oh-

379 Für Christen ist eine Feuerbestattung möglich. Die Heiligkeit des Körpers gibt es im Christentum nicht, wohl aber im Judentum, vgl. Clair, S. 67. Dies war den Nazis bewusst, weshalb sie die Leichen verbrannten, um in jeglicher Hinsicht eine maximale Form der Demütigung zu erzielen, vgl. ebd., S. 68.

380 Diese Bilder erinnern an das Finale von NACHTS, WENN DIE LEICHEN SCHREIEN (THE DEVIL'S RAIN, USA 1975, Regie: Robert Fuest), zumal in beiden Fällen das Gotteshaus entweiht ist: in ZOMBI 2 durch den Laborumbau und einen nativen Fluch, in DEVIL'S RAIN durch schwarze Messen. Substanz wird durch Entweihung offenbar leicht entflammbar. Der Film, der auch den Verleihtitel NACHTS, WENN DIE ZOMBIES SCHREIEN trägt, weist weitere Parallelen auf: Dem Hohepriester (Ernest Borgnine) folgen augenlose (!) Anhänger. Sie schleichen stöhnend, wie Zombies, durch eine Geisterstadt. Sie treten aber auch in sklavischer Ordnung und stets in entindividualisierender Kleidung auf, was an den *Zombi corps cadavre* erinnert. Zudem greift die diegetische Zeremonie Voodoo-Elemente auf, die Mark Preston (William Shatner) den göttlichen Funken austreiben sollen. Es gibt eine Voodoo-Puppe, die, wie in WHITE ZOMBIE, über einer Flamme geschmolzen wird. Orientiert an Überlieferungen vom *Zombie astral* findet sich zudem ein Gefäß als Aufbewahrungsort für Seelen. Die Protagonisten stellen bei der heimlichen Beobachtung der Zeremonie fest, dass die Anhänger im Grunde lebende Leichen sind. Dass das gesamte Setting Westernanleihen offenbart, die sich ebenso häufig im Zombiefilm finden, bestärkt motivische Parallelen.

381 Clair, S. 78, Herv. i. O. „Das Gesicht unter einer Fäkalienmaske verbergen, bedeutet eine tiefe Verletzung, eine Bestattung, allerdings nicht in Erde, wie Hiob auf seinem Misthaufen, sondern in der Verwesung seines eigenen Körpers (...).“ Ebd., S. 80f.

ne die Auflösung ist die exkrementäre Verunreinigung jedoch nur Bestandteil höllischer Qualen, ein ewiges Wandeln im Unrat. Dies findet sich in der zweiten Bulge des achten Höllenkreises der *göttlichen Komödie*, wo Buhlerinnen und Schmeichler mit Kot bedeckt ihr Dasein fristen:

„Dorthin gelangend, sahn von da wir unten
Im Graben Volk in einem Mist versenket,
Wie man ihn leert aus menschlichen Priveten.
Und drunten suchend mit dem Aug', erblickt' ich
Unflätig einen so am Haupt vom Kote,
Daß man nicht merkt', ob Lai' er oder geistlich;“³⁸²

Ordentliche Bestattungen sind nie dauerhaft. In *L'ALDILÀ* wird Joe zwar beerdigt, kehrt jedoch zombiefiziert zurück. In *VILLA*, wo bereits der Titel auf Bestattungen verweist und das Haus auf einem Friedhof liegt, spricht die Geistererscheinung des Mädchens Mae (Silvia Collatina) von leeren Gräbern. Und final trifft die Bestattung das Leben selbst, wenn Bob und seine Mutter (Catriona MacColl) in der Kammer unter dem Wohnzimmerboden gefangen sind und verzweifelt den Weg durch eine vaginale Öffnung in der Grabplatte suchen.³⁸³ Ähnliches findet sich in *PAURA*, wo Mary (Catriona MacColl) in einem scheinototen Zustand beerdigt wird – die einzige ordentliche Bestattung, die Fulci zeigt.³⁸⁴ Das Finale wirft zuletzt einen Blick (im Wortsinne) *unter* die Bestattungsrituale. Der Einstieg in eine Gruft führt in die Katakomben darunter. Hier hängen die verwesten Leichen von der Decke, die durch ihre Särge ins

³⁸² *Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie. Aus dem Italienischen von Philaetes, Zürich 1991, Die Hölle, achtzehnter Gesang, S. 98. Das Sterkorale und das Böse stehen in enger Interdependenz. „Der Teufel ist der Große Scheißer. Die Hexen haben das Privileg, ihm den Arsch zu lecken, und er scheißt hinten, was er vorne frisst, das heißt, die Verdammten, die man auf den Mosaiken von Torcello sieht. Am Tage des jüngsten Gerichts werden die Gerechten wieder mit ihrem unverehrten Körper (...) strahlend wie bei der Geburt auferstehen. Das Böse hingegen, das ist der Zerfall, Ausscheidung, *disjecta membra*, das sind die Organe, die das Tier verschlingt und wieder ausspeit.“ Clair, S. 86, Herv. i. O.*

³⁸³ Bei Fulci liegen Geburt und Tod, Kindheit und Grab dicht beisammen, teils verschwimmen die Grenzen zwischen Gebärmutter und Grabeshöhle. Für Michail Bachtin ist der Bereich, der von diesen beiden Grenzen am weitesten entfernt ist, das bevorzugte Alter, vgl. Menninghaus 1999, S. 87. Dort greift Fulci gezielt an, in der Mitte der Gesellschaft und in der Mitte des Lebens. Kinder werden hierzu kontextualisiert. So ist *VILLA* aus ihrer Perspektive erzählt. Sie pflegen eine übernatürliche Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Und das Monster, Dr. Freudstein, arbeitet mit Kindermotiven, verkehrt jedoch deren Unschuld. Er imitiert ihre Stimmen, um seine Opfer anzulocken. Der Film schließt mit einer (vermeintlichen) Zitation aus Henry James' *The Turn of the Screw* (1898): „No one will ever know whether children are monsters or monsters are children.“ Zit. n. Thrower, S. 183. Und in *L'ALDILÀ* ist der letzte Splattereffekt die regelrechte Sprengung des Kopfes eines Mädchens, die Fulci in detaillierter Grausamkeit inszeniert.

³⁸⁴ Hier finden sich auch Parallelen zu Dreyers *VAMPIR*. Wo der Ort Courtempierre von einem Vampir terrorisiert wird, ist es in *PAURA* der Zombiepriester, in *L'ALDILÀ* der Schwarzmagier und in *VILLA* der Wissenschaftler. Wichtiger scheinen noch das Motiv des Scheintods und die Furcht vor dem Lebendig-Begraben-Werden (was jeweils mit subjektiven Einstellungen ausgearbeitet ist). Ebenso klassisch abgeleitet ist das Motiv der Reise zum Ort des Schreckens. Diese Höllenfahrt findet sich in allen Zombiefilmen Fulcis. In *VAMPIR* berichtet zudem ein altes Buch, wie der Unhold mit einem Metallpfahl in seine Gruft genagelt werden muss, um den Fluch zu bändigen. Mit einer solchen Szene beginnt *L'ALDILÀ*.

Erdreich gerutscht sind. In diesen gebärmutterartigen Kammern, die das Böse hervorbringen, tropfen die verscharrten Fragmente katholischer Leibesnegierung wie Stalaktiten in die Welt zurück. Vergleichbar endet auch L'ALDILÀ, wo das Jenseits sich als endlose und monochrom-nebelverhangene Kammer zeigt, deren Boden mit grauen Leibern bedeckt ist. Diese erinnern an die in Asche konservierten Menschen in den Ruinenstädten unterhalb des Vesuv (vgl. Thrower, S. 170). Sie wirken aber auch wie Entlehnungen der Gustav-Doré-Illustrationen zum Inferno und Fegefeuer in Dantes *Die Göttliche Komödie*.³⁸⁵

7.5 Exkurs: Individuelle und kollektive, theologische und philosophische Körperauflösung

Die theologischen Ansätze sind mit Doreet LeVitté-Harten in aktuelle Verflüchtigungsdiskurse integrierbar. Sie sind kompatibel mit technik- und medizinphilosophischen Diskursen, was weitere Interpretationsebenen eröffnet und die Unschärfe zwischen Leben und Tod, Technik und Natur, Kultur und Unkultur betont. Darum sei ein kurzer Exkurs gestattet.

LeVitté-Harten rekurriert auf den Körper-Seele-Dualismus und leitet eine Tendenz zur Verflüchtigung des Leibes ab. Theologisch interpretiert sei der Körper, wie bereits dargestellt, ein Gefäß. Vervollkommenung finde sich in der Auflösung des biologischen Trägermediums.³⁸⁶ In der philosophischen Betrachtung seit der Renaissance trete ergänzend eine Mechanisierung des Leibes hervor (vgl. ebd., S. 111). Im Cartesianischen Dualismus sind demnach zwei Wege des Verflüchtigens fassbar: der organische, „das heißt, durch einen Prozeß der somatischen Askese“,³⁸⁷ oder – philosophisch mit Descartes – durch Montage endloser Prothesen, sodass der Mensch in einen Maschinenzustand übergeht.³⁸⁸

385 Im Chorus von Fabio Frizzis *Voci dal Nulla*, welches die Sequenz akustisch begleitet, vermochte Keßler die Skandierung „Dove sorge creatura?“ (Wo erhebt sich die Kreatur?) zu vernehmen, vgl. Keßler, *Christian: Das wilde Auge. Ein Streifzug durch den italienischen Horrorfilm*, Meitingen 1997, S. 189.

386 Vgl. LeVitté-Harten, Doreet: ...and then there was none. In: Syring, Marie Luise (Hrsg.): ›Happy End‹. Zukunfts- und Endzeitvisionen der 90er Jahre [Ausstellungskatalog], Düsseldorf 1996, S. 110–119, hier S. 110. „Die Helden des frühen Christentums waren jene eremitischen geistlichen Athleten, die ihren Leib als Bußübung in unvorstellbarer Weise vernachlässigten, verrotten ließen, kasteiten.“ Ebd., S. 110.

387 Vgl. ebd., S. 111. LeVitté-Harten sieht hier als modernes Beispiel den Kult zur Dünnheit, vgl. ebd., S. 112. „Es ist die Erzeugung von Körperhaß als geradezu religiöse Doktrin (...). Dünnsein heißt Schönsein, und das Christentum hat immer auf sein visuelles Image geachtet. Christsein heißt Schönsein (...).“ Ebd., S. 112. Daraus folgt: „Dünnerwerden ist letztlich ein Glaubensakt, durch den der Glaubende (an)erkennt: Mein Körper verflüchtigt sich, damit meine Seele erlöst wird.“ Ebd., S. 112f. Selbstaufgabe bis zur Selbstauflösung ist bereits in Christus inbegriffen. Stets als schöner Mann dargestellt, ist die Selbstaufopferung der ihm eingeschriebene Erlösergedanke.

388 Vgl. ebd., S. 111. Im Wandel vom christlich-organischen zum aufklärerisch-mechanischen Verflüchtigungsprozess erhält die biotechnologische Komponente im Medien- und Internetzeitalter noch eine verschärfende neue Dimension: „Die historische Entwicklungslinie des Verschwindens läßt die Mutation Mensch-Maschine hinter sich und führt zur Umwandlung des Menschen in Infor-

Der Zombie kombiniert die Auflösungstendenzen. Er ist eine mechanische Kreatur, seine Bewegungen sind unbeholfenen Maschinen ähnlich.³⁸⁹ Und er ist ein Sinnbild des organischen Auflösungsprozesses, dem ohne Technologie kein Einhalt zu gebieten wäre.³⁹⁰ So steht er diametral zur Allegorie technischer Dominanz über die Natur, dem Cyborg. Beide sprechen äquivalente Ängste an und illustrieren Formen der Körperauflösung (der eine religiös und biologisch, der andere philosophisch).³⁹¹ Sie sind Leiber ohne Seele und vernichten Individualität (vgl. ebd., S. 116). Beide lösen durch hybride Unreinheiten Schrecken aus. Der Cyborg wird durch seine Vollkommenheit obszön und verweigert sich Kategorisierungen und Dichotomien (männlich-weiblich, Natur-Kultur, Mensch-Maschine, vgl. ebd., S. 116). Der Zombie zeigt seine Unreinheit in Zerfall und Verwesung. Beide sind Spottbilder auf den Menschen.³⁹²

mation, gekrönt von der Tatsache, daß es der Geist ist, der jetzt durch Information verkörpert wird (...).“ Ebd., S. 114.

389 Hier wird seine enorme Beschleunigung und Raserei durch die Postmillennium-Welle und im Kontext von Hochtechnologie und Roboterindustrie aussagekräftig sein, wie noch zu zeigen ist.

390 Der Trailer für das Zombie-Survival-Videospiel DEAD ISLAND 2 (Deep Silver, 2016) ist hier interessant und führt über philosophische zu medizinischen und bioethischen Fragen der Lebensverlängerung. Er beginnt mit Symbolen der Körperoptimierung: Ein Mann, bedacht auf seine Makellosigkeit, verdeckt einen Biss am Arm mit einem Schweißband, um an einer Strandpromenade zu joggen. Der Lauf dient jedoch weniger der Fitness als der Selbstinszenierung. Sukzessive verwandelt er sich nun in einen Zombie, wobei ihm die Metamorphose die Maske des schönen Scheins entrißt: Das Toupet fällt vom Kopf, die Haut wird spröde, die Kleidung verliert ihren Glanz, die Betonung der Körperästhetik geht in den ruckartigen Bewegungen im Todeskampf verloren. Zuletzt stößt der Leib Implantate ab. Die finale Einstellung zeigt eine Werbetafel, die mit „Get the Body you deserve“ für ein Fitnessstudio wirbt. Der Werbeträger ist der besagte Mann. Aus solchen Grauzonen zwischen Leben und Tod geht der Untote als Angst-Diskurs hervor. Es stellt sich heute mehr denn je die Frage, wo das Menschsein aufhört, da die Grenzen nicht eindeutig sind. Im Gegenzug ist das Untote bezeichnerbar. Und das erzeugt Angst, da der Mensch ein Teil dieses Untodes geworden ist. Seeßlen erkennt es dort, wo „Gesellschaften in den Zerfall“ übergehen, vgl. *Seeßlen, Georg*: Das Untote, und wie man dorthin gelangt. In: Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes, Heft 16 (2010), S. 4-6, hier S. 4 [nachfolgend zit. als Seeßlen 2010-A]. In vier Gruppen umreißt er die Schwierigkeit einer abgrenzbaren Definition des Lebens: (1) Menschen im Koma und solche, deren Hirnaktivität nach Unfällen dem ‚Normzustand‘ nicht gleicht, vgl. ebd., S. 4. (2) Plastische Chirurgie („Verwandlung in das Bild“), Effizienzsteigerung durch Doping, Änderungen von Körperformen etc. Diese Dinge generieren Menschen in einem Zustand, der durch Kopf, Biologie und Biographie nicht vorgezeichnet war, vgl. ebd., S. 4. (3) Soziale Untote. Bettler, Junkies und andere Formen des gesellschaftlichen Anstrandens sowie das unvollständige Leben in medialer und digitaler Doppelexistenz, vgl. ebd. S. 5. (4) Lebensverlängerung und -verbesserung ermöglichen ein annähernd unsterbliches und transhumanes Leben durch „die Entkopplung der Software Mensch von der Hardware Körper“, vgl. ebd., S. 5f. Dies führt zum Schluss: „Das Untote (...) stellt so ziemlich alle Fragen, mit denen wir uns seit ein paar tausend Jahren herumschlagen, noch einmal neu. Schon dafür müssten wir die Zombies lieben.“ Ebd., S. 6.

391 Heiko Stoff meint, dass der Zombie als „imaginärphantastische Figur“ derart viele Erkenntnisse über das heutige Dasein generiere, wie es sonst nur noch der Cyborg schaffe. Darum wurde das berühmte *A Cyborg Manifesto* (1985) von Donna Haraway durch das *A Zombie Manifesto* (2008) von Sarah Juliet Lauro und Karen Embry ergänzt, vgl. *Stoff, Heiko*: Die schlurfenden Massen. In: Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes, Heft 16 (2010), S. 15-16, hier S. 15.

392 Einige Filme streben Motivkombinationen an. Exemplarisch sei auf die hybriden Technikkadaver in FRANKENSTEIN’S ARMY, RETURN OF THE LIVING DEAD 3 und RETURN OF THE LIVING DEAD 4: NECROPOLIS (RETURN OF THE LIVING DEAD: NECROPOLIS, USA, Rumänien 2005, Regie: Ellory El-

Hier können zwei Körperhorrordiskurse gelesen werden: Dem religiösen Körperkel von Fulci steht in den 1980er Jahren der wissenschaftlich-medizinische Körperhorror entgegen. Es sei, so Kleinschnittger, eine Fixierung „auf die biomedizinische Revolution“ erkennbar, die sich verstärkt mit Medizin und ihrer Körperentmystifizierung befasst. Dies sei auch „Ausdruck für die fortschreitende Entfremdung vom Körper“ (vgl. Kleinschnittger, S. 114). Der Leib ist abstoßend und faszinierend, worauf Horrorfilme gerne rekurren (besonders sei auf David Cronenbergs Arbeiten verwiesen). Es offenbaren sich aber auch territoriale Schwerpunkte: der religiöse in Europa und der biomedizinische in den USA und Kanada.

„In den 1970er und 1980er Jahren war (...) vom "Verschwinden" des Todes die Rede. Elisabeth Kübler-Ross und Ivan Illich haben kritisiert, wie die Medizin das Sterben verdrängt, und Philippe Ariès hat den modernen Tod als einen "ins Gegenteil verkehrten", formlos gewordenen Tod beschrieben, welcher dem Schweigen anheimfällt. Foucaults Diagnose geht weiter: Der Tod wird (...) regelrecht absorbiert, er wird zum Rohstoff des Lebens. Giorgio Agamben sieht nicht nur die Opfer der Vernichtungslager des 20. Jahrhunderts, sondern auch die Patienten moderner Intensivstationen darauf reduziert, nur noch "nacktes", rechtlich ungeschütztes Leben zu sein. Sterben ist hier Vernichtung oder auch Sterbenlassen von jemandem, der gar nicht mehr als Sterbender erscheint.“ (Gehring, S. 10)

Und der Medizinhistoriker Heiko Stoff verfeinert die medizinische Betrachtung:

„Die demografische und medizinische Entwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die längere Lebensdauer sowie der Rückgang der Säuglings- und Kindersterblichkeit, forcierten zugleich den Rückzug des Todes in die fortgeschrittenen Lebensjahre. Zwischen Leben und Tod lässt sich keine Grenze ziehen, lautete die entsprechende biologische Wahrheit, denn der Tod entwickelt sich aus dem Leben. Biopolitik bedeutet dabei, das Reich des Lebens zu vergrößern und die Herrschaft des Todes, die Nekrobie, zu schwächen.“ (Stoff, S. 15)

Diesem medizinischen Verschwinden steht in der Horrorkultur die Hochkonjunktur des Todes entgegen. Aber nicht nur die Wahrnehmung des verschwindenden Todes ist hier von Bedeutung, sondern auch der Zeitpunkt des beginnenden medizinisch-ethischen Diskurses. Die Medizin stieß auf ein Paradoxon: Um ein Leben durch Organtransplantation zu erhalten, muss ein anderes vergehen, sonst wäre die Entnahme Mord. Zu warten, bis das Herz die pulsierende Tätigkeit einstellt, mindert die Qualität des Materials. Zur Lösung dieses Dilemmas ist 1968, im Jahr von *NIGHT OF THE LIVING DEAD*, eine neue Todesdefinition aufgekomen:

„Der sogenannte Hirntod legt zerebrale Kriterien für das – strafrechtlich bindende – Lebensende fest. So kann der Tod eines Patienten bereits lange vor dem Herztod diagnostiziert werden: Obwohl das Herz noch schlägt, den Körper durchblutet und vitale Funktionen noch gegeben sind, gilt der Körper als empirisch tot (...).“ (Gehring, S. 10)

kayem) verwiesen. Was medizinisch mit Prothesen und Implantaten als Korrektur und Optimierung gedacht war, verselbständigt sich und wird autark. Auch hier entwickelt sich an der Schnittstelle zur Science-Fiction ein Bedrohungsempfinden. „Aus Mary Shelleys »Frankenstein« spricht erstmals die moderne Angst vor einer Körper-Maschine-Vermischung (...). Indem sie ihm eine latente Destruktivität gibt, bereitet Mary Shelley die heute weit verbreitete Auffassung von der Maschine als schlummernden Riesen vor, der jederzeit erwachen und das Menschliche unter sich zertrampeln kann.“ LeVitté-Harten, S. 115.

Die Medizin generiert Untote. Gehring gelangt mit biologischen, medizinischen und philosophischen Aspekten und mit 1968 als Kulminationspunkt zu jenen Attributen, zu denen auch Romero gelangte: das Kannibalische, die Differenzierung von Herz- und Hirntod, der Untot. „Dies mag Zufall gewesen sein, rückblickend bildet es eine Konstellation.“ (Stoff, S. 15)

7.6 Zombies als *théâtre de la cruauté*

Zombies treten in der *Morti-Viventi*-Trilogie als strukturzersetzende Manifestation des Chaos, der Willkür, der Abwesenheit von Logik, Ordnung und Gott auf. Diese drei Filme bieten weder Stabilität noch Konsistenz. Ruhepausen in gewohnten Strukturen werden verweigert. Die Erzählungen sind fragmentarisch, nonlinear verknüpft und besonders in *PAURA* von Parallelhandlungen durchbrochen, die sich einer Zuordnung entziehen und keine zeitliche und räumliche Orientierung zulassen.³⁹³ Die Handlung erscheint als Collage, wobei (Alp-)Traum und Realität, Vision und Wahrheit nicht zu unterscheiden sind.³⁹⁴ Die groben Ereignisketten verlieren sich bei zunehmender Häufung der Zombies im Chaos und weichen grotesker Gewalt. *L'ALDILÀ* erscheint zudem als Film organisch, da er durch die mal weiche und mal harte Konstruktion der Bilder, des Tons und der Schnittgeschwindigkeit auf die Figuren reagiert und seinen Charakter ändert, wenn die metaphysische Emily, der rationale Dr. McCabe (David Warbeck) oder die Personifikation des Normalen, Lisa (Catriona MacColl), das Bild dominieren. Und wo in *L'ALDILÀ* ein Gemälde den Raum beeinflusst, führt in *VILLA* ein Foto zum Kollabieren der Zeit.³⁹⁵

393 Hier könnten Parallelen zur Narrationsstruktur von Pornofilmen gezogen werden, die ebenfalls weniger überspannende Handlungen als Situationen schaffen. Die Geschichte bleibt sekundär.

394 So notierte bspw. der Filmkritiker Geoff Andrew zu *PAURA*: „It's laughably awful, though with its nonsensical 'plot', randomly constructed according to the illogic of fear, and its grotesque emphasis on physical mutability, fragmentation and decay, it could just conceivably be the sort of disreputable movie the Surrealists would have loved.“ Zit. n. Thrower, S. 157. Was er abwertend meint, trifft den artifiziellen Kern gut. Auch seine Beschreibung von *L'ALDILÀ* erfasst die strukturelle Narration, deutet sie jedoch ohne künstlerischen Anspruch. Ihm zufolge ist *L'ALDILÀ* „a shamelessly artless horror story whose senseless story is merely an excuse for a poorly connected series of sadistic tableaux of torture and gore.“ Zit. n. ebd., S. 157.

395 *VILLA* vermag vielfach zu irritieren: Der Film schafft referenzielle Verbindungen zur zeitgenössischen Popkultur. Vorrangig sei hier auf *SHINING* (*THE SHINING*, Großbritannien, USA 1980, Regie: Stanley Kubrick) und die Buchvorlage Stephen Kings (1977) sowie auf *AMITYVILLE HORROR* mit der Vorlage Jay Ansons (1977) verwiesen. Beide illustrieren den Familienvater als Werkzeug des Bösen. Und in beiden greift er zur Axt, um Jagd auf seine Familie zu machen. Auch in *VILLA* ist das Verhalten des Vaters mysteriös. Doch die Verweise führen auf eine falsche Spur, selbst dann noch, als der Vater zur Axt greift. Er will nicht morden, sondern sein Kind retten. Hier wird mit popkulturell generierten Erwartungshaltungen gespielt. Auch die Erwartungen an Fulci werden desavouiert, da der Film gänzlich entschleunigt und nur mit einem Rudiment von einem Zombie deutlich von den Vorgängerfilmen abweicht. Letztlich steht selbst das pessimistische Ende den Sehgewohnheiten entgegen, da die Eltern alles tun, um ihren Sohn zu retten (außer rechtzeitig auf ihn zu hören) und dabei/deshalb sterben. Vgl. für weiterführend Thrower, S. 181ff.

In gängigen Narrationen bilden Raum und Zeit, gekoppelt an eine Ereigniskette, eine zusammenhängende Struktur – ein Erzählkonzept, welches Fulci in losen episodischen Verknüpfungen auflöst. Dies lässt den Betrachter am Skript oder an sich selbst zweifeln. Jedoch sind die Zombies stets der verbindende Faktor. Sie sind das haltende Gerüst, über welches die einzelnen Fragmente der Geschichte gespannt wurden. Ihre destruktive Macht wirkt sich auf die Narrationsstruktur und ihre Kontinuitäten aus. Derartig viel zersetzende Energie, die letztlich auch Norm und Medium manipuliert, brachte das Genre seither nicht mehr hervor. Die Normverweigerung manifestiert sich im Exzess, der sich nicht nur in den grausamen und ekelhaften Bildern offenbart. Selbst der Ton mündet in Maßlosigkeit, bspw. wenn in Dunwich, Massachusetts,³⁹⁶ die Geräuschatmosphäre von Dschungelklängen und exotischen Tierlauten dominiert und so die Logik des Sets zerstört wird.³⁹⁷ In L'ALDILÀ heulen Wölfe im Ort, Vogelspinnen attackieren ein lethargisches Opfer und das Wetter wechselt sprunghaft. Die Kellergewölbe sind von Stimmen durchsetzt und wenn Emily fluchtartig das Wohnzimmer verlässt, setzt der Ton vollständig aus. Die harten Absätze ihrer Schuhe erzeugen auf dem alten Dielenboden keinerlei Geräusch. Was vom Zuschauer als technischer Fehler wahrgenommen werden kann, wird von Lisa auch diegetisch registriert und durch Wiederholungen der geräuschlosen Flucht betont.³⁹⁸ Dies verweist auf die Künstlichkeit des Mediums und zugleich auf den künstlerischen Anspruch Fulcis. Er hinterfragt die Oberflächenstruktur des Films. Driften Bild und Ton auseinander, verliert der Rezipient seinen Halt. Der anarchische Exzess wird zur Ausdrucksform.³⁹⁹

Diese Narrationsstrategie spiegelt das *Theater der Grausamkeit* Antonin Artauds. Auch wenn Antonella Fulci eine gewisse Belustigung nicht unterdrücken kann, wenn sie davon berichtet, wie ihr Vater scherzhaft auf Anleihen bei Artaud verwies und dies begierig vom Reporter aufgenommen wurde,⁴⁰⁰ so lassen sich eben diese Parallelen auch nicht von der Hand weisen. Die Zombies personifizieren es. Sie sind subversiv gegen Körper, Raum, Zeit und somit gegen jede Konvention. Fulcis surreale Bilder erhalten jedem Sinn gegenüber den Vorrang: Atmosphäre über Logik, Wirkung, Spannung und Ekel über nachvollziehbarer Narration. Artauds Konzept findet sich hier realisiert, welches die Lebensorientierung des Theaters und die Negierung des klassischen Meisterwerks (also auch der Konvention und Norm) durch Rausch, Ex-

396 Bereits der Ort verweist auf Lovecrafts *Das Grauen von Dunwich* (*The Dunwich Horror*, 1929).

397 Thrower sieht die Setlogik auch durch die Drehorte zerstört, vgl. Thrower, S. 145.

398 Vgl. ebd., S. 177ff. Nicht nur Emilys Verschwinden kann als Materialfehler wahrgenommen werden, sondern auch ihr stets plötzliches Auftauchen. Thrower fühlt sich an mechanische Fehler früher Filme erinnert, vgl. ebd., S. 176f. Dies wird im modernen Horrorfilm als Stilmittel, als sogenannter *Jumpscare*, genutzt.

399 Für den Exzess als Horrorcharakteristikum vgl. Riedel 2004, S. 293ff.

400 „He compared the movie [Anm. P. D.: L'ALDILÀ, dessen internationaler Titel THE BEYOND war] to a poem by Antoin Artaud just to provoke the interviewer, but the guy seemed to take it seriously because I'm reading about The Beyond's 'Artaudian' atmosphere over and over. It's touching how people keep searching for a common thread in daddy's frequent genre-mutations. Take a breath folks, if there's a thread in daddy's career, it's a small b-movie from the past.“ Vorwort von Antonella Fulci, in Thrower, S. 6.

zess und (Alp-)Traumprojektion auf der Bühne fordert. Das Double seines Theaters fand er in der Pest, der Metaphysik und der Grausamkeit, was Fulci in seinen Zombies kristallisiert. Nur die gewaltsame Auflösung des (gesellschaftlichen) Körpers, so Artaud, führe zu dessen Heilung.⁴⁰¹ Provokation und Emotion sind dabei die Triebkräfte. Und wie die Avantgarde-Künstler leitet Artaud viele seiner Exzess-Vorstellungen aus einem ausgeprägten Hang zum Exotismus ab – ein Weg, den Fulci über ZOMBI 2 ging.

Artaud forderte eine Ununterscheidbarkeit von Bühne und Publikum, von Theater und Leben, ein Hinein- und Zusammenwirken von Geschehen und Rezeption. In diesem Zusammenhang ist die Feststellung Robniks aufschlussreich, die Fulcis Zwang zur Auseinandersetzung mit Bedeutung belädt:

„Zombiekino treibt die Aktionsbewegung auf Grenzfälle der Erstarrung und des reinen Zuschauens zu – auf »Affektbilder« (laut Deleuze die Keimform eines Bildes von Subjektivität, die im Kontinuitätsbruch gründet) und auf Bilder, in denen handelnde Figuren tendenziell ununterscheidbar von ZuschauerInnen werden.“ (Robnik, S. 39)

Das faszinierte und zugleich angeekelte Starren sei eine Form der Zombifizierung, eine Rückwirkung des Films in den Zuschauerraum, die Handlung und Rezeption kurzzeitig gleichsetze. Robnik rekurriert eine Szene aus ZOMBI 2, welche die zeitlich gedehnte Inszenierung, das Ekelpotenzial des Zombies und die Rückwirkung des Schocks illustriert: Die Protagonisten werden von Dr. Menard zu seinem Haus dirigiert. Dort angekommen entdecken sie eine Szenerie des Schreckens (deren grausames Vorspiel ihnen, im Gegensatz zum Zuschauer, erspart blieb): Eine Gruppe von modrig braunen, zersetzten Zombies verzehrt träge Mrs. Menards sterbliche Überreste. Während drei der Monstren haarlos sind, wird die vierte Figur durch struppig langes, graues Haar als *Vetula*-Motiv mit eigenständigem Ekelkanon gekennzeichnet.⁴⁰² Alle vier zerren ruhig, beinahe in Zeitlupe, das feuchte Fleisch aus dem Leib und führen es den bedächtig kauenden Mündern zu. Der Vorgang verteilte das Gewebe im Raum, das Blut verfärbte die Dielen. Der an die Decke geheftete Blick des Opfers ist in Todesstarre, Schrecken und Panik eingefroren. Die Gruppe der zufällig hinzugetretenen Besucher verfällt angesichts dieser Grauenverdichtung „in eine kleinkollektive Bewegungsträgheit“ (Robnik, S. 39), die „zu lang anhaltend und skurril ist (und zu markenzeichenhaft in Fulcis Filmen), um als schlichte Schockstarre durchzugehen.“ (Ebd., S. 39f.) (Zu-)Schauen, Ekel und Faszination werden gedehnt. Dadurch könne auch der Schockauslöser länger inszeniert und die Bilder mit Bedeutung beladen werden:

„Was zählt, ist erstens, dass (Fulcis) Inszenierung, *mise-en-scène*, die Modulation des filmischen Wahrnehmungsprozesses ist – einer zwischen Publikum und Bild geteilten Subjekti-

401 Vgl. Artaud, S. 17–34. Ergänzt sei, dass er mehrmals betont, dass er mit Grausamkeit nicht (nur) den Wortsinn meine und sich von der Reduktion auf Sadismus und Blut distanzieren, vgl. ebd., S. 109ff.

402 Die Chiffre der ekelhaften alten Frau, der *Vetula*, ist seit der Antike „der Inbegriff alles Tabuisierten: abstoßender Haut- und Formdefekte, ekelhafter Ausscheidungen und sogar sexueller Praktiken – ein obszöner, verwesender Leichnam schon zu Lebzeiten.“ Menninghaus 1999, S. 16. Kombiniert wird dies mit dem Fressvorgang, Kannibalismus und dem offenen Leichnam. Der Ekelkanon vervollständigt sich im Sinne Barbara Creeds und Julia Kristevas, vgl. Thrower, S. 29.

vität als Weltverhältnis, und dass dieses Weltverhältnis hier im Modus der Aktion in jenen des Aufschubs und der Handlungskrise übergeht. Entscheidend ist zweitens: Die genannten Fulci-Szenen sind Deleuze'sche Affektbilder nicht nur insofern, als sie uns Zuschauende und die Filmfiguren (die ihrerseits tendenziell bloße Zuschauende sind) heftigen Empfindungen aussetzen, sondern auch insofern, als sie sich als reine Wirkungen gegenüber dem Kausalgefüge des Aktionsablaufs verselbständigen; die Handlungsaufschübe sind in forcierter Weise eigendynamisch und zu lang; zombifizierende Erstarrung wird bei Fulci eigenmächtig, grundlos, auch ohne Biss infektiös.“ (Ebd., S. 40)

Die Bilder erzeugen eine Rückwirkung in den Zuschauerraum. Tendenziell findet dies in vielen Zombiefilmen statt, besonders in denen vor 2002, ist bei Fulci jedoch als einzigartige Verdichtung herauszustellen.⁴⁰³ Das Sich-dem-Schock-Aussetzen wird zur Essenz des Films.

Fulci orientiert sich unzweifelhaft an den Leitprinzipien Artauds und des Surrealismus. Er entfesselt alle filmischen Mittel gleichrangig. Was Artaud zur Körperlichkeit des Theaters führte, mündet bei Fulci in der Körperlichkeit des Ekels – für den Rezipienten wird dies jeweils zur körperlichen Erfahrung. Was bei Artaud das *totale Theater* ist, wird bei Fulci zur Idee des *absoluten Films* und ist in L'ALDILÀ am stärksten verdichtet:

„My idea was to make an *absolute* film, with all the horrors of our world. It's a plotless film: a house, people, and dead men coming from The Beyond. There's no logic to it, just a succession of images [...] We tried in Italy to make films based on pure themes, without a plot, and *The Beyond* like [Dario Argentos] *Inferno*, refuses conventional and traditional structures.”⁴⁰⁴

7.7 Die avantgardistische Apokalypse Fulcis

Lucio Fulcis Zombie ist ein genuin destruktives Monstrum, eine Allegorie für die Bedeutungslosigkeit in einer Welt, die durch die Abwesenheit Gottes definiert ist. Er tritt als Perversion des Menschen, seiner Hoffnungen und seines Glaubens auf. Er ist eine leidende Kreatur, deren Existenz Leid verursacht. Seine diametrale Anlage offenbart stets mindestens zwei Quellen des Bösen. Bereits in ZOMBI 2 ist dieser Ansatz manifest. PAURA und L'ALDILÀ schwanken zudem zwischen römisch-katholischem Weltbild und Lovecraft. Und VILLA positioniert Ursache und Wirkung zwischen Familie und Monster, häuslicher Intimität und Wissenschaft. So erlangen die Kreaturen motivische Freiheiten. Sie sind physisch und nonphysisch zugleich. So können sie sich in PAURA und L'ALDILÀ sprunghaft bewegen, sich plötzlich materialisieren oder sie pendeln, wie Dr. Freudstein, zwischen physischem Killer und nonphysischem Geistwe-

403 Die Verlangsamung der Bedrohung und die Dehnung von Ekel und Destruktion, stehen im Kontrast zum Actionfilm. Diese Differenz wird in vielen Zombiefilmen nach 2002 durch (Schnitt-)Geschwindigkeiten und dynamische Kamerabewegungen aufgelöst.

404 Zit. n. Russell, S. 137, Herv. i. O. Besonders Dario Argento hat mit SUSPIRIA (Italien, Deutschland 1977, Regie: Ders.) und FEUERTANZ – HORROR INFERNAL (INFERNO, Italien 1980, Regie: Ders.) für Fulci eine Vorbildfunktion, da sie seinem Konzept vom absoluten Film am nächsten kommen, vgl. Thrower, S. 174ff.

sen, welches Türen sich unerklärlich öffnen und schließen lässt oder sich, wie in *AMITYVILLE HORROR*, mit glühenden Augen in der Finsternis zu erkennen gibt.⁴⁰⁵ Sie sind Mittler zwischen Diesseits und Jenseits.

Fulcis eigenwillige Filme vervollständigen sich gegenseitig. Jeder erscheint als Fragment einer Gesamtgeschichte, welche der Lebensumwelt kontinuierlich näher rückt: Vom Friedhof (*PAURA*) ins Hotel (*L'ALDILÀ*) und final ins Familienhaus (*VIL-LA*). Sie verweigern den Zugang und fordern eine Interpretation ein. So untermauern sie Fulcis Ruf als Vertreter einer filmischen Avantgarde. Sucht man nach (überwiegend) verallgemeinerbaren Konturen der künstlerischen Avantgarde, stößt man unweigerlich auf deckungsgleiche Schlagworte wie „der Künstler in der Rolle des Vorreiters“,⁴⁰⁶ Primitivismus als „Abwendung von der Gegenwart“ und „Rekurs auf alte Formen und Vorstellungen“ usw. (ebd., S. 16). Die antikonventionelle Avantgarde ist zugleich anti-mimetische Kunst und desemantisiert ihren Gegenstand. Besonders die Transgression erscheint dabei als einheitliche Tendenz.⁴⁰⁷

Während Fulci formal die Grenzen des Darstellbaren überschreitet, speziell im Bezug auf Ekel, Splatter und Pietäten, markiert er sie inhaltlich mit Toren und Pforten. Hier wird die Mischung aus Lovecraft (auch dort sind Tore in eine andere Welt immanent) und dem Offenbarungsbuch am deutlichsten. Die Johannesoffenbarung ist hoffnungsspendend – davon distanziert sich Fulci unter Rückgriff auf Lovecrafts Parallelwelten. Er macht bewusst, dass die *Erlösung* zumindest fragwürdig ist, wenn sie nicht den Weg über die *Auflösung* geht.

Die *Morti-Viventi*-Trilogie bildet ein Gesamtkunstwerk. Die Filme sind sperrig und aus sich selbst heraus kaum verständlich. Sie pervertieren die christliche Ikonographie und negieren die Heilsbotschaft. Und auch Rationalismus stößt an seine Grenzen, Figuren patriarchaler Autorität, Psychiater und Journalisten, Ärzte und Wissenschaftler, sind nutz- und hilflos. Fulci offenbart so Fortschritts- und Glaubenspessimismus zugleich. Deren Auflösung kann nie zu irgendwessen Vorteil erfolgen, sondern nur über den Wortsinn selbst. Irdische Qualen sind nur in Ursuppe überwindbar, da der Tod allein nie erlösend ist.

405 Parallelen zu *AMITYVILLE HORROR* lassen sich in der Trilogie vielfach finden: Das Amityville-Haus wurde von einem Hexer aus Salem erbaut, Fulcis Dunwich steht auf den Fundamenten der Hexenstadt. Sowohl in *AMITYVILLE* als auch in *L'ALDILÀ* befindet sich der Eingang zur Hölle hinter einer Mauer im Keller verborgen. Und ist man in zu engem Kontakt mit den Höllensubstanzen geraten, hier schwarzer Schleim, dort die Zombies, werden einstmals friedliche Hunde zu reißenden Bestien. Dagegen erscheinen die visuellen Parallelen von blutenden Wänden und Gemälden (in beiden Filmen) nur marginal.

406 Van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter: Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung. In: Van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde, Stuttgart, Weimar 2011, S. 1-19, hier S. 7.

407 Vgl. vertiefend ebd., S. 17f. Wie noch gezeigt wird, sind Entgrenzung und Grenzauflösung elementar für Apokalypsen. Und wenn van den Berg und Fähnders herausarbeiten, dass das Monomani-sche der Avantgarde sich im Postulat „das Alte zu vernichten und das Neue, die Utopie im eigenen Projekt zu erschaffen“ (ebd., S. 17) zusammenfassen lasse, so ist auch dies der Tenor theologisch deutbarer Apokalypsen.

Fulci konzentriert sich auf das Martyrium des Leibes und macht so den Untergang individueller und schmerzhafter.⁴⁰⁸ Jeder seiner Filme beginnt, wenn der Weltzerfall bereits vorangeschritten ist. Das Chaos träufelt sukzessive in den zerbrechenden Alltag. Unordnung und Bedeutungsverlust werden zu Leitthemen. Fulcis einzigartige Zombieapokalypsen sind ultimativ und absolut, sie sind nicht zu verhindern und längst im Gange. Während sich alle Welt vor Zeichen fürchtet, die von Religion und Science-Fiction vorgegeben werden, zeigt Fulci, dass die Gegenwart bereits als Zeichen erscheint. Sie ist die Schwellenzeit zwischen Apokalypse und Leere. Die Normalität ist die (prä-)apokalyptische Realität.

Ähnlich situiert Jacques Derrida die Gegenwart als bereits apokalyptisch. Da der Atomkrieg ohne Vorbilder sei und als „Nicht-Ereignis“ nie stattgefunden habe,⁴⁰⁹ sei auch jede Katastrophe in dessen Kontext ebenso vorstellbar wie nicht vorstellbar. Die *Idee* der totalen Vernichtung ist der Impuls für Kunst und Literatur. Der Atomkrieg ist abhängig von Sprache, sowohl in Vorbereitung, im Moment der Ausführung als auch in der Beschreibung einer *postatomaren* Zeit (vgl. ebd., S. 85ff.). Wissenschaft, Fiktion und Science-Fiction können nur darüber sprechen und fabulieren. Im Angesicht der Selbstvernichtung ist alles nur *Science-Fiction*. Das Thema ist somit legitim für Wissenschaft und Fiktion gleichermaßen, bewegen sich doch beide auf dem Feld der Spekulation. Ihre bloße Möglichkeit und ihre medial verbreitete sprachliche Erfassung machen die Apokalypse aber alltäglich und gegenwärtig. Da der Diskurs stattfindet, hat sie im Grunde schon begonnen, wir befinden uns bereits in der apokalyptischen Schwellenzeit.

Mit seinem Triumvirat des italienischen Zombiefilms genießt Fulci eine Sonderstellung. Seine ästhetischen Formalia wirkten auf viele folgende Produktionen. Jedoch erfuhr die religiöse Bedeutungsebene keine Beachtung. Sein Weg über den Zombie mit theologischem Deutungshorizont blieb allein stehend. Erst die spanische [REC]-Reihe lässt das religiöse Potenzial wieder aufleben und erklärt die Infektion dämonisch. Diese Fälle bleiben jedoch insgesamt Singularitäten, weshalb danach gefragt werden muss, wie eine Apokalypse ohne Gott überhaupt erklärt und gedeutet werden kann.

408 Die prägende Wirkung lässt sich an Hommagen belegen. So veranlasste Tarantino 1998 eine Wiederveröffentlichung von *L'ALDILÀ*, vgl. Thrower, S. 174. Und Robert Rodriguez brachte mit *PLANET TERROR* (USA 2007, Regie: Ders.) eine visuelle Hommage in den Mainstream ein. Selbst *THE WALKING DEAD* zitiert einige der Fulci-Zombies, so den Konquistadoren aus *ZOMBI 2*. In Staffel 04, Episode 08 (*Too Far Gone*) wird von einem spielenden Mädchen aus dem Schlamm eines abgerutschten Hangs das zerfetzte Gesicht eines Zombies freigelegt, welcher visuell am Fulci-Vorbild orientiert ist. Und *WARM BODIES* verweist mittels der Blu-ray-Disk ganz direkt auf *ZOMBI 2*, wobei die Protagonistin durch das Anhalten des Covers mit dem verwesten Konterfei des Konquistadoren zu vergleichen versucht, ob der Zombie ihres Vertrauens dem Klischee entspricht.

409 Derrida, Jacques: *No Apocalypse, not now* (full speed ahead, seven missiles, seven missives). In: *Ders.: Apokalypse*, (aus dem Franz. von Michael Wetzel) (3. überarb. Aufl.) Wien 2009, S. 77–111, hier S. 86.

8. Der Zombie als säkulare Essenz der Apokalypse

Bisher ist der Zombie als Motiv der Mythenentlehnung und Gegenwartsspiegelung erfasst worden. Dies sollen nun durch eine zusammenfassende Betrachtung theologisch-apokalyptischer Diskurse und der Verortung des Zombies darin komplettiert werden.

Apokalypse ist ein religiöser Begriff, der spezifische Bedingungen und Zeichen impliziert. Die Tauglichkeit des Terminus für Zombienarrationen bedarf darum einer genauen Prüfung. Ist er im Kontext der Zombies zulässig? Die herausgearbeitete Zeitgeschichtsentlehnung des Motivs wirft nämlich die Frage auf, inwiefern überhaupt ein religiöser Einfluss vorhanden ist, oder – bei angenommener Säkularisierung – inwiefern es noch auf theologische Denkfiguren rekurriert. Behält der Zombie eine religiöse Konnotation? Wie ist die Handhabung des Terminus im Zusammenhang von diegetischer Vision und Gegenwart des Rezipienten zu beurteilen? Welche Funktionen lassen sich aus dieser Kombination für das Monster ableiten? Und: Ist dessen Popularität mit einer apokalyptischen Dimension begründbar?

Die Zombieapokalypse sei zunächst als säkularisiert, im Sinne einer Interpretation klassischer Motive, gesetzt. Dies bietet sich an, da der moderne Zombie ohnehin eine Interpretation und Transformation darstellt. Die Tauglichkeit des Säkularisierungsterminus soll anhand der Annahme geprüft werden, dass das Motiv über seine historische Entwicklung hinaus im Dialog mit der Gegenwartskultur steht und dass assoziativ-apokalyptische Bilder durch diese eingespeist werden. Dafür müssen diese Analogien dechiffriert und auf ihre theologische Kompatibilität und ihr Deutungspotenzial hin geprüft werden.

8.1 Prototypische Schwerpunkte apokalyptischer Zombienarrationen

Um säkularisierte apokalyptische Motive im Zombiefilm aufzudecken, sei als archetypisches Beispiel der Postmillennium-Phase Danny Boyles Initialfilm *28 DAYS LATER* (Großbritannien 2002, Regie: Danny Boyle) näher betrachtet. So sollen klassische Rahmen- und Handlungselemente, Auffälligkeiten und perpetuierte Bilder erarbeitet werden, die sich in Zombienarrationen mit apokalyptischem Duktus finden. Die extrahierten Motive können nach entsprechenden Rekursen auf die Bild- und Symbolsprache klassischer Apokalypsen untersucht werden, um den Terminus der *Säkularisierung* als tauglich herauszustellen.

Jim, ein junger Fahrradkurier, erwacht in einem Londoner Krankenhaus. Er ist nackt, sein Körper ausgezehrt. Im Zimmer herrscht Chaos, die medizinischen Instrumente, die noch an seinem Leib hängen, erfüllen keine Funktionen mehr. Hilfesu-

chend durchstreift er das Gebäude. Es ist menschenleer, Papiere, Müll und andere zurückgelassene Dinge liegen in den Fluren, die Telefone geben kein Signal. Die Leere und chaotische Unordnung setzen sich auf den Straßen fort: Zeitungen und Flugblätter wehen durch verlassene Gassen, auf einem Treppenabsatz flattern Geldscheine im Wind, Fahrzeuge liegen verlassen da – die Stadt ist tot. Es existieren offenbar keine Menschen mehr. Jim scheint der letzte zu sein.

Die Situierung in einem apokalyptischen Szenario wird ohne Worte und Erklärungen, nur durch Bilder verdeutlicht. Die aussagekräftigste Visualisierung findet sich in einer Kirche, die Jim betritt. Offenbar liegt der intuitive Impuls zugrunde, dass man Überlebende am ehesten in Gotteshäusern findet, statt in den Tempeln militärischer und kapitalistischer Macht. Im Treppenhaus steht flüchtig an eine Wand geschrieben: *Tut Buße, das Ende ist verdammt nah! (Repent / The end is extremely fucking nigh)*. Der junge Mann muss feststellen, dass das Gebäude zu einem Leichenhaus umfunktioniert wurde. Es ist gefüllt mit teils eingehüllten Körpern – unweigerlich drängen sich Bilder verheerender Epidemien auf. Jim sucht nach Erklärungen, orientiert sich, sucht Gesellschaft und ruft in die weitläufigen Hallen. Und auf den akustischen Reiz folgen nun Reaktionen: Wie aufgeschreckte Raubtiere erheben sich einige Infizierte aus den Leichenbergen. Und durch eine aufbrechende Tür stürzt eine wild zuckende Kreatur, sich offenbar gegen das Erstarren des Leibes zur Wehr setzend, und attackiert Jim. Dieses Geschöpf war einstmals ein Priester. Das Heilige ist jedoch nicht mehr heilig, die weltliche, wissenschaftliche Katastrophe hat den Kleriker nicht verschont.

Die ersten Zeichen von Bewegung in der erstarrten Welt und die erste Attacke finden im vermeintlichen Schutz eines Gotteshauses statt. Die symbolischen Hoffnungsträger für Rettung und Fürsorge (Kirche und Krankenhaus) werden ihrer Funktion entledigt. Zudem zeigt die gesamte Verortungssequenz den Infizierten als neue existenzielle Bedrohung. Der Krypto-Zombie⁴¹⁰ agiert wie eine reißende Bestie, parallel zu den mit Wut (*Rage*) infizierten Schimpansen in der Labor-Exposition des

410 Höltgen legt dar, dass Romero mit *THE CRAZIES* den Weg über den *Verrückten* ging. Dieser Schritt ermöglichte das Tempo, die Benutzung von Werkzeugen, Kommunikation etc., ohne dass die ideologische Parabelfunktion verloren ging, die den Zombies innewohnt, vgl. Höltgen, Stefan: Der Verrückte als Krypto-Zombie. *The Crazies* – Fürchte deinen Nächsten. In: *Splating Image*, Heft 82 (2010), S. 63–64, hier S. 63. Höltgen liest diese *Verrückten* als *Krypto-Zombies* im Kontext des Remakes, *THE CRAZIES* – FÜRCHTE DEINEN NÄCHSTEN (*THE CRAZIES*, USA, Vereinigte Arabische Emirate 2010, Regie: Breck Eisner), welches nicht mehr die Machtstrukturen von Militär und Wissenschaft als den eigentlichen Wahnsinn herausarbeitet, sondern die soziale Katastrophe in den Fokus rückt. In diesem Film zeigen sich nun wesentlich intensiver die Parallelen zu den (ebenfalls kryptischen) Zombies, die bspw. in *28 DAYS LATER*, dem *DAWN-OF-THE-DEAD*-Remake und in *ZOMBIELAND* (USA 2009, Regie: Ruben Fleischer) auftauchen. Der Terminus *Krypto-Zombie* wird nachfolgend beibehalten. Bräunlein liefert zudem einen bemerkenswerten Querverweis, der den Bogen vom Wiedergänger zum Zombie und seiner Krypto-Variation schlägt und seine Basis in der Seuchengeschichte findet: „Im Verhalten osteuropäischer Wiedergänger (...) glaubt der spanische Neurologe Juan Gomez Alonso deutlich die Symptome der Tollwuterkrankung *Lyssa-Encephalita/Rabies*/Hydrophobie diagnostizieren zu können. In seiner extremen Erscheinungsform führt diese Art der Hirnhautentzündung zu abnormen Verhaltensweisen, wie Übererregbarkeit, anfallsartige Raserei mit aggressivem Beißverhalten, Speicheln und Erstickungsanfällen. Es folgen schnell fortschreitende Lähmungen und Krämpfe, zum Teil Koma. Die Infizierten sind gegenüber Licht, Wasser

Films. Diese Infizierten tragen trotz des Novums ihres Tempos und ihrer lediglich tödenden, aber nie das Opfer verzehrenden Raserei alle Kerncharakteristika des Romero-Zombies in sich.

Jim wird von Überlebenden gefunden und es bildet sich eine Gruppe. Da London lebensgefährlich ist, die Nahrungsmittel und Trinkwasser knapp sind, beschließt man einem per Radio übertragenen Notsignal zu folgen, welches zu einer Militärbasis vor Manchester führt. Die Rettung entpuppt sich jedoch als Falle: Der Kommandant der Einheit glaubt, dass eine Welt ohne Hoffnung nichts Lebenswertes biete. Um seine Soldaten von Suiziden abzuhalten, initiierte er das Notsignal, um Frauen und somit die Aussicht auf Vergnügen anzulocken. Und mit Jim kommen nun auch zwei junge Frauen an. Die Konflikte sind vorprogrammiert und eine Eskalation zwischen den Gruppen nahezu unausweichlich, zumal die Militärs die einzige Stimme der Moral und Vernunft in ihren Reihen umgehend exekutieren.

An diesem Beispiel sollen stetig perpetuierte Motive zusammengefasst werden, welche Ästhetik und Inhalt apokalyptischer Zombietexte prägen. Die fortdauernd ähnlichen Bilder können in vier Gruppen gebündelt werden, wobei die erste einer Differenzierung bedarf:

1.1 Krieg. Stets ist das Auftauchen der Untoten von kriegsentlehnten Bildern begleitet. Je nach dramaturgischer Notwendigkeit oder Budget sind drastische Gefechtssituationen zu sehen oder durch diegetische Dialoge erfahrbar. Zudem tauchen militärische Elemente auf, die auf den Krieg als Ganzes verweisen, so Panzer, Truppen- und Transportfahrzeuge, Helikopter, Waffen, Uniformen, Feldlager etc. In *28 DAYS LATER* zeigen sich diese Einzelemente vielfach. Die auffälligsten assoziativen Parallelen offenbaren sich in der zweiten Hälfte. Vor dem am Horizont brennenden Manchester liegt eine militärische Straßensperre, angefüllt mit Kriegsgerät. An dieser wird die Überlebendengruppe von den Soldaten aufgegriffen. Neben den auf Gefechte verweisenden Einzelementen sei hier auch die Sequenz hervorgehoben, bei der eine Gruppe Infizierter durch Stacheldrahtabsperungen und ein Minenfeld stürmt, während sie von Soldaten mit schweren MGs unter Feuer genommen wird. Referenzielle Parallelen zur *Omaha-Beach*-Eröffnungssequenz in *SAVING PRIVATE RYAN* sind nicht von der Hand zu weisen.

1.2 Bürgerkrieg. Es finden sich stets Konflikte innerhalb der Gruppen oder zwischen mehreren Überlebendengruppen. Der Kampf Mensch gegen Mensch ist ein überdauerndes Thema im Zombie- und Endzeitfilm.⁴¹¹ Definiert man die Menschheit als *Civitas*, als Gesamtheit der Bürgerschaft ohne ethnische und natio-

und starken Gerüchen überempfindlich, und die Erkrankten sind nachtaktiv. Die Erkrankung wird durch die Rabies-Viren über den Speichel infizierter Tiere (Fuchs, Wolf, Hund, Katze, Rind, Fledermäuse) ausgelöst. Sie ist unheilbar und führt stets zum Tod.“ Bräunlein, S. 124 Anm. 50.

⁴¹¹ Das Überleben Weniger ist charakteristisch für die dystopische Science-Fiction. Selten münden die Narrative in die totale Vernichtung, da diese kaum vorstellbar ist, vgl. Lehnert, Gertrud: Endzeitvisionen in der Science Fiction. In: Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): *Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 297-312, hier S. 302. Wie in Mathesons *I Am Legend* oder in Mary Shelleys *Verney, the Last Man* (1826), wo es jeweils (vermeintlich) nur einen Überlebenden gibt, endet mit deren Tod auch die Geschichte der Menschheit. Als äquivalente filmische Erzählung sei *QUIET EARTH – DAS LETZTE*

nale Begrenzungen, sind diese Auseinandersetzungen als Bürgerkrieg zu werten. Das Bild einer Menschheit als geschlossene Gruppe, jenseits aller Nationalitäten, Geschlechter und Religionen, unter dem Eindruck einer Bedrohung von außen ist hierfür Grundvoraussetzung und tatsächlich weder neu noch unverhandelt.⁴¹² Unter dem Eindruck der atomaren Bedrohung notierte der österreichische Philosoph Günther Anders bereits in den 1950er Jahren: „Denn eines hat sie erreicht, die Bombe: ein Kampf der Menschheit ist es nun. Was Religionen und Philosophien, was Imperien und Revolutionen nicht zustandegebracht haben: uns wirklich zu *einer* Menschheit zu machen – ihr ist es geglückt. Was alle treffen kann, das betrifft uns alle. Das stürzende Dach wird unser Dach. Als morituri *sind* wir nun *w i r*. Zum ersten Male wirklich.“⁴¹³ Die Menschheit als Ganzes wird als *Civitas* fassbar, da sie als Ganzes bedroht ist. Rassistische, xenophobe, nationalistische, anti-autoritäre u. ä. Konflikte haben ihren Ursprung in den prä-apokalyptischen Strukturen und müssen bei fortgeschrittener Zersetzung neu verhandelt werden. Hier kommt es zu Schnittmengen philosophischer Interpretationen, realer Krisenbeobachtungen und fiktiver Eskalationen in Literatur und Film. Zum Kampf gegen die Gefahr von außen kommt immer auch der Krieg gegeneinander.⁴¹⁴ Der katastrophale Wegbruch ordnender Gefüge mündet häufig in anarchistische Ereignisse.

EXPERIMENT (THE QUIET EARTH, Neuseeland 1985, Regie: Geoff Murphy) ergänzt. Weiterführende narrative Möglichkeiten generieren sich naturgemäß durch größere Gruppen. Denn in apokalyptischer Science-Fiction überleben häufig nicht die gerechten, moralisch integren und klügsten Menschen, sondern, „ganz im Sinne eines Vulgär-Darwinismus“, also gemäß des *Survival of the fittest*, meist solche, die in der zivilisierten Welt keine wichtige Rolle spielten. Und dies, „um den mehr oder weniger archaischen Eigenschaften eines Ur-Helden (...) zum Durchbruch zu verhelfen (...)“. Sie zeichnen sich durch physische Stärke, Cleverness, Machtwille etc. aus und besinnen sich auf die alten Überlebenstechniken (Unterkunft, Bestellen von Feldern etc.), vgl. ebd., S. 303. Hans Krah argumentiert, dass die apokalyptische Katastrophe differenzierend sei. „Nach ihr bleibt nur übrig, was nicht zivilisatorisch ist. Werte und Verhaltensweisen, die die Katastrophe überleben, lassen sich mit dem Merkmal der Natürlichkeit versehen.“ Krah, S. 58. Diese kehrt zurück, wenn Zivilisation und Kultur verschwunden sind. Und der Mensch, der ohne rechtliche und moralische, gesellschaftliche und politische Begrenzungen sich selbst überlassen bleibt, rückt dem Hobbes'schen Naturzustand näher. Hier kann thesenhaft formuliert werden, dass dieser Zustand von apokalyptischen Narrativen als die eigentliche Natur des Menschen verstanden wird, die lediglich „durch die Zivilisation (...) künstlich überdeckt und latent gebändigt, potenziell in der Tiefe des Wesens aber vorhanden war.“ Ebd., S. 62.

- 412 In Science-Fiction-Filmen findet sich häufig der Appell an eine zusammenstehende Menschheit (meist unter amerikanischer Führung) gegen eine globalen Bedrohung, so in INDEPENDENCE DAY (USA 1996, Regie: Roland Emmerich), BATTLESHIP (USA 2012, Regie: Peter Berg) und ähnlichen Mainstream-Titeln.
- 413 Anders, Günther: Über die Bombe und die Wurzeln unserer Apokalypse-Blindheit. In: Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1961, S. 233-324, hier S. 308, Herv. i. O. Im Kontext von 9/11 finden sich äquivalente Ansätze: „Wir wollen *wir* werden, angesichts dieser Katastrophe. Der einzige Traum, der hier hilft, ist der vom Zusammensein.“ Seefßen und Metz, S. 39, Herv. i. O.
- 414 Bürgerkriege bergen ein besonderes Schreckenspotenzial in sich, denn sie werden mit „außerordentlicher Härte und Brutalität ausgetragen (...), ein Friedensschluss [kommt] nur mühsam zustande“ und erweist sich oft als nicht andauernd, vgl. Waldmann, Peter: Bürgerkriege. In: Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (Hrsg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung, Wiesbaden 2002, S. 368-389, hier S. 373. Die Schonungslosigkeit ist ein historischer Topos. Bürgerkriege „sind beson-

Exemplarisch sei auf den als notwendig erachteten Einsatz von Militär, Polizei und Bürgerwehren gegen Plünderer nach Naturkatastrophen verwiesen.

2 Assoziationen zu Pandemien. Am Beispiel von *28 DAYS LATER* sind dies Bilder von Massengräbern, die sich schemenhaft in den Autoscheiben des vorbeifahrenden Black Cabs spiegeln, sowie wiederkehrende Aufnahmen von Leichenbergen. Diese evozieren über das spezifische diegetische Desaster hinaus immer Assoziationen zu Bildern realer Seuchenkatastrophen. Unmittelbar erinnern sie an Szenen der Ebola-Epidemie 2014, der Pestzüge u. ä. Die pandemische Seuche generiert und manifestiert Bilder unfassbarer und unkontrollierbarer Zerstörung menschlichen Lebens. Zudem existiert die strukturelle Verbindung zur Untotenwahrnehmung. Um hier auf die Verknüpfung von Vampirmotiven und Zombies im Entstehungskontext von *NIGHT OF THE LIVING DEAD* und dem Rekurs auf Mathesons *I am Legend* zurückzugreifen, sei auch an Murnaus filmischen Urvampir, *NOSFERATU*, erinnert, der in Pesterde ruhte und die Seuche in der Hafenstadt Wisborg verbreitete.

3 Hunger und Durst. In *28 DAYS LATER* sind die Suche nach Nahrung und Trinkwasser, die Frage nach der Gruppenversorgung und die Folgen von Unter- und Mangelernährung elementare Themen und bilden vorrangige Handlungsmotivationen. Die Spannung wird erst durch den unbeschwerten Einkauf in einem Supermarkt in Form einer *Bliss-Montage*⁴¹⁵ gelöst und ist als ein befreiendes und Glück verheißendes Ereignis inszeniert. Kaum ein Zombiefilm kommt ohne diese

ders hart und grausam erstens aufgrund der gemeinsamen Vergangenheit der Konfliktparteien, zweitens aufgrund der Spezifika der aktuellen Konfliktsituation und drittens im Hinblick auf die dabei mitschwingenden Zukunftsperspektiven (...).“ Ebd., S. 374. Die von Waldmann erarbeiteten kausalen Ursachen bergen eine Vielzahl von Grenzsituationen, welche in Gesellschaften auftauchen, die sich im Zerfall befinden. (1) Die Staatsautorität muss geschwächt oder in Auflösung begriffen sein (vgl. ebd., S. 377), (2) die innere Bindung der Bevölkerung ist brüchig und (3) im sozialen Gedächtnis ist eine Erinnerung an vergangene aber äquivalente Auseinandersetzungen vorhanden. Hinzu treten ein (4) sozialer und politischer Wandel, also „strukturelle, den Status quo aushöhlende Veränderungen“, die auch durch externe Einflüsse begünstigt werden (bspw. „Flüchtlingsströme aus Drittländern“, vgl. ebd., S. 378f.). (5) Das reagierende Verhalten der Eliten und die Machtkalküle von Einzelpersonen beschleunigen den Weg in den Krieg, vgl. ebd., S. 379. Der Beginn eines solchen ist dabei häufig an ein polarisierendes schockierendes Ereignis gekoppelt, vgl. ebd., S. 380.

- 415 Der Terminus geht auf Jeanine Basinger zurück. Basinger „uses it to describe the ebullient images featuring the heroine's fleeting moments of happiness in the classical Hollywood woman's film. These images show her having all sorts of irresponsible fun, often with the leading man, in ways that conflate romance with consumerism (...). According to Basinger, the "visual presentation" of the Bliss Montage (which she also terms the "Happy Interlude") "finds the cinematic equivalent of its own meaning: the rapid and brief passage of time in which a woman can be happy.“ *Briefel, Avira*: "Shop 'Til You Drop!" Consumerism and Horror. In: *Dies.; Miller, Sam J. (Hrsg.): Horror after 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*, Austin 2012, S. 142-162, hier S. 144. Die Sequenz in *28 DAYS LATER* referiert auf eine äquivalente *Bliss-Montage* in Romeros *DAWN OF THE DEAD*, vgl. ebd., S. 143-148. Solche Shopping-Sequenzen ermöglichen als retardierendes Moment einen temporären Freiraum in einer Fantasiewelt, in der Zombies und Infizierte ausgeblendet werden, vgl. ebd., S. 150. Dies sei als Widerhall von Bushs defensiver Antwort auf den Terror zu werten. „A few weeks after September 11, 2001, George W. Bush prescribed shopping as a patriotic form of resistance: "We cannot let the terrorists achieve the objective of frightening our nation to the point where we don't – where we don't conduct business, where people don't shop.““ Ebd., S. 142. Besonders *28 DAYS LATER*, das *DAWN-OF-THE-DEAD*-Remake, *LAND OF THE DEAD* und *DER NEBEL* (*THE MIST*, USA 2007, Re-

Themen und gelegentliche Spannungslösungen aus. Zudem ist die nomadische Suche nach Nahrung als Handlungsnotwendigkeit häufig die Ursache für spezifische Narrationen, wenn bspw. andere Gruppen gefunden werden.⁴¹⁶ Als Randbemerkung zur Thematisierung von Hunger und Nahrungssuche sei angebracht, dass Hungerkannibalismus ein unterrepräsentiertes Motiv in zombieapokalyptischen Situationen ist, obwohl es in äquivalenten Endzeitrassationen (nicht zuletzt auf Basis realer Vorkommnisse)⁴¹⁷ nahezu archetypisch ist. Erst die AMC-Serie *THE WALKING DEAD* widmet diesem Motiv (basierend auf dem Jägerzyklus der Comics)⁴¹⁸ mit der ersten Hälfte der fünften Staffel Aufmerksamkeit und setzt sich mit dieser besonderen zwischenmenschlichen Eskalation in Extremsituationen auseinander.

4 Die Überpräsenz des Todes. Der Tod ist das Damoklesschwert in der Diegese des Zombiefilms. Seine dauerhafte Präsenz findet ihren Ursprung in der Bündelung aller hier erarbeiteten Punkte.

Ganz gleich, welche Zombienarration herangezogen wird, diese Punkte sind immer verhandelt. Die Pilotepisode von *THE WALKING DEAD* und *Romeros DAY OF THE DEAD* seien als Archetypen angeführt. Und selbst der prototypische *NIGHT OF THE LIVING DEAD*, der nur eine einzige Nacht behandelt und entsprechend nicht so weit erzählt, dass Hunger und nomadische Nahrungssuche zu Themenschwerpunkten werden, unterlässt es nicht, darauf zu verweisen, dass man sich in dem Farmhaus vorerst nicht um Lebensmittel zu sorgen habe.

Zusammengefasst sind also Bilder vom Krieg, vom Bruderkrieg, von Seuchen und von Hunger, von reißenden Bestien in Form von (Krypto-)Zombies sowie von der Allgegenwart des Todes charakteristische Motive. So schließt sich der Kreis zu theologischen Texten.

gie: Frank Darabont) referieren auf das Paradox, dass Konsum ein Mittel gegen Terror sei. Wobei *LAND OF THE DEAD* und *THE MIST* jedoch Gegenbewegungen entwickeln, vgl. ebd., S. 153-159. *THE MIST* ist im hier behandelten Kontext bemerkenswert. Durch die konstante Situierung in einem Supermarkt wird er zu einer popkulturellen Version „of a Hobbesian struggle“ (ebd., S. 156), also dem Hobbeschen Theorem: Man bringe Menschen in einen Raum und sie überlegen sich, wie sie sich gegenseitig umbringen können. Stephen King sagte zu seiner Vorlage, dass die Supermärkte wie eine Skinner-Box konstruiert sind, in denen Verhaltensstudien durchgeführt werden (können), vgl. ebd., S. 157.

416 So stoßen Ben und Mickey bei ihren Wanderungen in *BEN & MICKEY VS. THE DEAD* (*THE BATTERY*, USA 2012, Regie: Jeremy Gardner) auf Anzeichen von Überlebenden, was sie in große Gefahr bringt und Konflikte zwischen den Freunden provoziert. Selbiges Motiv findet sich durchgehend in der Serie *THE WALKING DEAD*, welche die Suche nach Schutz und Nahrung als Leitmotive nutzt.

417 Vgl. zur eingeschränkten Hungeranthropophagie Drogla 2013, S. 18f.

418 Vgl. Kirkman, Robert; Adlard, Charlie; Rathburn, Cliff: *The Walking Dead* (Bd. 11). Jäger und Gejagte, (4. Aufl.) Ludwigsburg 2010.

8.2 Traditionslinien apokalyptischer Vernichtungsbeschreibungen

„Denn so spricht Gott der HERR: Wenn ich meine vier schweren Strafen, Schwert, Hunger, wilde Tiere und Pest, über Jerusalem schicken werde, um darin auszurotten Mensch und Vieh, (22) siehe, so sollen einige übrigbleiben und davonkommen, die Söhne und Töchter herausbringen werden.“ Hes 14,21f.

Hesekiel rekurriert hier auf seine umfangreichen Beschreibungen der Strafe wider der Menschen und des Gerichts über Jerusalem. So sind Kapitel 5 und 14 von Vernichtungsbeschreibungen geprägt.⁴¹⁹ Diese Bilder finden sich in den Bibeltexten wiederholt. So bspw. im dritten Buch Mose (Levitikus), wo – nach der Beschreibung der siebenfältigen Strafen (3. Mose 26,14ff.) – mit bemerkenswerten Parallelen zu Bildern aus Zombienarrativen die Aufgabe der wilden Tiere bestimmt wird: „Und ich will wilde Tiere unter euch senden, die sollen eure Kinder fressen und euer Vieh zerreißen und euch vermindern, und eure Straßen sollen verlassen sein.“ (3. Mose 26,22) Fortfolgend finden sich auch das Racheschwert als Symbol des Krieges, die Pest, der Bürgerkrieg, die Verheerung von Zivilisationssymbolen (Städte und Heiligtümer) sowie Hunger.⁴²⁰ Die Strafgerichtsandrohung macht selbst vor Hungerkannibalismus nicht halt: „daß ihr sollt eurer Söhne und Töchter Fleisch essen.“ (3. Mose 26,29)

Auch im Neuen Testament haben diese Bilder Bestand.⁴²¹ Hier ist auffällig, dass viele apokalyptische Visionen eine Ergänzung der kriegsassoziativen Katastrophenbilder in entlehnten Naturgewalten (Erdbeben, Vulkanausbrüche etc.) finden. Hinzu treten solche kosmischer Umwälzungen (durch Meteoriten, verdunkelte Sonne etc.) und die, „die das Un-Menschliche und Über-Menschliche, das Grauensvolle und mysteriöse der Ereignisse noch unterstreichen“ (Vondung 1988, S. 266). Also Drachen, Bestien und grotesk überspitzte Insekten. Zuletzt sind Zerstörungen durch Feuer ein topisches Bild sowie die diametrale Ergänzung mittels Flut oder der Welt im Kälte-tod.⁴²²

Die stetige Wiederkehr immer gleicher Bilder ist auffällig, gründet aber in der nicht unbegrenzten Darstellbarkeit umfassender Vernichtung. Besonders die Strafgerichtsreihe von Krieg, Bürgerkrieg, Hunger, Pest und reißenden Tieren ist dabei nicht zufällig entstanden, sondern fußt auf tatsächlichen Beobachtungen.⁴²³ Für alle

419 Kapitel 5 in den Versen 12-17, zusammengefasst in Hes 5,17: „Ja, Hunger und wilde Tiere will ich unter euch schicken, die sollen euch kinderlos machen, und es soll Pest und Blutvergießen bei dir umgehen, und ich will das Schwert über dich bringen. Ich, der HERR habe es gesagt.“ Ebenso ausführlich legt der Prophet in 14,12-23 das vierfache Gericht dar, zusammengefasst im oben zitierten Vers 14,21.

420 Schwert, Hunger und Pest sind zahlreich im alttestamentarischen Text vertreten, wiederholt bspw. als *primus inter pares* bei Jeremia, vgl. Jer 14,12; 15,2; 21,7; 24,10; 29,17f.; 42,17; 44,13.

421 Markus beschreibt den ‚Anfang der Wehen‘, den Beginn der Endzeit. „Denn es wird sich ein Volk gegen das andere erheben und ein Königreich gegen das andere. Es werden Erdbeben geschehen hier und dort, es werden Hungersnöte sein.“ Mk 13,8. Bekräftigt wenig später auch bei Lukas 21,10f.

422 Vgl. ebd., S. 268ff. Es ist charakteristisch, dass – trotz der Heilsbotschaft – die Bilder von Zerstörung, Tod und Chaos den größten Teil einnehmen, vgl. ebd., S. 265.

423 Thukydides deutet dieses Wissen als Kulturgut an. Während die Pest in Athen wütete und die Spartaner tief ins attische Kernland vorgestoßen waren, überlieferte er: „In dieser Bedrängnis erinnerten sie [Anm. P. D.: Die Athener] sich naturgemäß auch jenes Verses, der, wie die Älteren sagten, schon

großen Kriege finden sich Beispiele, die dieser Abfolge gleichen. Auf die Schlachten folgt Hunger in der Bevölkerung, es finden sich Seuchen in den Reihen der Soldaten oder als Folgeerscheinung der Gefechte und wilde, aassessende Tiere werden auf den Schlachtfeldern beobachtet. Diese Bilder des grausamen Kriegsalltags und seiner Folgen wurden zu Symbolen der Strafwerkzeuge Gottes. Und deren Wiederholung mündet in der Manifestation als Chiffren totaler Vernichtung. Es gilt dabei zu betonen, dass es sich um universelle Bilder handelt, die keinesfalls nur auf einen christlich geprägten Kulturkreis zu beschränken sind.

Der Zombie mag hier modern und relativ jung sein, die Begleiterscheinungen seines Auftretens generieren jedoch altbekannte Motive, wodurch er sich – wie viele Science-Fiction-Filme⁴²⁴ – in die Traditionslinien apokalyptischer Vernichtungsbeschreibungen einreicht.⁴²⁵ Auch seine herausgestellte Indikatorfunktion für ein Krisenbewusstsein in der Entstehungszeit findet sich als Charakteristikum apokalyptischer Visionen, die ebenso Ausdruck der Krisenwahrnehmung sind. „In den Bildern der Zerstörung kommt Angst und Panik zum Ausdruck, zugleich entlädt sich Aggression; die Vernichtungsphantasien entlasten auch von Leidensdruck.“ (Vondung 1988, S. 265) Der konkrete Feind, gegen den sich die Aggression richtet, ist jedoch nur verschlüsselt fassbar. „Die apokalyptische Vision übersteigt ihre unmittelbaren Anlässe (...)“⁴²⁶ Dadurch funk-

immer so gesungen wurde: Kommen wird einst der dorische Krieg und mit ihm die Seuche.“ Thuk. II 54, 2. Wobei unter Zeitgenossen Streit darüber herrschte, ob „Seuche“ oder „Hunger“ gemeint sei, vgl. Thuk. II 54, 3.

424 Der auf H. G. Wells' *The Shape of Things to Come* (1933) basierende Film *WAS KOMMEN WIRD* (THINGS TO COME, Großbritannien 1936, Regie: William Cameron Menzies) zeigt eine globale Katastrophe und das *Danach*. Die Abfolge apokalyptischer Bilder lässt sich hier am dystopischen Science-Fiction-Kontext ablesen: Weihnachten 1940 bricht ein Krieg aus. Er beginnt mit Luftangriffen, steigert sich über Landgefechte zum Gaskrieg und verheert die gesamte Erde. Wer gegen wen kämpft, ist anfangs nicht klar und später nicht mehr wichtig. 1960 kommt es zu einer Pandemie, die *Wandering Sickness*, welche bis 1967 über die Hälfte der Menschheit getilgt hat. Dies wird in einer Montage vielzähliger Segmente aus Flugblättern, Fließtext, Archiv- und Filmaufnahmen illustriert. Exemplarisch für das Weltgeschehen ist der Film im Großraum von Everytown angesiedelt. Die Menschen hausen hier in den Ruinen der einstigen Zivilisation, die Infizierten werden auf offener Straße exekutiert. Der Anführer der Überlebendenkolonie, Rudolph „The Boss“, ist ein kriegstreiberischer Diktator. 1970, nach 30 Jahren Krieg (und knapp 30 Minuten Laufzeit) setzen Phase 2 (Darstellung und Rückeroberung) und Phase 3 (Technik- und Gesellschaftsutopie) der Narration an. Vgl. vertiefend Krah, S. 69-72.

425 Apokalyptik als Gattung bezeichnet jede Form von Schrift, die eine Eschatologie im religionsgeschichtlichen Kontext ausgebildet hat. Kern ist eine dualistische Weltauffassung, in der die Zerstörung der alten Welt die Voraussetzung für eine neue ist. Bereits das Alte Testament enthält mit dem Buch Daniel eine Apokalypse sowie prophetische Bilder in Jesaja, Esra und Sacharja. Ergänzt seien zudem die sog. „kleine Apokalypse“ der synoptischen Evangelien (Matth 24-25; Mark 13; Luk 21, 5-36) unter Anschluss an apokalyptische Passagen, insbesondere 1. Thessalonicher 4,13-5,11, und zahlreiche apokryphe Apokalypsen der zwischentestamentlichen Literatur (Apokalypse des Baruch, das Jubiläenbuch, die Psalmen Salomos, die Sibyllinen etc.), vgl. *Gutten, Dieter*: „Καὶ εἶδον τὸν οὐρανὸν ἠνεωγμένον. Und ich sah den Himmel aufgetan [...]“ (Offb. 19, 11). Zur Poesie der Offenbarung des Johannes. In: *Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 33-61, hier S. 36f., und Vondung 1988, S. 21.

426 Ebd., S. 265. Dies kann jedoch kein Alleinstellungsmerkmal sein. Vondung ergänzt, dass es viele Repressalien von Völkern gegeben habe, denen keine apokalyptischen Deutungen gefolgt seien, vgl. ebd., S. 28.

tioniert sie immer dann, wenn die Welt unvollkommen oder verdorben erscheint, wenn Bedrohungssituationen immanent werden:⁴²⁷

„Das also ist die Grunderfahrung von Apokalyptik: Die Katastrophe ist schon da – gerade im ganz ‚normalen‘ Leben. Deshalb kann und darf es nicht so weitergehen – und so wird es nicht weitergehen.“⁴²⁸

Es bleibt festzuhalten: Apokalypsen sind gleichsam Ausdruck und Bewältigungsversuch von Krisen. Sie sind sinnstiftend und Trost spendend, sie appellieren an das Durchhaltevermögen ihrer Adressaten, ihre Gegenwart zu ertragen und auf die bessere Zukunft zu vertrauen. Wenn nun aber der apokalyptische Zombiefilm diese bessere Zukunft verwehrt, ist er kein Appell an das *Durchhalten*, sondern an das *Aufhalten*. Die dargestellte Entwicklung hin zur Katastrophe muss durch Tat beendet werden, sonst wird man selbst beendet. Hier liegt ein Paradigmenwechsel moderner Apokalypsen begründet.

Diese auffallenden Parallelen bringen den Zombie in den Modus einer apokalyptischen Erzählung. Und das ist bereits im Entstehungskontext der Figur begründet. Zur Erinnerung: Aus sensibler Krisenwahrnehmung ist der archetypische NIGHT OF THE LIVING DEAD als kriegs- und gesellschaftsreflektierende Allegorie entstanden. Dies prägte den filmischen Subtext und die Monsterfigur. Auch Arno Meteling stellt für die Krisenreflexion und die Bildästhetik des Finales apokalyptische Deutungsmuster heraus (ohne sie jedoch zu vertiefen):

„Die Authentizitätsfiktion der brutalen Nachrichtenbilder in Kombination mit einer Ikonographie der Apokalypse, in der die Toten wieder auferstehen, verweist auf zwei Dinge: Auf den politischen, aber auch massenmedialen Hintergrund des Krieges, der 1968 im amerikanischen Fernsehen stattfindet, und auf die Apokalypse, die die Bilder vom Weltuntergang und vom Jüngsten Gericht mit den Ereignissen in eins laufen lässt und damit die Offenbarung im Zeitpunkt des Untergangs performativ filmisch einlöst.“ (Meteling 2007, S. 524f.)

Bemerkenswert ist, dass Romeros Film die Tendenz zur Krisen- und Katastrophenspiegelung vorwegnahm, die sich in den 1970er Jahren etablierte. Beginnend bei AIRPORT (USA 1970, Regie: George Seaton, Henry Hathaway) entwickelte sich eine Katastrophenfantasie, die nahezu alle vorstellbaren Szenarien durchspielte (Schiffe, Vulkane, Erdbeben und immer wieder Flugzeuge) und sich bei zunehmender Wahrscheinlichkeit des Kriegsendes verdichtete:

427 „Apokalyptische Strömungen und Stimmungen ähneln Wellenbewegungen. Bei bestimmten Großwetterlagen schaukeln sie sich mit unbändiger Kraft zu mächtigen Gewalten auf, um sich dann – genauso plötzlich – wieder zu normal strömendem Wasser zu beruhigen.“ George Langenhorst, zit. n. Podrez, S. 15.

428 Wengst, Klaus: „Es wird keine Zeit mehr sein“ (Apk. 10,6). Vom visionären Schreiben, dass es nicht immer so weiter geht, in der Apokalypse des Johannes. In: Freund, Stefan; Rühl, Meike; Schubert, Christoph (Hrsg.): Von Zeitenwenden und Zeitenenden. Reflexion und Konstruktion von Endzeiten und Epochenwenden im Spannungsfeld von Antike und Christentum, Stuttgart 2015, S. 129–137, hier S. 130.

„Als Höhepunkt und neuerlicher Transition dieses Genres kam im Jahr 1974 Steven Spielbergs *JAWS* heraus, als der Fall von Saigon gerade sechs Wochen zurücklag.“⁴²⁹

Unabhängig von der kontextuellen Bedeutung der Figur in Einzelfällen bleibt ihr die krisenreflektierende Eigenschaft als überdauernde Rückkoppelung eingeschrieben. Zudem bringt der Zombie eine apokalyptische Dimension mit sich. Und diese kann nun die bisherigen Ausführungen mit einem weiteren, wesentlich fester in der Kultur verankerten Faden verweben: Sucht man nach Anknüpfungspunkten des Zombies als ikonographisch verdichtete, krisenreflektierende Filmfigur mit der dogmatischen Apokalypse des Johannes, ist ihm ein ganz bestimmter Symbolgehalt zuweisbar. Er kann keinem Bild genauer entsprechen als dem der Apokalyptischen Reiter. Und er ist motivisch als Verdichtung und Neukodierung lesbar. Es soll darum aufgezeigt werden, dass religiös gewachsene Bilder des Weltendes in der filmischen Moderne und unter dem Eindruck des Selbstvernichtungspotenzials der Menschheit wiederaufgenommen und neu kodiert fortgeschrieben wurden. Der Zombie wurde hier zum Bedeutungsträger. Seine Entwicklungslinien mündeten in ein archetypisches Motiv, welches die Vielzahl an apokalyptischen Assoziationen und Intentionen zulässt.

Die Betrachtung und Kontextualisierung klassischer Apokalypsen ist als Beleg dieser These unumgänglich, da sie keine geschlossenen Systeme darstellen, sondern stets rück- und nachwirken, sich aufeinander beziehen und kanonische Motive (aufgrund der nicht unbegrenzten Darstellbarkeit globaler Vernichtung) stets re-inszenieren.⁴³⁰ Besonders die Apokalyptischen Reiter stellen dabei eine exponierte Figurengruppe dar, eröffnen sie doch das Untergangsszenario und treten bereits in verdichteter Form auf.

429 Seeßlen und Metz, S. 71. Vgl. auch *Distelmeyer, Jan*: Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs, Berlin 2013, S. 15–23. Bereits 1965 diagnostizierte Susan Sontag verdichtete Katastrophenphantasien im Science-Fiction-Film der 1950er Jahre, vgl. *Sontag, Susan*: Die Katastrophenphantasie. In: *Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, (10. Aufl.) Frankfurt am Main 2012, S. 279–298.

430 „Im klassischen Mythos ist die Katastrophe entweder ein Reinigungsritual, ein Umkehrpunkt, eine Sollbruchstelle in einem religiösen Pakt oder eine immerwährende Drohung. Daher ist die Katastrophe in einer christlich geprägten Kinematographie stets eine Wiederkehr der biblischen Katastrophen. Der Turmbau zu Babel, Sodom und Gomorrha, die Sintflut, die sieben Plagen, der Kindermord, immer empfindet sich, auch in der trivialsten Abbildung und Wiederkehr, der Mensch als Objekt von Strafe und als Subjekt von Erlösung.“ Seeßlen und Metz, S. 72.

8.3 Die apokalyptischen Reiter als Sinnbild

Der zitierte Prophet Hesekiel ist als elementare Einflussgröße auf die berühmteste Apokalypse, die Johannesoffenbarung, belegt worden.⁴³¹ Diese genießt als letztes Buch des Neuen Testaments eine exponierte Stellung und gilt allein deshalb als die populärste Endzeitvision. Die Apokalypse wird hier durch die Öffnung der sieben Siegel entfesselt. Christus als inthronisiertes Lamm ist einzig würdig, diese und somit das Buch als Akt göttlicher Offenbarung zu öffnen.⁴³² Der Vernichtungszug richtet sich gegen die gottfeindliche Welt.⁴³³

Die ersten vier Siegel bilden den Paukenschlag, der den apokalyptischen Feuersturm entfesselt. Sie sind der Anfang vom Ende und finden ihre Personifizierung im Erscheinen der Apokalyptischen Reiter. Diese vier sind die Einheit und komprimierte apokalyptische Größe, welche die Welt ins Chaos zu stürzen beginnt, die den Weg für die nachfolgenden Katastrophen ebnet und die Zeit und Raum nicht nur an den Abgrund führt, sondern auch darüber hinaus. Dabei treten sie als figürliche Verdichtung des Strafergerichts auf. Solche Verdichtungstendenzen in eine kodierte Symbolsprache sind nichts Ungewöhnliches. Ein Beispiel:

„Wenn Johannes in Apk 13,1f. das Tier aus dem Meer beschreibt, liegt für mit Dan 7 Vertraute "die Enthüllung der Macht" klar auf der Hand: Die dort durch Raubtiere symbolisierten aufeinander folgenden Weltreiche, die dadurch als gewaltsam und ausbeuterisch charakterisiert werden, stehen hier, zu einem einzigen Untier verschmolzen, für das gegenwärtige, das römische Imperium als die Kumulation aller vorherigen Imperien.“ (Wengst, S. 129)

Dieses Tier ist das Symbol der militärischen Macht Roms (vgl. ebd., S. 133), wodurch das Momentum des Krieges in einer einzigen Trope des Terrors gebündelt ist. Stehen Zombies hierzu äquivalent? Sind sie als moderner Mythos die absolute Angstverdichtung, das neoapokalyptische Bild, welches die globalisierte Gesellschaft heimsucht? Sind sie als Verdichtung der Dramen und Tragödien lesbar, die es vermögen, den Rezipienten aus dem Halbschlaf der medienüberfluteten Welt, die gegen das Leid anderer abstumpft, herauszureißen?

431 Vgl. die aussagekräftigen Beiträge in *Sänger, Dieter (Hrsg.): Das Ezechielbuch in der Johannesoffenbarung*, Neukirchen-Vluyn 2004. Neuhaus sieht die Offenbarung als „Zitatcollage“, vgl. Neuhaus, S. 41.

432 Vgl. *Giesen, Heinz: Studien zur Johannesapokalypse*, Stuttgart 2000, S. 261–263. Der Verlauf der endzeitlichen Geschichte in aller Kürze: Das Lamm bricht die sieben Siegel, die Öffnung des siebten Siegels kündigt die Posaunenvision an (Off 8,1f.), die siebte Posaune (Off 11,15) kündigt die Vision von der sonnenbekleideten Frau und dem Drachen, was in die Schalenvisionen als Finale der Ausschüttung des Zorns Gottes mündet (Off 15,1–16,21). Es folgt ein tausendjähriges Zwischenreich unter der Herrschaft Christi (sog. Parusie-Christus) und nach dem finalen Kampf gegen das Böse die Errichtung des Neuen Jerusalem.

433 Der Christ ist hiervon ausgenommen. Sein Leib bleibt zwar nicht verschont, das Seelenheil ist jedoch nicht gefährdet. „Die drei Siebenerreihen (...) variieren denselben Inhalt. Sie sollen offenbar darauf hinweisen, daß die Christen nicht mehr mit einem baldigen Ende ihrer mißlichen Situation zu rechnen haben.“ Giesen, S. 22. Wengst verweist besonders auf die sukzessive Verzögerung des Endes (durch zunehmenden narrativen Umfang, Unterbrechungen und Verzahnungen etc.), vgl. Wengst, S. 132.

Diesen Fragen soll anhand der Reiterverdichtung nachgegangen werden. Ebenso hoch wie der Bedeutungsgehalt ist nämlich das Faszinationspotenzial der Reiter. Ihr Weg zum apokalyptischen Archetypus ist aber ein sehr langer gewesen, wie sich an der bildkünstlerischen Bearbeitung ablesen lässt. Die Vier-Reiter-Szene fand erst mit der zyklischen Illustration der Apokalypse im Frühmittelalter Einzug in die Verbildlichung, wurde jedoch kein Leitmotiv.⁴³⁴ Darum wies sie zum Zeitpunkt ihrer Ikonisierung durch Albrecht Dürer eine lange aber auch starre Traditionslinie auf. Den Höhepunkt der Apokalypse-Ikonographie schuf der gerade 27-jährige Nürnberger Künstler mit seiner Reihe *Die geheime Offenbarung Johannis / Apocalipsis cum figuris* (Nürnberg 1498).⁴³⁵ Auf dem Reiter-Blatt (Blatt 4) löste er die bisher traditionelle Reihung auf und ließ sie eine Phalanx bilden. Er verdichtete jedoch nicht nur ihre zerstörerische Kraft, sondern auch die gesamte Palette apokalyptischer Bildzyklen zu lediglich 15 Blättern. Die Kraft dieser Bilder wurde über die Wirkmacht des Textes gestellt.⁴³⁶

Schnell fanden seine Arbeiten rezeptiven Widerhall. Am bekanntesten sind dabei die Illustrationen in Luthers *Septembertestament* (1522). Hier finden sich 21 Holzschnitte aus der Cranach-Werkstatt, wo sie von Lucas Cranach d. Ä. und zwei Werkstattmitarbeitern in Anlehnung an Dürer hergestellt wurden.⁴³⁷ Diese Apokalypse-Illustrationen stellen die einzigen Bilder in der Lutherbibel dar. Das begünstigte natürlich die enorme Popularitätssteigerung der Bildsprache Dürers, was wiederum zwei Konsequenzen hatte: Erstens, dass dessen Bildfindung „zum Inbegriff der apokalyptischen Ereignisse geworden“⁴³⁸ ist und „seit einem halben Jahrtausend den Status quo für das bildnerische Bemühen um dieses Thema“ bestimmt (Bee, S. 64, vgl. auch Aurenhammer, S. 204 ff.). Und zweitens, dass ein massiver Bedeutungsgewinn der Reiter feststellbar wird.

Die Zäsur, die Dürer setzte, ist ebenso in einen zeithistorischen Kontext zu stellen wie die Zäsur, die auf NIGHT OF THE LIVING DEAD fußt. Die Popularität seiner Blätter ist nicht allein an ihrer unbestrittenen Qualität festzuknüpfen, sondern auch am Prodigenglaube und einer Sensibilität für alles Ungewöhnliche bei vermuteter Nähe zur Apokalypse. Und seine Zeit war an solchen Zeichen nicht arm: Erinnerung sei an den Bußprediger Savonarola, der im Jahr von Dürers Apokalypse-Veröffentlichung auf

434 Vgl. Aurenhammer, Hans: Art. „Apokalypse“. In: Ders.: Lexikon der christlichen Ikonographie, (Bd. 1) Wien 1967, S. 176-207, hier S. 181 ff. und speziell S. 184.

435 Vgl. Chadraha, Rudolf: Art. „Apokalypse des Johannes“. In: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.): LCI, (Bd. 1) Freiburg im Breisgau 1974, S. 124-142, hier S. 135.

436 Vgl. Aurenhammer, S. 204. Der Text der *Vulgata* ist auf der Rückseite der Drucke angebracht, was eine gleichzeitige Rezeption verhindert, vgl. Bee, Andreas: *Apocalipsis cum figuris*. Die Apokalypse Albrecht Dürers. In: Gassen, Richard W.; Holeczek, Bernhard (Hrsg.): *Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung?* Ernst Bloch zum 100. Geburtstag [Ausstellungskatalog], Heidelberg 1985, S. 63-74, hier S. 65.

437 Vgl. Gassen, Richard W.: »Komm, lieber jüngster Tag«. Die Apokalypse in der Reformation. In: Ders.; Holeczek, Bernhard (Hrsg.): *Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung?* Ernst Bloch zum 100. Geburtstag [Ausstellungskatalog], Heidelberg 1985, S. 75-86, hier S. 75 f. Nachf. zit. als Gassen 1985-B.

438 Bee, S. 70. Vgl. auch Bachmann, Michael: Die apokalyptischen Reiter. Dürers Holzschnitt und die Auslegungsgeschichte von Apk 6,1 – 8. In: ZThK 86 (1989), S. 33-58, hier S. 35. »Dürer »hat die Typen, welche die Tradition ihm bot, so großartig schöpferisch gestaltet, daß die Phantasie seiner Nachfolger bis auf den heutigen Tag unter die Herrschaft seines Werkes sich beugt.« Martin Rade, zit. n. ebd., S. 34.

der Piazza della Signoria verbrannt wurde, an den Beginn der Reformation 1517, den Bauernkrieg 1525 und die Besetzung Ungarns durch die Türken 1526 (vgl. Bee, S. 66). Von Zeitgenossen dürfte diese Bündelung durchaus als apokalyptische Verdichtung interpretiert worden sein. Hierfür spricht auch Luthers zweites Apokalypse-Vorwort von 1529/30.⁴³⁹ Unruhige Zeiten generieren gleichermaßen Produktion und Rezeption apokalyptischer Visionen. Dieses Abhängigkeitsverhältnis gilt bis heute. Dürers Reiterblatt erfuhr darum große Popularität, was zur Manifestierung seiner negativ konnotierten Ikonographie und zur Verdrängung vormaliger Interpretationen führte.

Die Zäsursetzung fußt auch auf der Uneindeutigkeit einiger Reiter und ihrer Interpretation: So ist der erste Reiter mit Siegeskranz und Bogen auf weißem Ross am wenigsten eindeutig. Die Auslegung reicht von zeithistorischen Kriegen (speziell des Parthereinfalls) bis zum Siegesymbol. Die geläufigste ist die als „Krieg schlechthin, wobei die ganze Erde das Schlachtfeld ist.“ (Giesen, S. 274) Demgegenüber finden sich auch positive Lesarten.⁴⁴⁰ Eine dauerhafte Trübung setzte mit Alexander von Bremen (Mitte des 13. Jahrhunderts) ein und manifestierte sich durch Dürer.⁴⁴¹ Trotz der potenziellen Vielseitigkeit des Reiters, was ihn für Bewertungsdebatten prädestinierte,⁴⁴² legt die gleichförmige Struktur von Off 6,1-8 eine kontextuelle Gebundenheit nahe und schließt eine separierbare Deutung aus.⁴⁴³

Die Aufgabe des zweiten Reiters ist hingegen eindeutig: Er erscheint auf einem feuerroten Pferd, erhält als Attribut ein Schwert und die Aufgabe, den Frieden von der Erde zu nehmen. Das Los der Menschen (je nach Übersetzung von Off 6,4): „vnd das sie sich vntereinander erwürgeten“;⁴⁴⁴ oder: „dass sie einander niedermetzeln“.⁴⁴⁵ Er ist ganz konkret der Bürgerkrieg (vgl. Giesen, S. 275-277).

Der dritte Reiter, mit Waage auf schwarzem Ross, ist wiederum uneindeutig. Geläufig ist die Auslegung als Hungersnot. Auch verweist er auf soziale Ungerechtigkeit

439 Vgl. Gassen 1985-B, S. 82ff. Auch nach Bee werden Dürers Reiter von Zeitgenossen als synonym zu ihren real wahrnehmbaren Krisen und Bedrohungen verstanden worden sein, vgl. Bee, S. 69.

440 „Für die Zeit bis ins 13. Jahrhundert hinein wird man (...) von einem bemerkenswert einheitlichen, hellen Bild sprechen müssen.“ Bachmann 1989, S. 47. Interpretativ schwierig sind die nicht eindeutige Bestimmbarkeit der Attribute, die positiv konnotierte Farbe des Rosses und Parallelen zum Parusie-Christus (Off 19,11-16), vgl. Giesen, S. 275.

441 Vgl. Bachmann 1989, S. 48. Variationen unterschiedlicher Deutungen bis hin zu denen, die Dürer direkt vorlagen, führt er ausführlich an, vgl. ebd., S. 48-52. Zur Verdichtung der Plageninterpretation nach Dürer vgl. ebd., S. 52-58. Bachmanns Fazit lautet: „Das Zusammentreffen der Dürerschen Komposition, einer bestimmten politischen Situation und schwacher exegetischer Präparation ist es also, was die neue, dunkle Interpretation des Mannes auf dem weißen Pferd entstehen ließ.“ Ebd., S. 56.

442 Vgl. bspw. Taeger, Jens-W.: Hell oder dunkel? Zur neueren Debatte um die Auslegung des ersten apokalyptischen Reiters. In: Taeger, Jens-Wilhelm (Hrsg.: Bienert, David C.; Koch, Dietrich-Alex): Johanneische Perspektiven. Aufsätze zur Johannesapokalypse und zum johanneischen Kreis 1984-2003, Göttingen, 2006, S. 139-156 und die weiterführende Literatur a. a. O.

443 Vgl. Taeger, S. 142. Nach für und wider lautet das Fazit, dass man ihn „als Verkörperung des endzeitlichen – bereits wirksamen und unaufhaltsam durchsetzenden – Handelns Gottes begreifen“ müsse, ebd., S. 154. Herv. i. O. Ihm ist keine konkrete Plage zuzuordnen, er agiert bereits, kämpft und siegt, vgl. ebd., S. 155.

444 Zit. n.: Luther, D. Martin: Die ganzte Heilige Schrifft Deudsch, (Bd. 2) München 1972.

445 Zit. n.: Züricher Bibel, (4. Aufl.) Zürich 2013.

(zur kritischen Diskussion vgl. ebd., S. 277ff.). Dürer folgte der Tradition von Kommentatoren, die in den Reitern Unheilbringer sahen. Anna Maria Cetto führt exemplarisch Andreas von Caesarea (563-637) an. Die Reiter

„verkörpern ihm das Zeitalter der Verfolgungen, Gedanken, die Joachim von Fiore (um 1130-1202) aufgegriffen hat. Einige Kommentatoren stimmen darin überein, dass sie in dem ersten Reiter das Wort des Evangeliums erblicken, das in die Welt gesandt ist, in den drei übrigen die Boten des göttlichen Zorns.“⁴⁴⁶

Dürers Rekurs auf diese Lesart verschleiert ältere Illustrationen, in denen der Reiter sogar als „unser Herr“ verborgen steckt.⁴⁴⁷ Nach ihm gab es diese Interpretation nicht mehr.⁴⁴⁸ Im Sinne der Bedeutungsperspektive stellt sein blinder, pupillenloser Reiter sogar das größte Übel dar.⁴⁴⁹ Wo der Krieg vorerst nur Soldaten betrifft, trifft Hunger jeden.

Dem vierten Reiter, dem Tod, Thanatos, dem die Hölle auf den Fuß folgt, kommt eine exponierte Stellung zu, da er als einziger namentlich benannt wird. Der Hades begleitet ihn, da der Reiter keinen Einfluss auf das Schicksal des Menschen nach dem Tod hat (vgl. Giesen, S. 283). Auch im Hinblick auf die Art des Tötens und die territoriale Machtbegrenzung ist der Bibeltext unmissverständlich. So wird er ein Viertel der Erde mit Schwert, Hunger, (Seuchen-)Tod und reißenden Bestien verheeren (vgl. Offb 6,7f.).⁴⁵⁰

Zieht man abschließend den Überblick Otto Böchers heran,⁴⁵¹ fällt auf, dass die Reiter heute durchgehend negativ konnotiert werden, dass zwar bisweilen außergewöhnliche Interpretationsansätze vorgeschlagen werden und die Reflexion des Zeitgeschehens unterschiedliche Wichtung erhält, dass insgesamt aber ein Konsens besteht.⁴⁵² Die dominante Vier-Plagen-Interpretation geht zweifellos auf Dürer zurück.

446 Cetto, Anna Maria: Der Dritte Apokalyptische Reiter, in Metropolitan Museum Journal, Bd. 9 (1974), S. 203-210, hier S. 204 Anm. 3.

447 Vgl. für Beispiele positiver Konnotation der Reiter ebd., S. 204-209.

448 Vgl. ebd., S. 204. Wobei Cetto auch auf die Nennung der vier Reiter in der New Yorker Handschrift (gemeint ist Cloisters Apokalypse, um 1320 in der Normandie entstanden) als „War (Krieg), Strife (Bürgerkrieg), Famine (Hungersnot), and Pestilence (Pest)“ verweist, ebd., S. 205.

449 „Herausgehoben durch jugendliche Erscheinung, Körpergröße, Vollansichtigkeit und zentrale Stellung im Bild, gibt er sich als der Anführer des Trupps zu erkennen.“ Vgl. Perrig, Alexander: Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die Apokalypse Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513, Weinheim 1987, S. 8. Vgl. auch die Anm. a. a. O. und ebd., S. 83ff.

450 Tod meint mit großer Wahrscheinlichkeit die Pest als archetypische Seuchenvorstellung in Anlehnung an Ez 14,21, wo das hebräische Wort für Pest mit Tod übersetzt wurde, vgl. Giesen, S. 282.

451 Böcher suchte nach einer *Opinio communis* und möglichen Leerstellen innerhalb des exegetischen Querschnitts. Für Zielsetzung und Methodik vgl. Böcher, Otto: Die Johannesapokalypse, (4. Aufl.) Darmstadt 1988, S. 26ff. Für die Untersuchung der Reiter vgl. ebd., S. 47-56.

452 Die Reitervision hängt von Sach 1,8 und Sach 6,1-8 ab. Der erste Reiter sollte nicht isoliert betrachtet werden, eine positive Interpretation wird ausgeschlossen, vgl. ebd., S. 55f. Einzelauslegungen unterscheiden sich in Nuancen. Am „einleuchtendsten wirkt Lohmeyers Deutung auf Völkerkrieg, Bürgerkrieg, Hungersnot und Tod bzw. Seuchentod (...)“ Ebd., S. 56. Zudem sollten zeitgeschichtliche Bezüge berücksichtigt werden, so bspw. der erste Reiter als Parther, denn schließlich kündigt dessen Erscheinen als Sinnbild für die Ausdehnung des Partherreiches das Ende der bestehenden Herrschaftsordnung an. Auch sollten astrale Deutungen bedacht werden, vgl. ebd. S. 56. Diese leiten

In Kombination mit der Interpretation Luthers⁴⁵³ wurde dieses Bild manifest und von älteren Darstellungstraditionen separiert. Das führt trotz vereinzelter theologisch und kunsthistorisch angemeldeter Bedenken dazu, dass von einer Dominanz der Negativinterpretation auszugehen ist.⁴⁵⁴

Hier kommt es zur Deckung mit dem Zombie. Das Monster und die Reitergruppe richten sich ausschließlich gegen die Sphäre des Menschen, nicht aber vermittelt kosmischer und natürlicher Katastrophen gegen dessen Umwelt. Und beide generierten sich aus der Wahrnehmung des Krieges. Diese strukturelle Gemeinsamkeit birgt der Zombie in seiner Natur. Setzt man ihn den Reitern gleich und betrachtet die Figur als säkularisierte Neuverdichtung, wird dies deutlich: Dem Krieg gegen die Zombies (erster Reiter) folgt in den Überlebendengruppen der Kampf untereinander (zweiter Reiter). Auf der nomadischen Flucht herrschen Hunger und Durst (dritter Reiter). Zudem führt sie in immer neue Gefahrensituationen. Über allem schwebt darum der Tod durch die Bündelung der Plagen – Krieg, Pest/Seuchen, Hunger und Bestien (vierter Reiter). Diese Parallelität zu Hesekiel und den Reitern fußt in den verallgemeinerbaren Grundkonzeptionen, da ihre aufeinander aufbauenden und sich gegenseitig bedingenden Strukturen einem Krieg und seiner Folgen entlehnt sind.⁴⁵⁵ Der Zombie funktioniert losgelöst von theologischen Ereignissen und kann gleichsam als flexibel kodierbare Projektionsfläche die Möglichkeit einer zugehörigen Interpretation bieten.

Selbst aus einer Krisenreflexion hervorgegangen wird der Zombie zur ikonographischen Verdichtung der Strafgerichtsfolge und ist ein reines, apokalyptisches Motiv – mehr noch: er ist als symbolisches und allegorisches Bild die postmoderne Ikone

die Reiterfunktionen von Jupiter, Mars, Merkur und Saturn als Herrscher, Kriegsgott, Handelsgott und Unheilsbringer ab. Bezüge zu den Tierkreiszeichen Löwe, Jungfrau, Waage und Skorpion und ebenfalls denkbar, vgl. ebd., S. 51f. und Bee, S. 70.

453 Vgl. Bachmann, Michael: Jesus mit dem Judenhut. Ikonographische Notizen. In: ZThK 100 (2003), S. 378-398, hier S. 385f.

454 „Not, Schrecken und Tod überfallen die Menschheit. Da brausen die *Vier Reiter*, von Dürer in einer Quadriga zu höchster Wucht geballt, heran: Pest, Krieg, Teuerung und – nachhinkend – der Tod (...).“ Knappe, Karl-Adolf: Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964, S. 15. Perrig moniert solche Überinterpretationen. „Die heutigen Beschreibungen klingen oftmals so, als hätten ihre Verfasser (...) Schlachtfelder (...) vor Augen gehabt.“ So fänden sich Bilder von „Visionen des unaufhaltsam dahinjagenden Fatums, dem Hekatomben zum Opfer fallen“ (Dvořák), eines geschlossenen Schwadrons, das „über einen Haufen hilfloser Opfer herfällt“ (Panofsky), „wahllos Gute und Böse dahinn raffend“ (Dimm). Vgl. Perrig, S. 84f. Anm. 52.

455 Vgl. Giesen, S. 264. Darum ist Krieg auch stets ein paradigmatisches Thema in Filmen, die eine Apokalypse tangieren. Krah erarbeitet dies am Beispiel von THE TIME MACHINE, wo sich die Reise als gesteigerte Darstellung von Kriegen offenbart. Ende 1899 spricht man über den Burenkrieg und George (Rod Taylor) wird der Militärdienst nahegelegt. Die kurzzeitigen Ausstiege aus der Zeitmaschine in den Jahren 1917 und 1940 stellen sich schlimmer und in verstärkter (weil der Umwelt näher gerückten) Intensität dar. Und der Halt am 18.08.1966 zeigt die mit einem Atomkrieg beginnende globale Katastrophe. Der fünfte Stopp am 12.10.802701 hat nun die Welt und die Gesellschaften ihren alten Strukturen entrisen, vgl. Krah, S. 105f. „Der Zeitraum 1900 bis 1966 wird damit einheitlich und konstant als Krieg semantisiert (...).“ Ebd., S. 106. So bleibt festzuhalten: Krieg als Science-Fiction-Paradigma vor dem Hintergrund apokalyptischer Narrationen etabliert sich in den 1950er Jahren als Reflexion der Möglichkeit globaler Vernichtung, die zuvor zwar phantastisch, aber nie tatsächlich (ohne eine göttliche Instanz) denkbar war.

apokalyptischer Phantasien. Dies muss nicht in der Absicht seiner Schöpfer gelegen haben, da die Kreatur die altbekannten Bilder figurenimmanent bedient.⁴⁵⁶ Und sie referiert auf äquivalente Kontexte. Nämlich: eine fundamentale Erschütterung durch Kriege und Krisen, Angst um die Zukunft, eine chaotisch anmutende Umwelt und eine existenzielle Desorientierung bzgl. der eigenen Gegenwart im Geschichtsverlauf. Apokalyptische Visionen sind Ergebnisse der Gegenwartsdeutung, der Sinn- und Positionsfrage, meist einer (unterdrückten) Minderheit. Dies trifft auf die antiken Apokalypsen zu und ließ sich anhand des archetypischen NIGHT OF THE LIVING DEAD nachweisen. Während diese Bildsprache als Konstante auftritt, sind weitere Faktoren, auf die nun eingegangen wird, gravierenden Variationen unterworfen.

8.4 Wie die Apokalypse ihre Unschuld verlor und der Zombie sich ihrer annahm

Das Jahr 1945 gilt als Zäsur für Apokalypsen. Hier wurde die Atombombe zu einem Bestandteil der Krisenwahrnehmung und übte maßgeblichen Einfluss auf die apokalyptische Verständnisverschiebung aus. Die Ursprünge der Endzeiterwartung liegen nicht mehr in der Religion, sondern in der Zivilisation. Und durch den atomaren Overkill wird die Apokalypse nicht mehr als Vernichtung und Neuanfang verstanden, sondern nur noch als Vernichtung. Hieraus generiert sich ein Problem für den Terminus *Apokalypse*, welcher in seiner Grundstruktur die „Trias Krise/Endzeit – Untergang/Zerstörung/Enthüllung – Neubeginn“ voraussetzt.⁴⁵⁷ Im Angesicht von Zerstörungskraft, Fallout und Strahlentod ist die Erlösung unvorstellbar geworden – sie brach aus dem apokalyptischen Korpus. Die Menschheit hat ihr Apokalypseverständnis eigenständig säkularisiert. Der Nuklearkrieg kam den obsoleten Bildern der theologischen Apokalypse am nächsten und ersetzte sie.

Zuerst flaute der öffentliche Diskurs ab, schließlich gehörte die Waffe nur den USA. Wiederentfacht wurde er in den 1950er Jahren, im „golden age of nuclear fear“ (Booker, zit. n. Podrez, S. 58). Das Wettrüsten, bei welchem jeder Fortschritt der einen Seite zu gleichgewichtsorientierten Aufrüstungen der anderen Seite führte, potenzierte nicht nur die Waffenarsenale, sondern auch die Wahrscheinlichkeit der Menschheitsvernichtung. Ein Zwischenfall auf dem Bikini-Atoll (am 1. März 1954) machte bewusst, dass eine lokale Detonation eine globale Reichweite haben kann. 90 Meilen von der Explosion entfernt wurde der japanische Kutter *Lucky Dragon* vom Fallout getroffen, woran einer der Seeleute starb (vgl. ebd., S. 58). Die Lehren: (1) Die

⁴⁵⁶ Zawodny hebt die Wirkung der Ikonographie der Johannesoffenbarung für das Bildgedächtnis des Abendlandes hervor: „[M]it ihrem schier überbordenden Arsenal an apokalyptischen Phänomenen hinterläßt sie bis heute indirekt oder auch direkt ihre Spuren im abendländischen Denken und in der Kunst.“ Zit. n. Podrez, S. 17. Der nachhaltige Effekt der Untergangsbilder ist gesetzt. Jeder Regisseur hat, allein schon durch assoziative Verknüpfungen, die dem Terminus *Apokalypse* nachfolgen, solche Bilder vor Augen.

⁴⁵⁷ Busse, zit. n. Podrez, S. 18. Diese „apokalyptische Erzählfigur“ bedarf jedoch weiterer Parameter, um als tatsächliche Apokalypse gelten zu können, bspw. die „krisenhaft empfundene Gegenwart, und das Aufgreifen von im apokalyptischen Diskurs etablierten Motiven (...)“. Ebd., S. 18.

Bombe ist unkalkulierbar und (2) das Überleben der Detonation rettet nicht, sondern führt zu verstrahltem Siechtum.⁴⁵⁸

Sukzessive wird die Apokalypse vom Übergangsereignis zum Untergangsereignis.⁴⁵⁹ Im Zuge dieser „Pessimisierung“ findet auch eine Egalisierung statt, welche dem Gläubigen seine didaktisch-elitäre Stellung nimmt. Es gibt keine Auserwählten mehr, weil es kein Neues Jerusalem mehr gibt. Die moderne Apokalypse vernichtet ausnahmslos, sie differenziert und scheidet nicht (vgl. Podrez, S. 23). Dies zieht zwei Paradigmenwechsel nach sich:

- (1) Die Menschheit als Ganzes ist betroffen.
- (2) Die Aussicht auf Erlösung ist getilgt.

Hierzu kam es, da Wissenschaft und Technik die Macht zur Vernichtung der göttlichen Instanz entrissen. Sie findet sich nun selbstverantwortlich in den Händen der Menschen. Unter diesem Eindruck des Selbstvernichtungspotenzials, in einem Bündel aus traumatisierenden Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit (Erster und Zweiter Weltkrieg, Konzentrations- und Vernichtungslager) und dem unvorstellbarem Bedrohungspotenzial in der (nahen) Zukunft, notierte der österreichische Philosoph Günther Anders den Gedanken, der die Gründe für eine Säkularisierung am treffendsten erfasst:

„Wenn es im Bewußtsein des heutigen Menschen etwas gibt, was als absolut oder unendlich gilt, so nicht mehr Gottes Macht, auch nicht die Macht der Natur, von den angeblichen Mächten der Moral oder der Kultur ganz zu schweigen. Sondern *unsere* Macht. An die Stelle der omnipotenzbezeugenden, *creatio ex nihilo* ist deren Gegenmacht getreten: die *potestas annihilationis*, die *reductio ad nihil* – und zwar eben als Macht, die in unserer eigenen Hand liegt. Die prometheisch seit langem ersehnte Omnipotenz ist, wenn auch anders als erhofft, wirklich unsere geworden. Da wir die Macht besitzen, einander das Ende zu bereiten, sind wir die *Herren der Apokalypse*. *Das Unendliche sind wir*.“⁴⁶⁰

Hier tritt ein Bedrohungspotenzial zutage, welches nie zuvor existent war, denn jede

„bisherige Übermacht hatte sich (...) als gnädig erwiesen: jede uns immer nur partiell bedroht, jede nur Einzelnes ausgelöscht: „nur“ Menschen, „nur“ Städte, „nur“ Reiche, „nur“ Kulturen; aber *uns* – wenn wir unter „uns“ die Menschheit verstehen – doch immer weiter verschont.“ (Anders, S. 241, Herv. i. O.)

⁴⁵⁸ Als Randbemerkung: Da abermals Japan direkt betroffen ist, ist es kaum verwunderlich, dass solche Ereignisse im Film Einzug halten und bspw. in Form von GODZILLA zum rekursiven Motiv wurden. Neben der fiktiven Überhöhung der atomaren Furcht in die Figur der Riesenechse gehen aus Japan aber auch direktere Rekurse auf die Katastrophen hervor. So verfilmte bspw. Kaneto Shindō mit LUCKY DRAGON NO. 5 (DAIGO FUKURYŪ-MARU, Japan 1958, Regie: Kaneto Shindō) den Lucky-Dragon-Zwischenfall.

⁴⁵⁹ Die „Vernichtung menschlichen Lebens und materieller Güter, moralischer Normen und gesellschaftlicher Ordnung“ durch Ersten und Zweiten Weltkrieg waren zwar erschütternd, sie brachten der Menschheit aber nicht den Untergang. Seit Hiroshima hingegen ist dies denk- und fassbar, vgl. Vondung 1990, S. 139.

⁴⁶⁰ Anders, S. 239, Herv. i. O. Dies führt den Glauben per se an ein Problem: „[D]ie Atomrüstung ist praktischer Atheismus. Das heißt: mit der Atomrüstung in der Hand kann man nicht mehr glauben.“ Vgl. ausführlich Gollwitzer, Helmut: Gründe, weshalb Christen die Atomrüstung nicht bejahen können. In: *Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (Hrsg.): The Atomic Cinema. Fiktion und Wirklichkeit nuklearer Bedrohung*, Frankfurt am Main 1984, S. 35–44, hier S. 36.

Nun jedoch gilt:

„Da wir Heutigen die ersten Menschen sind, die die Apokalypse beherrschen, sind wir auch die ersten, die pausenlos unter ihrer Drohung stehen.“⁴⁶¹

Anders bezeichnet den ontologisch unklassifizierbaren Gegenstand *Bombe* als Monster (vgl. Anders, S. 254). Sie ist da, aber nicht fassbar. Und sie ist selbstgemacht, kommt also keinem Mythos nahe, sondern dem Frankensteinmonster. Eine Schöpfung, die sich gegen den Schöpfer wendet. So wird sie elementarer Bestandteil des „Selbstmord[s] der Menschheit“.⁴⁶²

Während sich die apokalyptischen Diskurse durch die Bombe paradigmatisch wandelten, blieb das Charakteristikum der Krisensensibilität des Apokalyptikers erhalten. Basierend auf diesem Bewusstsein liefert eine klassische Apokalypse, gemäß ihres Trost spendenden Impetus, Krisenbewältigungsangebote und -strategien: (1) Klassische Apokalypsen nehmen reale Krisenerfahrungen auf und intensivieren sie emotional durch Übertreibungen, (2) sie erzeugen eine sinnstiftende Hyper-Ordnung durch das duale moralische System, was der eigenen Verortung und Orientierung in der Krise dienlich ist. Diese Determinierung der Geschichte dient als kompensierendes Entlastungsangebot und entlässt aus der Gestaltungsverantwortung der Gegenwart. (3) Klassische Apokalypsen dienen der Legitimierung des eigenen Tuns, da es im Rahmen der Jenseitsausrichtung gut ist. Die Berufung auf göttliche Instanzen, welche die Vision erst ermöglichen, macht dies unumstößlich (vgl. insgesamt Podrez, S. 55f.). Durch den Wegbruch der Erlösungshoffnung und durch die allgemeinen Sä-

461 Ebd., S. 242. Kersting ergänzt unter Rekurs auf den Terminus *Bombe* und den implizierten Absolutheitsanspruch der Vernichtung weitere apokalyptische Diskurslinien: Neben sie tritt „die technisch-industrielle Umweltzerstörung (...) und als dritte "Bombe" (...) die Überbevölkerung der Erde (...). Das Objekt der Zukunftshoffnung ändert sich. Es geht nicht mehr um den himmlischen Sieg der Gerechten, sondern um das irdische Überleben.“ Kersting, Marianne: Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne. In: Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991, S. 169-186, hier S. 169.

462 Ebd., S. 255. Es entstehe eine Diskrepanz zwischen dem Vernichtungspotenzial und der Unvorstellbarkeit des Ausmaßes. „Diese (...) führt zu einem Ende von Verantwortung, die darauf beruht, die Konsequenzen des eigenen Tuns imaginieren zu können (...).“ Die „Anforderungen, die die Technik an den Menschen stellt“ überschreitet „dessen Bewältigungskompetenzen kognitiv und emotional“, wodurch „eine Krise der Mensch-Technik-Beziehung“ begründet ist, vgl. Podrez, S. 66. Diese Grenzen von Vorstellbarkeit und Mitleid führten in einen Zustand, der „das Abfeuern einer Rakete, die eine Großstadt auslöscht, (...) emotional problemloser macht als das Schlachten eines Huhns.“ Horstmann, Ulrich: Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht, Wien, Berlin 1985, S. 110. Gegenüber der technikzentrierten Philosophie findet sich Karl Jaspers. Die Selbstvernichtung sei in seinem anthropozentrischen philosophischen Ansatz als Ausdruck existenzieller Freiheit zu werten, wodurch die Apokalypse eine Vermenschlichung erfahre. Letztlich sei, bei allem Krisenempfinden und bei aller Verschärfung der äußeren Umstände zu einer Grenzsituation, die Entscheidung zur Zündung eine freie Entscheidung. Es bestehe kein Zwang, vgl. Podrez, S. 62f. „Der Krisenbegriff ist hier im Sinne einer Jasper'schen Grenzsituation zu verstehen. Grenzsituationen sind unvermeidliche Situationen des Lebens, durch deren Durchschreiten der Mensch erschüttert wird, aber im damit einhergehenden Moment der Wahl seine existenzielle Freiheit erfährt. Für die Konsequenzen seiner Wahl ist der Mensch allein verantwortlich (...).“ Ebd., S. 62.

kularisierungstendenzen wandelt sich jedoch die Krisenbewältigungsfunktion.⁴⁶³ Während Punkt 1, wie exemplarisch an NIGHT OF THE LIVING DEAD dargelegt wurde, seine Gültigkeit im narrativen Aufbau behält, verlieren Punkt 2 und 3 ihre Wichtigkeit. Eine Entlastung von der Gestaltungsverantwortung der Gegenwart ist weder gegeben noch denkbar. Durch die Verortung der Apokalypse innerhalb der Entwicklungstendenzen ihrer Entstehungszeit und mit dem Fokus auf die apokalyptische Totalität ohne Erlösung zwingt sie geradezu einen Gegenwartsgestaltungsdruck und ein Bewusstsein für die Verantwortlichkeit auf, welche den überhöhten Krisenerfahrungen der Narration entgegenwirken sollen und müssen. Das Jenseitsgerichtete weicht dem Diesseits- und Gegenwartsgerichteten. Hier erachten Nanz und Pause besonders den Film als Träger des modernen Bild- und Zeichenmaterials für geeignet:

„In der Apokalypse fließen Zeichen und Bilder (...) ineinander, wird symbolisches Wissen immer von neuem in sinnliche, unmittelbare Erfahrung übersetzt und andersherum. Im Kalten Krieg tritt das Filmbild an die Stelle der Offenbarung. Für die Produktion des Apokalyptischen zeigt sich der Film als überaus geeignet, entwirft er doch genauso wie die biblischen Visionen Bilder, die einerseits wie Zeichen Träger von Bedeutung und also lesbar sind, andererseits aber auf immersives und gegenwärtiges Erleben zielen.“ (Nanz und Pause, S. 16)

Apokalypsen sind kein Novum des 20. Jahrhunderts. Und umgekehrt: Die Apokalypsen des Judentums und des frühen Christentums stellen keine Singularität dar.⁴⁶⁴ „Diese zunächst religiös begründeten Endzeitspekulationen werden in der Aufklärung von ihrem theologischen Kontext gelöst, ihres theologischen Begründungszusammenhangs enthoben und bezogen auf die neuen Paradigmen ›Vernunft‹ und ›Natur‹ säkularisiert.“ (Krah, S. 15) Diese Loslösung führt „zu einer Bereitstellung dieses Zeichenarsenals für eine literarische Verhandlung“, bleibt der theologischen „Ausrichtung auf einen vorgegebenen Endzustand“ jedoch erhalten (vgl. ebd., S. 15). Der Status der Zukunft, des *Danach*, verändert sich aber seit dem 19. Jahrhundert durch die (Natur-)Wissenschaften. „Nicht zufällig entsteht nun, katalysiert durch die ›Realität‹ des Ersten Weltkrieges, eine Fülle von Zukunfts- und Weltuntergangsliteratur.“ (Ebd., S. 15) Bemerkenswert ist, dass in dem Zwischenraum von Erstem und Zweitem Weltkrieg auch die Zombiefigur erschlossen wird, ohne jedoch schon eine apokalyptische Dimension zu haben. Diese wird dem Monster erst im Atomzeitalter eingeschrieben. Während hier jede Apokalypse ihre Unschuld verliert, da sie nicht mehr als eigentlich unmögliche Hypothese, sondern als definitiv machbar erscheint, verliert auch der Zombie seine native Unschuld und wird zur Invasions- und Untergangstro-

463 Um das Bewusstsein für einen solchen Wandel zu beschreiben (ohne alle Krisendimensionen der Moderne betrachten zu müssen), erarbeitet Podrez die zentralen Diskurse der Krisenwahrnehmung: den atomaren und den ökologischen Diskurs. Diese bündeln alle „Skepsis gegenüber Fortschrittsglauben, Technik und Wissenschaft, Entfremdung etc.“ Ebd., S. 57, insgesamt ebd. S. 56f. Da sie als globale Bedrohungen nicht zu bewältigen seien, begünstigen sie die apokalyptische Bildsprache zur Verortung und Deutung.

464 Im „England des 18. und 19. Jahrhunderts wird die krisenhafte Gegenwart apokalyptisch gedeutet, was zur Entstehung der Kunstströmung *The Apocalyptic Sublime* führt (...), und auch die großen Ideologien des 20. Jahrhunderts, der Marxismus und der Nationalsozialismus, bedienen sich apokalyptischer Vorstellungen, um die gegenwärtige Situation auszulegen (...).“ Podrez, S. 35, Herv. i. O.

pe.⁴⁶⁵ Die Figur ist zeitgleich mit den Paradigmenverschiebungen zu einem apokalyptischen Topos gewachsen.

„Die Katastrophe dient als Grundlage eines Gedankenexperiments, sie ist, gerade in ihrem geschilderten Ausmaß, für den neuen Gesellschaftsentwurf notwendig [Anm. P. D.: Hier bezogen auf Oskar Maria Grafts *Die Erben des Untergangs* (1959)]. Die Katastrophe wird zeichenhaft verwendet, als Setzung und Generierung eines neuen Anfangs. Diese zeichenhafte Strategie ist eine historisch ältere Variante, eine Variante aus einer Zeit, in der die Fiktion einer globalen Katastrophe Gedankenspiel ist und bleibt, in der reale Katastrophen als Weltuntergang metaphorisiert werden können, weil eben der Status als Bild gewährleistet ist. Dies gilt so vor 1945, danach wird ein solcher Umgang zumindest problematisch, insofern er sich mit dem kulturellen Wissen von der Möglichkeit einer solchen globalen Katastrophe auseinander zu setzen hat (...).“ (Ebd., S. 67)

In diesem Wandel vom Gedanken zur Möglichkeit entwickelt sich der Zombie. Er verknüpft die apokalyptische Basis als Folge menschlichen Handelns⁴⁶⁶ mit der mythischen Komponente durch die Generierung klassischer Bilder. Während Filme zum atomaren Diskurs gern Schuldfragen thematisieren und Auslösemöglichkeiten abarbeiten (vgl. Nanz und Pause, S. 13f.), setzt die Phantastisierung mit Zombies die (Mit-)Schuld des Menschen als gegeben und reduziert deren Thematisierung, um Folgewirkungen auf die Sozialstrukturen in den Mittelpunkt zu rücken. Vereinfacht ausgedrückt: Es geht nicht darum, wer, wie, wann und warum die Schuld trägt, sondern um das, was den Überlebenden bevorsteht, respektive darum, wie sich ihr verzögerter und individueller Untergang im Kleinen als pars pro toto darstellt. Wichtig für die Zombienarrative ist darum eine Abkehr von der Totalität – zumindest vorerst.⁴⁶⁷ Es bedarf mindestens eines Menschen, um vom Ende erzählen zu können. Das ausnahmslose Menschheitsende ist hingegen nicht vorstellbar:

„Vor unserem eigenen Sterben können wir Angst haben.
Schon die Todesangst von zehn Menschen nachzufühlen, ist uns zuviel.
Vor dem Gedanken der Apokalypse aber streikt die Seele. Der Gedanke bleibt ein Wort.“
(Anders, S. 269)

Dem apokalyptischen Zombiefilm ist je nach Entstehungszeit eine Krisensensibilität attestierbar. Die Impulsfilme und die nachfolgenden Narrationen zeigen entscheidende Grundprobleme des Daseins in der (globalisierten) Welt, werfen Fragen nach Ent-

465 „Der Weltuntergang kann, sobald er als ›real‹ jederzeit möglich gedacht werden kann, nicht mehr unhinterfragt als Metapher und Deutungsraaster für Weltphänomene – z. B. Defizienzerfahrungen auf verschiedenen Ebenen – verwendet werden, da er die ›Unschuld der Uneigentlichkeit‹ verloren hat. Der Weltuntergang wird vom Bezugsmodell selbst zum mental zu verarbeitenden Phänomen.“ Ebd., S. 16.

466 Ganz grundlegend: da er ohne Menschen nicht existent wäre, spielt die Art der Wiederbelebung keine weitere Rolle – trotzdem wird sie thematisiert, so sie über die Funktion des MacGuffins hinaus mit Bedeutung beladen wird. Da Erklärungen vage bleiben (oder viele Alternativen bieten), definiert Kleinschnittger die Figur als *MacGuffin* (vgl. Kleinschnittger, S. 119–121). Bedeutung, Funktion und/oder Inhalt eines solchen bleiben dem Rezipienten grundsätzlich verborgen. Er dient lediglich als Handlungsimpuls. Und auf den Ursprung der Zombiefiktion trifft dies zu – es ist meist irrelevant, warum die Toten laufen.

467 „Ein Beinahe-Ende oder das Ende einer begrenzten Kultur ist realistischer als das vollständige Ende, für das es kein menschliches Erzählsujet gäbe.“ Seeflén und Metz, S. 98.

individualisierung auf und konfrontieren den Rezipienten mit der Frage, was ihn erwarten und wie er reagieren würde. Dabei reagieren sie krisenreflexiv auf einschneidende Momente wie Vietnam, die Gefahren durch Kapitalismus und Konsum⁴⁶⁸ für das Individuum, die abermalige Potenzierung atomarer Bedrohung unter Reagan⁴⁶⁹ und auf 9/11.

Entsprechend ist der Zombie eng mit der Säkularisierung verwoben, trug er durch die Anpassung an die Bedrohungssituationen doch auch zur Loslösung vom Dogma der Johannesapokalypse bei, ohne dabei deren Bild- und Symbolsprache aufzuheben. Vondung verweist hier auf literarische Äquivalente, die sich von den Erfahrungen der atomaren Bedrohung über die schlachthausähnlichen Schauplätze industrialisierter Kriege bis zu antiken Apokalypsen (am Bsp. der Baruch-Apokalypse) erstrecken:

„Die Ähnlichkeiten ergeben sich dadurch, daß die bildhaften Gestaltungsmöglichkeiten nicht unbegrenzt sind, wenn es um die Darstellung umfassender, globaler Vernichtung geht: durch die Naturgewalten eben, selbst wenn sie vom Menschen produziert werden, durch Feuer und Blitz, schwarzen, d. h. bösen Regen, Asche wie aus einem Vulkanausbruch.“ (Vondung 1990, S. 133)

Vielleicht liegt die vielfache Reproduktion des Zombies hierin begründet, fügt er doch der Weltvernichtung ein neues Bild hinzu, ohne den theologischen Kanon vollständig zu verwerfen. Er kommt den Heuschrecken und den Reitern gleich, ist aber auch ein Novum. Dies sei thesenhaft mit einer Erweiterung der nicht unbegrenzten Darstellbarkeit um das Problem der Undarstellbarkeit moderner Vernichtung begründet. Nach dem Ersten Weltkrieg war das Ästhetische an seine Grenze geführt:

„Es war nicht alleine die neue, alle bisherigen Erfahrungen überbordende Erfahrung des technischen Massakers, sondern die Überforderung der künstlerischen Mittel, der subjektiven Imagination, auf die Kunst angewiesen bleibt.“ (Kesting, S. 175)

Kunst und Dichtung stießen spätestens nach den Konzentrationslagern und der Bombe auf eine Potenzierung der Undarstellbarkeit. Hierzu äußerte der Grafiker Arnulf Rainer:

„Zur großen Katastrophe, zum apokalyptischen Schrecken hat die Kunst immer nur Einfältiges geboten. (...) Das Inferno ist dem verweilenden Auge unfäßbar. (...) Die Nähe des Schrecklichen, die unmittelbare Betroffenheit sind Kategorien, an die die Kunst nicht heran kann, da sie in der Zeitausbreitung wirkt, in der Zeithoffnung lebt, harmonisierende Zuständlichkeit zeigt, selbst ärgste Düsternis nuanciert bildnet.“⁴⁷⁰

Der Zombie kann als Versuch verstanden werden, der Unfassbarkeit ein Gesicht zu geben, eine allegorische Aufspaltung zu Gunsten der Darstellbarkeit.

⁴⁶⁸ Zombies als Kapitalismusmetapher stehen in der Traditionslinie des Marx-Bildes vom Kapitalismus als Vampir. Sie stehen sowohl für die kapitalistische Transformation des Subjekts als auch für den (pandemischen) Siegeszug über den Globus, vgl. Canavan, S. 432.

⁴⁶⁹ Der atomare Diskurs wird unter Reagan erneut entfacht. Gemäß des Diktums ‚si vis pacem, para bellum‘ führte das Wetttrüben zur Abschreckungshypothese, nach der die Provokation eines Krieges die eigene Vernichtung nach sich ziehen würde. Hierauf fußt das fragile „Gleichgewicht des Schreckens“, welches sich erst durch den Zusammenbruch des Ostblocks auflöste, vgl. Podrez, S. 61.

⁴⁷⁰ Arnulf Rainer (*Hiroshima*, 1962) zit. n. Kesting, S. 175.

Da die Frage nach den Intentionen einer Apokalypse zur Berücksichtigung der spezifischen Situation von Autor und Adressat zwingt (vgl. Vondung 1988, S. 322), sei abermals Romero in den Fokus gerückt. Die hier erarbeiteten Charakteristika finden sich auch in seiner Zeitgeschichte und reflexiv in seiner apokalyptischen Vision. Und auch heute, 50 Jahre nach NIGHT OF THE LIVING DEAD, erweist sich sein entwickeltes Motiv als wirksam, weist es doch über die konkrete Situation hinaus auf das Allgemeine von Kriegs- und Krisensituationen. Und darum ist der Zombie heute noch als krisenreflexiv und gesellschaftsallegorisch allgemeinverständlich und lesbar.

8.5 Säkularisierung trotz Kupierung – Ein Diskussionsbeitrag

Die *Säkularisierung* soll zuerst als Bedeutungsverlust der Religion gesetzt werden. Dies ermöglicht, losgelöst vom biblischen Geschichtsverlauf, die Frage nach dem „Was kommt danach?“ Alle Ängste, Krisen und Plagen bleiben vorhanden, aber ohne Endgericht rückt die gesellschaftsreflexive Frage ins Zentrum: Was machen die, die übrig bleiben? Der Terminus *Säkularisierung* erscheint auch notwendig, da dem Zombie die Autorisierung durch Gott fehlt.⁴⁷¹ Als menschengemachte Katastrophe reiht er sich in die fortschritts- und technikpessimistische Katastrophenwahrnehmung des Science-Fiction-Films ein. Die Überschätzung der technologischen Begabung und die Ignoranz von Folgen münden immer häufiger in Katastrophen, die in der Science-Fiction weiter- und zu Ende gedacht werden. Die orbitale Verseuchung mit Trümmern und Raumfahrtfragmenten,⁴⁷² schwer kontrollierbare Atomtechnologie, Umweltverschmutzung mit chemischen Substanzen, Krankenhäuser, die zu Brutstätten resistenter Bakterien- und Virenstämme werden, Raketen, die auf ihrem Weg ins All explodieren – dies sind Beispiele dafür, dass das Komplex des technologischen Fortschritts schwieriger zu kontrollieren ist. Die Menschheit agiert wie der Zauberlehrling: Es werden Mächte entfesselt, ohne sich über Möglichkeiten der Bändigung und mögliche Gefahren im Klaren zu sein. Mit der Komplexität steigt auch die Fehleranfälligkeit. Und jeder Fehler kann zu Katastrophen führen.⁴⁷³ An der Schnittstelle von

471 Auch Podrez macht für den Diskurs einen Veränderungsprozess von der klassischen zur modernen Apokalypse (auch im Sinne einer „Emanzipation von biblischen Kontexten“) über die „miteinander verbundenen Prozesse (...) *Entkontextualisierung*, *Säkularisierung*, *Pessimisierung* und *Universalisierung*“ aus, Podrez, S. 19, Herv. i. O. Zunehmend wird der Fokus (auch bei Podrez mit Dürer als Zäsur) auf den pessimistischen und vernichtungsfokussierten Teil gelegt.

472 Eine Gefahr, der man sich verstärkt bewusst wird. Im Film GRAVITY (USA, Großbritannien 2013, Regie: Alfonso Cuarón) bringen solche (hier durch einen von Raketen gesprengten Satelliten) Trümmer die Handlung erst in Gang. Schon 13 Jahre früher erhielten Veteranen durch interstellare Altlasten die unverhoffte Chance zum Flug ins All in SPACE COWBOYS (USA 2000, Regie: Clint Eastwood).

473 Zudem entbehre die Aufgliederung der Hochtechnologie in eine Vielzahl vernetzter Kleinheiten der menschlichen Moral. Für den Arbeiter im Räderwerk großer Technologie gäbe es „weit und breit keine Unmoral, weil es für ihn kein „Weit und breit“ gibt. „Schmutz geteilt durch tausend ist sauber“ (molussisch).“ Anders, S. 246f. Allein „die *Kompliziertheit* der modernen Organisation würde die Durchführung *erleichtern* (...), weil die vielverschlungenen Wege von Organisationen die moralischen Hemmungsenergien schwächen oder restlos absorbieren (...).“ Ebd., S. 246. Der von

Religion und Säkularisierung, Science-Fiction und Horror findet sich der Zombie als reflektierende und kodiert in die nahe Zukunft weisende Figur. Seine Lesbarkeit ist, je nach diegetischer Kontextualisierung, überaus vielfältig.

Einzig für die Offenbarung einer Erlösung – so setzt es *Apokalypse* dem Wortsinn nach voraus – ist der Zombiefilm schwerlich als säkularisiert zu deuten. In den 1980er Jahren fand die Literaturwissenschaft für moderne Endzeittarnationen darum den Begriff der „kupierten Apokalypse“ (vgl. Vondung 1988, S. 11f.). Dieser meint den Beschnitt der Erlösungshoffnung. Durch die Kupierung verliert die Apokalypse ihren Trost spendenden Charakter.

Zu klären wäre folglich, ob der bereits verwendete Begriff *Säkularisierung* im Kontext potenziell hoffnungsloser Narrationen zulässig ist. Zumal der Terminus der *kupierten Apokalypse* gefunden und geläufig ist. Zur Klärung soll unter *Säkularisierung* im weitgefassten Sinne eine Verweltlichung, ein emanzipatorischer „Entzug (...) aus kirchlich-geistlicher Observanz“⁴⁷⁴ und eine Loslösung von dogmatischer Religion verstanden werden. Ergänzt sei die rein metaphorische Funktion, die zugespitzt nichts anderes bedeutet, „als die (...) konsequente Einsetzung nicht-religiöser Gehalte in religiös präformierte Aussagensysteme.“ (Ebd., S. 133) Dieses weitgefasste Verständnis soll über die enge Begriffsklärung als (Selbst-)Befreiung und Entfaltung philosophischer und politischer Vernunft (nach Hegel, vgl. ebd., S. 34ff., speziell S. 38) und des „geschichtlichen Denkens aus den Fesseln des biblisch-theologischen Weltbildes“ hinausgehen (ebd., S. 56). So ist die Option enthalten, dass die Säkularisierung das Religiöse nicht verneint, sondern dass die Religion „eine vorübergehende, jedenfalls die Grundbestimmung nicht in Frage stellende anderweitige Benutzung“ zulasse (ebd., S. 25). Dieses dialektische Begriffsverständnis ermöglicht auch in säkularisierten Darstellungen religiöse Interpretationen, da sie als Kern noch Geltung besitzen können. Insofern wäre der hier vorgeschlagene Ansatz unter dem Terminus *Säkularisierung* zu rechtfertigen. Zudem sei in Orientierung an Max Weber der Fokus auf den Entstehungskontext gerichtet. Weber versteht Säkularisierung als „Entzauberung der Welt“ (ebd., S. 60), was hier zur *Entzauberung der klassischen Apokalypse* erweitert

moralischen Urteilen befreite Mensch könne so zum Auslöser werden. Gleiches gelte für die Verantwortungsübertragung an rationale Maschinen, was uns im Grunde schon ausgelöscht habe, vgl. ebd. S. 246. Gerade im Zeitalter von *Cyberkrieg* und *Information War* sind die (Rechen-)Vorgänge derart komplex und rasant in ihrer Informationserzeugung, dass die Befehlsgewalt sukzessive an Computer abgetreten werde, vgl. Seeßlen und Metz, S. 128-137. Dies bringt latent die Frage mit, wie viel Kontrollabgabe an künstliche Intelligenz vertretbar ist. Auch dies spielt der populäre Film durch, so bspw. in der TERMINATOR-Reihe, mit TERMINATOR (THE TERMINATOR, USA, Großbritannien 1984, Regie: James Cameron) begonnen und bisher vier Spielfilmen sowie Serienadaptionen fortgeführt, oder in AVENGERS: AGE OF ULTRON (USA 2015, Regie: Joss Whedon). Hier wird das Ultron-System geschaffen, eine künstliche Intelligenz, welche die Menschheit beschützen soll. Allerdings verselbstständigt sie sich und definiert den Menschen als Gefahr. Etwas tiefergründiger ist der Lernprozess, den Lilo (Milla Jovovich) in DAS FÜNFTE ELEMENT (THE FIFTH ELEMENT, Frankreich 1997, Regie: Luc Besson) durchläuft. Sie ist zum Schutz der Menschheit auf der Erde. Doch nachdem sie die Menschheitsgeschichte erfasste, fragte sie sich, ob die Menschheit es überhaupt wert sei, gerettet zu werden.

474 Lübbe, Hermann: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs, (2. Aufl.) München 1975, S. 23.

werden kann.⁴⁷⁵ Und er stellte fest: „Nichts befördere (...) die "Säkularisierung des Denkens über das Geltensollende, speziell seine Emanzipation von der magisch garantierten Tradition" stärker als "kriegerische Umwälzungen".“ (Zit. n. Lübke, S. 68, Herv. i. O.). Ihm zufolge fördern also Katastrophen und Kriege nicht nur Apokalypsen, sondern auch die Säkularisierung, was anhand des Zombiemotivs belegbar ist. Parallel zu Vietnam wurde die Figur autonom und aus ihrem synkretistisch-religiösen Rahmen gelöst.

So erscheint der Terminus der *säkularisierten Apokalypse* für den Zombiefilm passender als die für die Literatur formulierte *kupierte Apokalypse*, zumal Vondung den Begriff aus der Betrachtung einer Literaturgattung entwickelt, welche die Ursache der Apokalypse verstärkt außen vor lässt, wohingegen der Zombie die Ursache quasi personifiziert. Zur deutlichen Differenzierung zwischen kupierten Apokalypsen globaler Katastrophenszenarien, wie sie sich unter dem Oberbegriff des Endzeitfilms finden, sowie – demgegenüber – den Zombiefilmen, erweist sich der Terminus als wirkungsvoll.

Dies klärt jedoch die Frage, ob zombieapokalyptische Narrationen überhaupt als säkular benennbar sind, nicht vollständig. Denn Vondung schließt dies für moderne Apokalypsen nicht unbegründet so konsequent aus. Er argumentiert, dass die biblische Bild- und Symbolsprache nicht *umbesetzt*, sondern *ersetzt* wurde. Im Umkehrschluss: Der Säkularisierungsbegriff funktioniere nur, wenn theologische Bildsymbole zur Verfügung stehen (vgl. Vondung 1988, S. 51). Entsprechend sei die moderne Apokalypse als etwas Eigenständiges zu bewerten. Zudem wird der Terminus *Apokalypse* uneingeschränkt religiös empfunden, was auf moderne Endzeitnarrationen kaum zutrifft. Zumal der Begriff konkrete Bilder provoziert – also religiös geprägte Erscheinungsformen (bspw. der Untergang der Welt in Feuer und Schwefel, die apokalyptischen Reiter etc., vgl. ebd., S. 49). Weiterhin müsste *Säkularisierung* auch die Verweltlichung der Hoffnung einschließen, der Atomkrieg schließt diese jedoch aus. Demnach sei lediglich der Akt der Vernichtung verweltlicht (vgl. ebd., S. 50).

Hier wäre entgegenzubringen, dass die geprägten Bilder, die der Begriff *Apokalypse* provoziert, vom Zombie bedient werden können. Vondungs Ausführungen sind auf Geschichten und Angstformulierungen vom nuklearen Overkill bezogen, auf unbestimmte und unbestimmbare Auslöser und auf Letzte-Mensch-Konzepte. Und hier mag dies zutreffen. Die Umsetzung theologischer Bildsprache in profane lässt sich am Zombie aber nachweisen. Er generiert, wie bereits dargelegt wurde, Bilder, welche bekannt erscheinen. Nirgends sonst also wäre der Begriff der säkularisierten Apokalypse gerechtfertigter.

Ergänzend sei die Säkularisierung als genealogische Kategorie zur Vergangenheitsreflexion angeführt. Schließlich wird sie terminologisch im gegenwartsreflektierenden Kontext filmischer Subtexte gebraucht, die die Gegenwartsverortung in dystopische Zukunftsprognosen überhöhen. Die Gegenwartswahrnehmung des Filmschaffenden wird demnach in ein Geflecht eingewoben, welches die sukzessive Steigerung

475 Für DAWN OF THE DEAD wurde auch der Terminus *profane Apokalypse* erwogen, vgl. McFarland, S. 30-50.

der Negativtendenzen in die Zukunft hinein fikionalisiert. Aus der diegetischen Gegenwart erscheint die diegetische Vergangenheit (zugleich die Gegenwart der Filmproduktion) trotz aller negativen Tendenzen als positiv konnotiert. Immerhin ist hier der Weg zur apokalyptischen Übersteigerung noch aufzuhalten. Nach Lübbe könne der Säkularisierungsbegriff dazu dienen, „die Gegenwart im Vergleich mit ihrer Vergangenheit zu schelten, also die säkularisierte moderne Kultur als das Resultat des Abfalls von einer Tradition darzutun, die im christlichen oder einem sonstigen Sinne als heiler gilt als die heillose Gegenwart.“ In diesem Denkbegriff „kehrt sich die ideenpolitische Funktion des Säkularisierungsbegriffs um, und aus dem geschichtsphilosophischen Fortschrittsbegriff wird der Zentralbegriff der Theorie einer Verfallsgeschichte.“ (Lübbe, S. 87) In diesen Kontext stellen sich Zombiefilme als säkularisierte apokalyptische Visionen. Sie sind aus einem Gottesplan gelöst, um die Jenseitsorientierung durch eine Gegenwartsfokussierung zu ersetzen. „Die Säkularisierungs-Diagnose richtet sich in ihrer zivilisationskritischen Spitze vor allem gegen die säkulare moderne Welt selbst in ihrer Heillosigkeit.“⁴⁷⁶ In diesem Sinne sind auch die Romero-Zombies von ihrem klassischen Archetyp säkularisiert worden, um ein Motiv zur Kritik an der Gegenwart zu formen. Im Ergebnis stand eine apokalyptische Chiffre für die Verfallsgeschichte.

Dennoch bricht in der Zombieapokalypse das Neue Jerusalem weg. Es ist kupiert – zumindest im *menschheitserlösenden* Sinn. Dies würde den Säkularisierungsbegriff hinfällig machen, sofern man die Erlösung nicht in einem profanen und modernen Sinn umbesetzt.

8.6 *Lacrimosa dies illa* – Die Ödnis als Garten Eden

Zur Lösung des Definitions dilemmas sei eine Interpretationsweise herangezogen, die in der Science-Fiction und Popkultur als verhandelt gilt: Ein Untergangsszenario benötigt als Gegenpol ein Abbild dessen, was es zu bewahren gilt. Da die spektakulären modernen Großereignisse mit globalem Verwüstungsausmaß einer klassischen Vorstellung von anschließender Erlösung entbehren,⁴⁷⁷ kann die Kupierung nur aufgelöst werden, wenn die Erlösung des Planeten als Befreiung vom Menschen verstanden wird. Sprich: Der zu Erlösende wird ausgetauscht, der Mensch als Täter gesetzt und seines Erlösungsanspruchs enthoben. Diesen Gedanken griffen Filme bereits auf und

⁴⁷⁶ Ebd., S. 88, hier im Zusammenhang zu den 1920er Jahren. Vgl. auch ebd., S. 90f. und zu äquivalenten Tendenzen nach dem zweiten Weltkrieg ebd., S. 109 ff.

⁴⁷⁷ Der für apokalyptische Narrationen charakteristische Dualismus findet sich nach 1945 in der Weltpolitik, wobei jede Blockmacht der jeweils anderen die Rolle des absolut Bösen zuweist. Und ohne die Notwendigkeit eines Gotteseingriffs ist die Vernichtung des Anderen realisierbar geworden, würde jedoch stets die Selbstvernichtung einschließen. Für Erlösungshoffnungen bleibt kein Platz, vgl. Vondung 1988, S. 106.

definierten den Menschen als Störfaktor, als schädigendes Virus, das vom Planeten getilgt werden müsse.⁴⁷⁸

Die moderne Apokalypse muss im Spiegel moderner Zeiten gelesen werden – klassische Maßstäbe gelten nicht und gereichen darum maximal als Orientierungsrahmen, nie jedoch als Richtmaß. Und schließlich reflektieren zombiapokalyptische Narrationen ihre Gegenwart, die Mentalität, Gesellschaft und die Politik. So muss als vorausgesetzt gelten, dass Erlösungsregeln und Verheißungen keine Geltung haben, die von machtlosen Menschen mit dem Rückhalt eines allwissenden Schöpfers entwickelt wurden. Immerhin hat sich der Mensch selbst zum gottgleichen Titanen erhoben. Und die Säkularisierung der Lebenswelt führte zur gänzlich neuen Machtverteilung (Politik, Wissenschaft, Wirtschaft). So muss nun auch die Erlösung neu gesetzt werden. Denn weiterhin gilt als Grundvoraussetzung: Der Untergang ist als Hoffnungsspende notwendig, denn „in den Gewaltphantasien spricht sich die radikale Verurteilung der bisherigen Welt aus.“ (Vondung 1990, S. 134) Derart massive Katastrophenphantasien, wie sie sich nach 1945 finden, sind demnach auch Zeugnisse einer tiefgreifenden Unzufriedenheit. Ein Fundament, welches sich im Kontext atomarer Macht zu einem Menschen- und Weltekel auswachsen kann und den Erlösungstenor gegen die Menschheit richtet.

Hier nun legt Ulrich Horstmann Menschheitsgeschichte als Geschichte der Ausrüstung und Konfrontation dar, deren Ende die nukleare Selbstvernichtung sein müsse. Hierzu habe der Mensch nicht nur die Fähigkeit, sondern genealogisch auch die Pflicht.⁴⁷⁹ Und mit der Bombe könne diese Aufgabe erfüllt werden. Die apokalyptische Totalität setze dabei den ‚doppelten Tod‘, physische Vernichtung und Tilgung aller Erinnerungen (vgl. ebd., S. 113), quasi eine *Damnatio memoriae*. Horstmann deutet die fortdauernden Kriege als großen Bürgerkrieg und behält so die Zeichensprache der Apokalyptischen Reiter (vgl. ebd., S. 113).

Im geschichtsphilosophischen Gedanken der sukzessiven Selbstvernichtung ist das ultimative Ende des Menschen notwendig. Die Erlösung findet sich in dessen

478. Erinnert sei bspw. an *VIRUS – SCHIFF OHNE WIEDERKEHR* (VIRUS, USA, Großbritannien, Deutschland, Frankreich, Japan 1999, Regie: John Bruno). Hier gelangt eine hochenergetische, aus Elektrizität bestehende außerirdische Macht auf ein Forschungsschiff und erarbeitet Pläne zur Besiedelung. Das Internet offenbart dabei den größten Gefahrenfaktor, das schädliche Virus, welches seinen Wirt, die Erde, ohne Rücksicht und indirekt selbstdestruktiv nicht zu schonen vermag. Dieser Fremdkörper in der planetaren Ökologie, die einzige Lebensform, die sich ihrer Lebensgrundlage selbst beraubt, ist der Mensch.

479. Diese Idee findet sich auch in den Rechtfertigungen von Brutalität und Gleichgültigkeit durch den *Comedian* in der Graphic Novel *Watchmen* (1986/87) von Alan Moore und Dave Gibbons. In der Verfilmung *WATCHMEN – DIE WÄCHTER* (WATCHMEN, USA 2009, Regie: Zack Snyder) bleibt dieses Denkmuster erhalten. Und wie diegetisch dem *Comedian*, schlägt auch Horstmann für diese Haltung viel Unverständnis entgegen, vgl. Horstmann, Ulrich: Thanatos als Lustprinzip. In: Syring, Marie Luise (Hrsg.): ›Happy End‹. Zukunfts- und Endzeitvisionen der 90er Jahre [Ausstellungskatalog], Düsseldorf 1996, S. 25–33, hier S. 31. Er versteht den Speziesselbstmord als „subjektivistisch verkürzter Reflex apokalyptischer Sehnsüchte“ (Horstmann 1985, S. 17), also die emanzipierte Beschleunigung zum ohnehin unausweichlichen Ende. Horstmann rekurriert dazu auf Senecas *Epistulae morales*, in denen gelerntes Sterben als Weg aus der Sklaverei und hin zur Freiheit deklariert wird, vgl. ebd., S. 17, Anm. 2.

vollständiger Tilgung (vgl. Vondung, S. 106ff.). Erst diese kann als Endzustand und neues Reich verstanden werden – ein absolutes, ein ungetrübtes Reich. Hier werden die vom Menschen gereinigte Erde und der Naturzustand des Planeten als Befreiung interpretiert – auch wenn es von uns abverlangt, auf das Konzept der Hoffnung verzichten zu müssen.⁴⁸⁰ Der Ansatz entspricht dem apokalyptischen Strukturmuster,⁴⁸¹ ist inhaltlich jedoch diametral positioniert:

„Der wahre Garten Eden – das ist die Öde. Das Ziel der Geschichte – das ist das Ruinenfeld. Der Sinn – das ist der durch die Augenhöhlen unter das Schädeldach geblasene, rieselnde Sand.“⁴⁸²

Horstmann wähnt sich am Ende der Geschichte, am Ende der anthropophugalen Erkenntnis. Er sieht sich umgeben von Waffenarsenalen, die, veraltet und ausgemustert, schon längst durch noch stärkere ersetzt, alle Overkill-Fantasien übersteigen (vgl. ebd., S. 55). Und selbst wenn die Militärtechnologie heute nicht mehr so gravierend in ihrer Allgegenwart nach dem Leben trachtet, so zeigen gerade die Postmillennium-Zombiefilme auf, dass auch die Wissenschaft dazu in der Lage ist, während die Rüstkammern im Verborgenen schlummern. Die zu biologischen Arsenalen pervertierte Degeneration der Natur, die aus den Laboren hervorgeht, hat ein gleichwertiges Vernichtungspotenzial inne. Zudem legen die Überbevölkerung und die Erschließung immer größerer Landflächen auch die verborgenen Waffen der Natur frei (bspw. Ebo-

480 Der Mensch hat sich ohnehin vom Einklang mit der Natur durch seinen Erfindungsreichtum entfernt. „Sind nicht alle anderen Kreaturen bei Gift und Stachel, bei Klaue, Zahn und Horn stehengeblieben? Und welches vernünftige Wesen hätte sich nicht mit dem Stock zufriedengeben, um sich seines zudringlichen Nächsten zu erwehren? Nicht so das Untier! [Der Mensch hat sich] (...) der Vervollkommenung jener Wehrhaftigkeit verschrieben, die ihm die Natur so nachdrücklich verweigert.“ Ebd., S. 56f.

481 So konstatiert Vondung, dass die *Kupierung* auf Horstmans Konzept nicht zutreffe, vgl. Vondung 1988, S. 285. Selbst das an apokalyptische Narrationen gebundene Element der Sinnsuche und Bewältigungsstrategie wird zugestanden (obwohl er reklamiert, dass Geschichte nie nur unter einem Gesichtspunkt gelesen werden sollte, vgl. ebd., S. 108). Ihm zufolge habe Horstmann Erlösungssehnsucht, obwohl (oder weil) er an der menschlichen Existenz und Geschichte verzweifelte. Also suche er nach einem Sinn. Da der Geschichtsprozess jedoch als sinnlos erfahren werde, werde der Sinn im Ende gefunden, vgl. ebd., S. 108f.

482 Horstmann 1985, S. 8. Die verödete Erde wird als paradiesischer Urzustand definiert, vgl. auch ebd., S. 79. Die *Apotheose des Krieges* von Wassilij Wereschtschagin (1871/72, Tretjakow-Galerie, Moskau) illustriert diese Vergötterung (dem Wortsinn nach die *Apotheose*, im Griechischen als „zu Gott hin“) und findet dafür die Bildsprache, der sich auch Horstmann bediente. In einer Wüstenlandschaft, die nur in Grundzügen eine Stadtanlage mit Minarett und einstige Plantagen erahnen lässt, türmt sich eine Schädelpyramide auf. Die bleichen Knochen, die Spuren tiefer Schwerthiebe aufweisen, ähneln farblich dem Wüstenboden. Das einzige noch vorhandene Leben sind die Krähen, welche die Pyramide umkreisen oder sich auf ihr niederlassen, wodurch Sand durch die Knochen rieselt. Zu fressen finden sie nichts. Sie sind die letzten Zuschauer eines idealisierten Massakers. Idealisiert deshalb, da die Pyramide in dieser Dimension weder zu stapeln wäre, noch stehen würde. Aber Naturalismus war keine Intention, sondern die Apotheose, also die Visualisierung vom einzig Wahren nach dem Krieg. Und dies sind neben verheerten Landschaften und skulpturalem Tod nur die Aasfresser. Ursprünglich stammt das Bild aus dem Turkestan-Bildzyklus, wurde jedoch allgemein auf große Eroberungszüge ausgelegt, vgl. Müller 2005, S. 420. Zum historischen Vorbild, Khan Timur Lenk (auch Tamerlan, 1336–1405), der in Persien wütete und Schädelpyramiden, ein Denkmal aus Köpfen und Türme aus eingemauerten Menschen errichten ließ, vgl. Dollinger, Hans: Schwarzbuch der Weltgeschichte. 5000 Jahre der Mensch des Menschen Feind, Frechen 1999, S. 188.

la). Und dies – wie so oft – nicht ohne, dass kreative Köpfe derlei Szenarien fiktional bereits durchgespielt hätten. Erinnert sei an THE ANDROMEDA STRAIN (1971) und die Ausgangsprämissen in Stephen Kings *The Stand – Das letzte Gefecht* (1978), Richard Prestons *The Hot Zone* (1995)⁴⁸³ oder auch an OUTBREAK (1995) und jüngst CONTAGION (2011).⁴⁸⁴

Der (geschichts-)philosophische Ansatz, der zur paradiesischen Erde ohne Menschen führt, ist nicht neu. So kam schon Schopenhauer zu dem Schluss, dass „das Dasein (...) als eine Verirrung [anzusehen sei], von welcher zurückkommen Erlösung ist ... Als Zweck unseres Daseins ist in der Tat nichts anderes anzugeben als die Erkenntnis, daß wir besser nicht da wären.“ (Zit. n. Horstmann 1985, S. 48) Joseph Marie Comte de Maistre führte 1820 diesen Gedanken fort: „Es ist dem Menschen aufbehalten den Menschen zu erwürgen. ... Der Krieg ist es, der das *Urtheil* vollstrecken wird. (...) Der Krieg ist also göttlich an sich.“ (Zit. n. ebd., S. 55f.) In diese Linie des anthropologischen und genealogischen Pessimismus reiht sich Horstmann als Endpunkt ein. Dabei werden die Verträge von Hobbes als Verlängerung des Elends betrachtet. Dessen Naturzustand sei nicht nur die wahre Natur des Menschen, sondern auch sein Schicksal. Der Krieg, an dessen Ende die Vernichtung stehen *müsse*, werde zur Wahrheit der Menschheit. Eine Lehre, die aus der Geschichte hervorgeht⁴⁸⁵ und ein Motiv, welches sich in den Apokalyptischen Reitern und in Zombies spiegelt.

483 Preston schrieb nach *Hot Zone* den Thriller *Cobra* (*The Cobra Event*, 1998). Dieser schildert die Freisetzung eines Biokampfstoffs, der zu einem barbarischen Todeskampf und Autokannibalismus führt. In den Beschreibungen finden sich Parallelen zu Zombiemotiven: „Der Auto-Kannibalismus, der sich überdies in Akten äußerster Aggressivität der Sterbenden gegen ihre Umgebung manifestiert, macht die Infizierten für die letzten Stunden ihres Lebens zu wilden Bestien.“ *Sarasin, Philipp*: »Anthrax«. Bioterror als Phantasma, Frankfurt am Main 2004, S. 78. Das Buch sei für die Bioterrorpanik nach 9/11 mitverantwortlich und hinterließ Spuren in den höchsten Regierungskreisen der USA, vgl. ebd., S. 71–102.

484 Hier erscheint auch H. G. Wells *War of the Worlds – Krieg der Welten* (1898) interessant. In dreibeinigen Kampfmaschinen (Tripods) attackieren Marsianer das britische Königreich. Alle Gegenmaßnahmen bleiben wirkungslos. Letztlich sind es aber die Bakterien, denen das Immunsystem der Invasoren nichts entgegenzusetzen hat. Mehrere Elemente der Kolonialgeschichte fließen in diesem Roman zusammen. Eine militärische Übermacht infiltriert für Raubbau ein Land, welches der feindlichen Technologie unterlegen ist. Zur Lösung bediente sich Wells der Umkehrung des Problems, dass die Invasoren Krankheiten mit sich führten, welchen die Ortsansässigen nicht gewachsen waren. Vgl. bspw. Canavan, S. 438ff., der darlegt, wie der Roman die Eroberung Tasmaniens spiegelt. „And before we judge [the Martians] too harshly we must remember what ruthless and utter destruction our own species has wrought, not only upon animals, such as the vanished bison and the dodo, but upon its inferior races. The Tasmanians, in spite of their human likeness, were entirely swept out of existence in a war of extermination waged by European immigrants, in the space of fifty years. Are we such apostles of mercy, (...) as to complain if the Martians warred in the same spirit?“ Welles, zit. n. ebd., S. 439. Überträgt man das Schema auf die Zombienarrative, sind die Zombies (1) der erbarmungslose Eindringling von außen oder – im hier dargelegten Sinne – (2) die primitive und hochkontagiöse Seuche, welcher der Aggressor zum Opfer fällt: Der Mensch! Epidemische Lebewesen mit primitivster biologischer Funktion treten als natürliche Selbstreinigung auf.

485 „Nicht ein Jahrzehnt des Ausruhens (...) hat sich das Untier in der von der Geschichtswissenschaft erschlossenen Zeitspanne seit der Antike gegönnt (...).“ Ebd., S. 57. Nach Horstmann verlaufe dies getreu der Maxime, die Nietzsche im *Zarathustra* formulierte: „Ihr sollt den Frieden lieben als Mittel zu neuen Kriegen. Und den kurzen Frieden mehr als den langen. ... Ihr sagt, die gute Sache sei es,

Horstmann überspitzt die philosophisch vorhandene Sehnsucht nach der Apokalypse, um einen Endzustand zu erreichen, mit dem der Mensch angesichts seiner historisch gewachsenen Bestimmung ebenso leben könne, wie der Planet, den er verheert hinterlasse:

„Das Paradies ist die Abwesenheit des Menschen.“
(Emil M. Cioran, zit. n. ebd., S. 99)

Letztlich ermöglicht aber erst der atomar-apokalyptische Diskurs diesen Ansatz. Er löst die Schicksalserfüllung aus der Abhängigkeit von einem göttlichen Strafgericht oder der mühseligen Vernichtung des Einzelnen per konventioneller Waffentechnik.

Hier schließt LeVitté-Harten an, wenn sie nach der Längsschnittbetrachtung der Körperwahrnehmung zur völligen Verflüchtigung im Cyberspace gelangt und das Fazit zieht: „Ein Happy-end, wie es sich seit langem abzeichnet: exit humanity! And then there was none...“ (LeVitté-Harten, S. 119) Wo Horstmann den Aufrüstungsprozess betrachtet, dort betrachtet LeVitté-Harten den Konflikt zwischen unreinem Körper und reiner Seele. Dieser sei nur dann lösbar, wenn sich der Körper auflöse (vgl. ebd., S. 110-119). Biotechnologische Medizin, welche den Leib der Maschine angleicht, sowie der Rückzug des Geistes in digitale Räume begünstigen diesen Ansatz. Und – um hier auf die Impulse der Zombieästhetik zurückzugreifen – auch der Krieg zeigt im *Cyber-* und *Information War* diese Verflüchtigungstendenz:

„Der sogenannte »cool war« (...) lasse sich mit den Mitteln des Informationskrieges gewinnen, noch bevor er in seine heiße, blutige Phase eintrete. (...) Der Krieg verlagert sich also vom physischen Körper, mit dem klassischen Mittel Gewehr, auf perzeptionelle, sensorische Prozesse, wird zum »neural war«, der mit der Neurophysiologie des Gehirns spielt. Der »neural war« ist für die Theoretiker des Informationskriegs ein Ideal, sozusagen Krieg auf einer höheren Stufe der Evolution.“ (Seeßlen und Metz, S. 145)

Man muss zur Lösung des Kupierungsdilemmas nun nicht so weit gehen und die totale Vernichtung alles Existenten einfordern, denn Flora und Fauna überstehen den Zombiesturm meistens. Und ist der Mensch verschwunden, verrottet auch der Untote. Auch dies ist ein Charakteristikum der Zombiekatastrophe, deren Ende üblicherweise nicht abrupt, sondern graduell ist. So bietet der übrige Raum Platz für die Apokatastasis des Gartens Eden – nur dass eben vom Menschen nichts bleibt.⁴⁸⁶

Es ist auffällig, dass sich die Katastrophe im *postapokalyptischen* Endzeitnarrativ meist gegen alles Leben richtet und im Zombiefilm nur gegen den Menschen. Während die einen überwiegend kupiert sind, da sie eine umfassende Vernichtung und den Kampf der letzten Überlebenden in *Wasteland*-Szenarien darstellen, halten Zombiefilme die Erlösung des Planeten parat. Sie passen also nur mit Abstrichen ins Schema der Endzeitnarrative. Der Endzeitfilm zeigt aber auch, wie bspw. in *WATERWORLD*

die sogar den Krieg heilige? Ich sage euch: der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt.“ Zit. n. ebd., S. 57.

- 486 Apokatastasis, griechisch für Gesundung und Wiederherstellung, ist im Urchristentum der Glaube an das umfassende Heil, die Endlichkeit der Sünde und die Rückkehr zum ursprünglichen Zustand, nämlich der Einheit mit Gott. „Die Bestrafung der Ungläubigen und der Dämonen ist vorübergehend. Es gibt eine ontologische Endlichkeit des Bösen und eine Unendlichkeit der Güte Gottes.“ Clair, S. 77. Diese Vorstellung kompensiert die Angst vor dem (temporären) Bösen.

(WATERWORLD, USA 1995, Regie: Kevin Reynolds), Raum für Degenerationen und evolutorische Neukreationen – streng genommen ist auch dies dann ein Erlösungssegment fernab einer Hoffnung für den Menschen. In narrativen Kitsch abdriftend, erzeugen diese Filme jedoch als *deus ex machina* eine rettende Oase, eine Insel, eine Raumstation o. ä., wo Auserwählten ein Neuanfang möglich scheint.

Gemeinsam haben beide Erzählstrategien den Rückwurf auf den Urzustand. Kann dieser als Erlösung verstanden werden, wo doch alle Wissenschaft, Religion, Philosophie, Wirtschaft etc. die Menschheit durch die Kriege der Geschichte trieb? Müsste nicht der Verzicht auf Fortschritt, der ehrliche, nackte, alltägliche Kampf ums Überleben und das Bewehren der Gruppe als Erlösung gelesen werden? Immerhin sind dies die Szenarien, welche Endzeitfilme aufbauen und die sich auch im Zombiefilm finden. Der Zustand existierte aber einst – so Thomas Hobbes – und ist nicht grundlos durch Zivilisation und Kultivierung verdrängt worden. Es ist davon auszugehen, dass Überlebendengruppen diesem Weg folgen und sich neue Kultur erschließen würden. Schließlich wohnt ihnen eine Tendenz zur Weiterentwicklung inne, die zwar zur Kultivierung treibt, aber eben auch die Eskalation mit rivalisierenden Gruppen und Kulturen befeuert.⁴⁸⁷ Wohl ist also die Tilgung des Menschen als das neue, ungetrübte Reich der Erde zu verstehen. Hier muss Hobbes' berühmter Ausspruch, Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf (*homo homini lupus*),⁴⁸⁸ ergänzt werden, denn seit der Industrialisierung ist es überdeutlich: der Mensch ist auch der Erde ein Wolf – *homo mundi lupus*.

Von einer *Postapokalypse* mit Neuanfangstendenzen hält auch Horstmann wenig, verlängere sie doch den Bestimmungsdruck. Über ein kurzweiliges Siechtum weniger Überlebender hinaus, die sich gegenseitig töten, ihren (Strahlen-)Krankheiten und äußeren Bedrohungen erliegen, dürfe es nach der Katastrophe nichts geben (vgl. ebd., S. 67).

Horstmann fand also ein funktionales Apokalypseschema für die Moderne, indem er den Menschen und dessen Historie in den Fokus stellte. Sein Schicksal orientiert sich an seinem Handeln, sein Heilsversprechen generiert sich aus dem Ziel seiner Existenz. Ein Kontext der Apokalypse ist jedoch variiert: Die Menschheit wird nicht mehr als Bündel von Gruppen und Kulturen betrachtet, sondern als Ganzes, als *Civitas*. Und genau hier fragen Zombienarrative anhand der Überlebendengruppen,

487 Archäologische Funde im Tal von Oaxaca (im heutigen Mexiko) zeigten, „dass dort mit dem Übergang von Gesellschaften von herumziehenden Jägern und Sammlern zu solchen mit Ackerbau und der allmählichen Entwicklung von hierarchischen und (...) staatlichen Gebilden kriegerische Formen aufkamen. Die Ursache dafür wird in der Verteidigung der Lagerplätze und des produktiven Bodens gegenüber herumwandernden Gruppen, die ebenfalls sesshaft werden wollen, gesehen.“ Wahl, Klaus: Aggression und Gewalt. Ein biologischer, psychologischer und sozialwissenschaftlicher Überblick, Heidelberg 2009, S. 165. „Mit der Herausbildung einer sozialen Hierarchie, politischer Organisation und Landwirtschaft entwickelte sich (...) auch die Kriegsführung und die symbolische Gewalt.“ Hanagan, Michael: Gewalt und die Entstehung von Staaten. In: Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (Hrsg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung, Wiesbaden 2002, S. 153-176, hier S. 157 und weiterführend S. 160ff. Angemerkt sei, dass der Konflikt zwischen beweglichen und fixen Gruppen eine Asymmetrie des Krieges spiegelt.

488 Nicht zufällig trägt Hanekes Schwellennarration zwischen Jetztzeit und Endzeit den Titel WOLFZEIT (LE TEMPS DU LOUP, Österreich, Frankreich, Deutschland 2003, Regie: Michael Haneke).

die stellvertretende Restbestände der Gesellschaft darstellen, ihre Werte und Normen neu verhandeln und auf Funktionalität prüfen müssen, nach den Heilswahrscheinlichkeiten. Der Zombie stellt innerhalb des apokalyptischen Simulacrums eine Anpassung an die Bedrohungen dar, die sich gewandelt und globalisiert haben. Und die Zeitgeschichte begünstigt die Funktionalität des Monsters. Es ist als Allegorie auf diese Überlegungen der metaphorische Terminus der Selbstvernichtung. Unabhängig von der Ursache (wissenschaftlich/theologisch) bedarf der Zombie als Auslöser der Katastrophe einer Hülle. Und diese wird ihm vom Menschen zur Verfügung gestellt. Als Vertreter säkularisierter Apokalypse-Diskurse wütet er dann gruppen- und ideologieübergreifend gegen den Menschen. So formt er sein Gegenüber zu einer geschlossenen Bürgerschaft und spiegelt kriegshistorische Beispiele, in denen nicht differenziert werden konnte oder wollte und in deren Konsequenz Massaker verübt wurden.⁴⁸⁹ Nicht selten mündete dies in Genozide – ein Bild, das der Zombienarration alles andere als fremd ist.

Ob Horstmann seine Ausführungen nun ernst oder satirisch meint (vgl. Vondung 1988, S. 106f.), soll nicht diskutiert werden. Wichtig ist, dass sein Ansatz die Säkularisierung jenseits der Kupierung ermöglicht. Und auch wenn der Diskurs, der zu dieser Erkenntnis führte, heute kaum mehr von Bedeutung ist, da die Bedrohung nicht mehr greifbar (wenn auch nicht verschwunden) ist,⁴⁹⁰ so sind dessen Erkenntnisse doch auf den Zombie anwendbar, der immerhin im Rahmen dieses Diskurses zu seiner heutigen Form fand.

Die Ohnmacht gegenüber der technischen Machtbarkeit der Selbstvernichtung liest sich bei Anders ebenso deutlich. Das 20. Jahrhundert habe sich als eines offenbart, in dem der natürliche Tod an Bedeutung verloren habe. „Getötetwerden“ sei „die primäre Form des Sterbens“ geworden (Anders, S. 242). Und angesichts der Konzentrationslager habe der Satz „Alle Menschen sind sterblich!“ an Sinn verloren und sei

489 Ein Beispiel aus entfernterer Vergangenheit: 1209 wüteten die Kreuzzugskontingente gegen die Albigenser in Béziers. „Schlagt sie alle tot, der Herr wird die Seinigen schon erkennen.“ wird die Antwort des päpstlichen Legaten auf die Frage zitiert, ob die Katholiken in der abtrünnigen Stadt geschont werden sollen. Es folgte ein Blutbad unter den Bürgern, Ketzern und Katholiken gleichermaßen, „20 000 Männer, Frauen und Kinder in den Straßen, in den Häusern, ja selbst in den Kirchen (...)“. Dollinger, S. 144.

490 Bei geschichtsphilosophischen Kontinuitätswahrnehmungen sei stets zur Vorsicht gemahnt: Sie sind häufig, wie auch Dollingers *Schwarzbuch der Weltgeschichte*, im Kontext ihrer Entstehungszeit zu bewerten. Besonders die frühen 1970er Jahre brachten mehrere pessimistische Menschheitsbetrachtungen hervor. Solche mahnend pazifistischen Arbeiten tauchen vermehrt in krisenhaften Zeiten auf. Auch Horstmanns Arbeit, in den 1980er Jahren situiert, ist im Rahmen des verschärften atomaren Diskurses zu lesen. Seine geschichtsphilosophische Betrachtung begreift die Kette von menschengemachten Katastrophen als zusammenhängend – und hier wird sie anfällig für Kritik. Jedoch bleibt er auf der Ebene, die auch Hobbes fokussierte: Anstatt die individuellen Spezifika großer Bluttaten auszublenken (Regime, Herrscher, Ideologien usw.), konzentriert er sich auf Natur und Charakter des Menschen allgemein. Er geht zwar auf Beispiele ein, die er in eine kausale Bewegungsrichtung auf ein Ende zu einordnet, setzt aber die Entwicklung der *technischen Machbarkeit* ins Zentrum. Die Bereitschaft zur Durchführung ist mit Hobbes' Naturzustand, der in vertragsfreien Kriegssituationen zwangsläufig herrscht, gegeben. Diesem Schwerpunkt steht in anderen geschichtsphilosophischen Betrachtungen der Fokus auf den Willen zur gegenseitigen Vernichtung als vermeintliche historische Konstante entgegen.

von „Alle Menschen sind tötbar!“ abgelöst worden. Und die Atombomben hätten den Satz schon wenig später verdrängt und die ultimative und nicht steigerbare Überspitzung „Die Menschheit als ganze ist tötbar!“ etabliert (vgl. ebd., S. 242f.). Auch hier ist keine Steigerung mehr möglich und ein geschichtsphilosophisches Ende erreicht. Klammert man die Wirkmacht Gottes also aus, da die prometheische Macht des Menschen⁴⁹¹ dieser ebenbürtig ist, muss auch die Annahme eines kreisförmigen theologischen Zeitverlaufs mit dem Ende als (Neu-)Anfang⁴⁹² verworfen werden. Der säkularisierte Geschichtsverlauf ist linear und endlich. Ein derart pessimistisches Gegenwartsbewusstsein ist charakteristisch für Nachkriegsjahre.⁴⁹³ Und dies ist eben auch der Geist, in dem sich der Zombie zu wandeln begann.

Um hier nun abschließend den Bogen zu 28 DAYS LATER zurückzuschlagen, sei darauf verwiesen, dass der Film Bilder einer befreiten Welt zeigt und so die hier vorgeschlagene säkulare Lesart begünstigt.⁴⁹⁴ Eine kurze Sequenz zeigt Ruinen, die von Pflanzen überwuchert werden. Eine Idylle, in der Flora und Fauna in neuer Freiheit existieren. Mit galoppierenden Pferden ist hier ein archetypisches Bild von Wildheit, aber auch von neuer Kraft und Energie gefunden worden. Jim verharrt starr im Angesicht dieser Szenerie. Selbst nass, übermüdet, frierend und schutzlos, überwältigt ihn der Anblick reiner Natur. Und solche Bilder scheinen überaus populär zu sein. Verwiesen sei auf I AM LEGEND, welcher Manhattan zeigt, wie es sukzessive von der Natur erschlossen wird. Der Broadway wird zur Steppenlandschaft, Schlingpflanzen erklimmen die Hochhäuser und Tierherden durchstreifen die Häuserschluchten. Eine adäquate Vision schildert auch Tyler Durden (Brad Pitt) in FIGHT CLUB (USA, Deutschland 1999, Regie: David Fincher). Schon 1995 inszenierte Terry Gilliam mit 12 MONKEYS (TWELVE MONKEYS, USA 1995, Regie: Ders.) eine für Menschen unbewohnbare Erdoberfläche.⁴⁹⁵ Im diegetischen Herbst 1996 wurde ein Virus freigesetzt, der über fünf Milliarden Menschen das Leben kostete und der Natur die Neubesied-

491 Prometheus, der Feuerbringer, stellt eine vieldeutige Allegorie auf den Menschen dar. 1945 wurde sogar ein radioaktives Element als Mahnung Promethium genannt. Hier war man sich im Klaren darüber, dass das Feuer in der Hand des Menschen den Zorn der Götter auf sie ziehen würde.

492 Vgl. hierzu Neuhaus, S. 39-48, der Schöpfung und Weltgericht als Prozess einer Neuordnung begreift.

493 In Anbetracht der schwindenden Bedeutung des atomaren Diskurses reduzierte auch Horstmann seine Forderung nach vollständiger Vernichtung allen Organischen auf die des Menschen: „Bessere Zeiten mögen heraufdämmern für alles, was da krecht und fliegt, aber das Überborden des Lebens wird kausaliter mit unserem Verschwinden verknüpft sein; das Paradies mag wiedererstehen (...), doch wir haben begriffen, daß es nicht für, sondern nur ohne den Menschen zu haben sein wird.“ Horstmann 1996, S. 28.

494 Solche Bilder finden sich in Zombiefilmen tatsächlich häufiger. Erinnert sei an die Anfangssequenz von DAY OF THE DEAD, die bereits 1985 eine Rückeroberung durch die Natur andeutet. Der Handlungseinstieg erfolgt bei einer Such- und Rettungsmission an der Küste Floridas. Auf den leeren Straßen einer Ortschaft landet ein Helikopter. Was aus der Luft idyllisch anmutete, entpuppt sich am Boden als apokalyptisches Setting. Zur Illustration folgen Einstellungen, die die Rückkehr der Natur andeuten: Abgerissene Palmenwedel bilden Ansätze von Unterholz auf den Straßen. Krabben bevölkern Leichen und ein Alligator windet sich die Treppen eines Kinos hinab. Die Untoten sind die verwesenden Relikte der Zivilisation.

495 Dieser basiert auf dem filmischen Fotoroman AM RANDE DES ROLLFELDS (LA JETÉE, Frankreich 1962, Regie: Chris Marker). Hier wird die Geschichte eines Mannes nach dem Dritten Weltkrieg er-

lung ermöglichte. Gilliam hat hier die in *LA JETÉE* manifestierte nukleare Angst zur 1995 realistischer erscheinenden bioterroristischen Angst modernisiert, die sich zum 11. September 2001 hin zur Angst vor der Infektion verdichtet (vgl. Sarasin, S. 188-191). Hier sei abschließend auch auf *THE HAPPENING* (USA, Indien 2008, Regie: M. Night Shyamalan) verwiesen, in dem die Natur selbst per Infektion den Angriff auf die Menschen startet und durch Wind verbreitete Pflanzenpollen den Körper dahingehend vergiftet, dass die Infizierten zum Suizid animiert werden.

Für den Menschen ist das selbstredend eine pessimistische Aussicht. Aber dies bringt die Säkularisierung mit sich. Das theologische Jenseits ist verweltlicht. Hier sind apokalyptische Ursache und Erlösungshoffnung neu verhandelt worden. So gilt nun das Bild der Hölle auf Erden, die dem letzten Reiter folgt. Und zur Hoffnung, die bleibt, äußerte sich bereits Dante Alighieri mit der Aufschrift auf dem Höllentor:

„Laßt, die ihr eingeht, jede Hoffnung fahren.“ (Alighieri, *Die Hölle*, dritter Gesang, S. 21f.)

Da der Zombie religiös gelesen werden kann⁴⁹⁶ und seine Interpretationsvielfalt zusätzlich übergreifend und kombinierbar ist, ist er ein Motiv, welches verschiedene Kulturkreise unabhängig ansprechen kann. Dies kann eine Ursache für seine überdauernde Beliebtheit sein. Die Einbindung der Geißeln Gottes in die Figur legte eine tiefe Verwurzelung im menschlichen Erfahrungshorizont offen. Der Zombie generiert dabei durchweg Bilder, deren destruktive Kraft auf die eine oder andere Art bekannt und glaubwürdig erscheinen. Und im Zombiefilm wurde ein Ventil für die Untergangssängste gefunden, welches sowohl die Bandbreite der globalen Vernichtungsvor-

zählt, als die Menschen in Katakomben unter verstrahlten Trümmern leben. Ein solcher evolutionärer Rückschritt unter die Erde, in den mythisch sicheren Bunkerkomplex oder in die dort verborgene (bisweilen auch idyllisch heile) Welt, ist in der Science-Fiction ein geläufiger Topos. Um auf eine Handvoll dystopische Beispiele zu verweisen: *FLUCHT INS 23. JAHRHUNDERT* (*LOGAN'S RUN*, USA 1976, Regie: Michael Anderson), *DER JUNGE UND SEIN HUND* (*A BOY AND HIS DOG*, USA 1975, Regie: L. Q. Jones), *DAY OF THE DEAD* und *BRIEFE EINES TOTEN* (*PISMA MYORTVOGO CHELOVEKA*, Sowjetunion 1986, Regie: Konstantin Lopushansky). Diese Motive bestehen unabhängig von der Bedrohung, selbst in Maschinen-gegen-Menschen-Narrativen wie *TERMINATOR – DIE ERLÖSUNG* (*TERMINATOR SALVATION*, USA, Großbritannien, Deutschland, Italien 2009, Regie: McG). *THE TIME MASCHINE* zeigt die Morlocks als Rasse ehemaliger Menschen, die vor tausenden Jahren unter die Erde flohen und dort degenierten. Der Schutzbunker wandelte sich paradigmatisch. Vor 1945 war er ein temporäres Element, die Bedrohung außen terminierte die Zeit im Inneren. In einem Atomkrieg ist das Ende von innen jedoch nicht bestimmbar, wodurch der Bunker zum Heim werden muss. Dies stellt eine architektonische, den Menschen dominierende Mutation der Anlage dar, die auf das Innere wirkt, vgl. Krah, S. 168ff. Die Degeneration wird erst durch den Kontrast zum Außen sichtbar. Die Anlage pendelt entsprechend zwischen Schutz, Dominanz und Gefängnis, wofür die Science-Fiction Beispiele liefert. So in *FORTRESS – DIE FESTUNG* (*FORTRESS*, USA, Australien 1992, Regie: Stuart Gordon) oder in *CUBE* (Kanada 1997, Regie: Vincenzo Natali). Auch *DIE INSEL* (*THE ISLAND*, USA 2005, Regie: Michael Bay) nutzt dieses Konzept. Hier fristen Klone ein abwartendes Dasein in einer unterirdischen Hightech-Anlage. Den Weg nach draußen wagen sie nicht, da sie sich für die letzten Überlebenden einer globalen Umweltkatastrophe halten.

496 Auch die Ablehnung einer Gottespartizipation kann als Zeichen dieser interpretiert werden. So stellte Clair für Bataille und Valéry, Baudelaire und Poe fest: „Das Heilige setzt eine Transgression voraus. Und die Transgression postuliert den Glauben an eine Transzendenz.“ Clair, S. 49. Selbst wenn das Heilige abgelehnt werde, speise man sich daraus. Clair zweifelt aber, ob dies für moderne Kunst gelte, vgl. ebd., S. 50.

stellung seit den frühen Apokalypsen, die philosophischen Interpretationen menschenverzehrender Katastrophen und Kriege im vermeintlichen Zivilisationsprozess als auch die Realisierung der tatsächlichen Vernichtungsfähigkeit seit 1945 erfasst. Es können sowohl theologische, als auch biologische und wissenschaftliche Diskurse abgedeckt werden. Der Zombiefilm bündelt diese Lesarten und stellt sie zur Debatte.

8.7 Apokalyptische Diskurslinien, Paradigmenwechsel und Zombies

Zwei Diskurslinien entzogen die Apokalypse nach 1945 der theologischen Deutungshoheit und nutzten sie als Folie für reflexive Strukturmodelle gesellschaftlicher Auseinandersetzungen mit der Gegenwart: (1) *Der atomare Diskurs*. Dieser begann als Spezialdiskurs der Physik und mündete im *Manhattan Project* (vgl. Podrez, S. 57). Und: (2) *Der ökologische Diskurs*. Die Eingriffe in die Natur sind seit der Industrialisierung derart fundamental, dass das Ausmaß global und irreversibel geworden ist. Aber erst als die Folgen sichtbar wurden, erlangte der Diskurs Popularität. Als markanter Startpunkt lässt sich die Publikation des Club-of-Rome-Berichts *Die Grenzen des Wachstums* (*The Limits of Growth*, 1972) setzen.⁴⁹⁷

„Im Gegensatz zum atomaren kennt der ökologische Diskurs keine ‚Ruhephasen‘, sondern wird bis heute immer intensiver geführt, wobei Schwerpunkte wechseln. In den 1980er Jahren steht in Mitteleuropa das Waldsterben im Blickpunkt, das Ozonloch wird problematisiert und durch die Katastrophe von Tschernobyl verschränken sich der ökologische,

497 Vgl. ebd., S. 67f. Bereits 1933 zeigte LA DISTRUZIONE DEL MONDO (DELUGE, USA 1933, Regie: Felix E. Feist) eine Fülle an Naturkatastrophen, welche die Menschheit über die apokalyptische Schwelle führen. Damit ist die Phase kosmischer Bedrohungen, wie sie noch in DAS ENDE DER WELT (LA FIN DU MONDE, Frankreich 1931, Regie: Abel Gance) zu sehen waren, bereits überwunden. Für solche Weltuntergangsfilme ist charakteristisch, dass „das Ende mangels einer realen globalen Bedrohung durch natürliche Gewalten codiert und häufig religiös semantisiert“ ist, ebd., S. 80. Auch legen sie Zeugnis von zeitgenössischen Untergangsmodellen ab, die Broich im Schatten der Goldenen Zwanziger ausmacht, vgl. Broich, Ulrich: Untergang des Abendlandes – Untergang der Menschheit. Endzeitvisionen in der englischen Literatur der Zwanziger Jahre. In: Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991, S. 187–202. Das Ende viktorianischer Normen, die russische Revolution und die Wissenschaft begünstigten vier Untergangsszenarien: (1) die Apokalypse auf Basis der Johannesoffenbarung, die an Reiz nie eingebüßt hat, (2) wissenschaftliche Konzepte, vornehmlich die Entropie, (3) eine auf den Menschen bezogene Mischung aus Entropie-Gesetz und Darwinismus, die keine Höherentwicklung, sondern sukzessive Degeneration annimmt und zuletzt (4) ein Untergangskonzept, das auf Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* (in England 1926 erschienen) basiert. Hiernach unterlägen Kulturen den Wachstumsgesetzen, wodurch irgendwann ein Greisenalter erreicht werde. Als Indikatoren für die Niedergangszeit nannte er den „Übergang zur Großstadtgesellschaft, (...) Vermassung, (...) Caesarismus, (...) Verfall der Kunst“ und weitere, vgl. ebd., S. 187ff. Die Reduktion auf den Untergang sei charakteristisch für die Dekade, vgl. ebd., S. 190. Zugleich sei auch eine Verdrängung des Kriegstraumas attestierbar. „Man mag (...) vermuten, daß das Geschehen des Ersten Weltkriegs weit schwerer ästhetisierbar war als die Apokalypse, daß der große Krieg die künstlerischen Mittel überfordert habe und daher durch "Negativstrukturen" ersetzt worden sei.“ Ebd., S. 201. Natürliche und kosmische Apokalypsen wurden nach 1945 zu einem Parallelbereich, der nach einer Hochphase in den 1960er und 1970er Jahren abebbte und im ökologischen Diskurs zum Ende der 1990er Jahre eine Renaissance erfuhr, vgl. Podrez, S. 80 und Wolfschlag, S. 177f.

der atomare und der apokalyptische Diskurs (...). Schließlich findet seit den 1980er Jahren die Thematik des Klimawandels öffentliches Interesse (...).“ (Podrez, S. 68)

Charakteristisch scheint die Verschränkung einst unabhängiger Diskurse zu sein, die moderne ‚Verkomplizierung‘ von Ursachen und deren Prävention. Die Möglichkeiten der Vernichtung sind heute derart vielfältig und sich einander beeinflussend, dass eine Verhinderung unwahrscheinlicher wird. Zumal ein Faktor vielfach ausgeblendet wird: Der Mensch selbst. Der Mensch als egozentrisches, ignorant, auf den eigenen Vorteil bedachtes Wesen.⁴⁹⁸ Deshalb rückt ihn die apokalyptische Narration in den Mittelpunkt und zeigt seine Unfähigkeit zur Problemlösung. So, wie seine Selbstpositionierung zur Umwelt ökologische Krisen heraufbeschwören kann,⁴⁹⁹ so wird seine Positionierung in den Überlebendengruppen als Fortsetzung der Krisensituation gezeigt.

Der atomare und der ökologische Diskurs⁵⁰⁰ wirken auf den urapokalyptischen und führen ihm neue Topoi und Ikonographien zu (vgl. ebd., S. 76). Dabei wird die klassische Apokalypse nicht ersetzt, sondern ergänzt und transformativ modernisiert. Der Zombie als Chiffre fügt sich in den Bild- und Formenkanon und rückt ebenso den Menschen ins Zentrum. Da dieser zur radikalen Denkmkehr nicht fähig ist, ist er dem Untergang geweiht. Die Lösung der Krise scheitert stets, jeder Lösungsversuch ist illusorisch und der Mensch ist bereits tot. Er ist ein lebender Toter, potenziell vernichtet – er ist ein Zombie. Auch dies ist, was Rick Grimes in *The Walking Dead* meint: „WIR sind die lebenden Toten!“⁵⁰¹

Apokalypsebilder sind stets mit Ikonographien gefüllt. Zerstörungen durch Naturgewalten und Kreaturen bilden den ikonographischen Kern, welcher 1945 durch die Bombe ergänzt wurde, da sie gleich- und höherwertiges Zerstörungspotenzial inne hat (das Aufspalten der Erde, Feuer, Vergiftung und Verstrahlung etc., vgl. Podrez, S. 85). Der kreatürliche Nachzug wurde das Mutantentum, die Degeneration.⁵⁰² Die Bilder der Zerstörung durch Natur werden im Zombiefilm durch solche der Selbst-

498 In Anlehnung an Paul Thiery d'Holbach bringt Horstmann den Begriff *Gattungsnarzißmus* für das Verhältnis von Mensch zur Natur ein. „Diesen Ideen zufolge mußte das Menschengeschlecht notwendig zu der Überzeugung gelangen, daß die gesamte Natur allein seinetwegen geschaffen worden sei (...).“ Zit. n. Horstmann, S. 40. Entsprechend müsse der Schock groß sein, wenn die Natur unter den Füßen wegsterbe und ihre toxischen Überreste sich gegen den Menschen wandten, vgl. ebd., S. 40ff.

499 „Während in der Antike und im Mittelalter ganzheitliche Naturdenkweisen dominieren, findet in der Aufklärung ein Paradigmenwechsel statt: Der Mensch positioniert sich als Subjekt und betrachtet die Natur als Objekt. (...) Hauptvertreter dieser Denkweise sind Francis Bacon und René Descartes.“ Podrez, S. 73. Diese gewachsene Naturabwertung führe zur Verkenntung ihres Bedrohungspotenzials, gerade im Hinblick auf das ignorierte dialektische Abhängigkeitsverhältnis, vgl. ebd., S. 75.

500 Sie zeigen Beziehungen von Mensch zu Technik hier und die dialektische Trias aus Mensch, Technik und Natur dort, jeweils im ständigen „Chargieren zwischen Ohnmacht und Allmacht“, Podrez, S. 76.

501 Kirkman, Robert; Adlard, Charlie; Rathburn, Cliff: *The Walking Dead* (Bd. 4). Was das Herz begehrt, (4. Aufl.) Ludwigsburg 2011, S. 135.

502 Hier sei bspw. an das Remake *THE HILLS HAVE EYES – HÜGEL DER BLUTIGEN AUGEN* (*THE HILLS HAVE EYES*, USA 2006, Regie: Alexandre Aja) erinnert, welches die Degeneration in Analogie zu den Atombombentests stellt. Gleiches gilt bereits für das Original, *HÜGEL DER BLUTIGEN AUGEN*

zerstörung und Selbstzerfleischung ersetzt. Der Untote ist die Personifikation der emotionslosen menschlichen Bestialität – ein Spiegelbild.

Der Zombie hatte zwar angesichts eines potenziellen Atomkrieges seinen Nährboden, ist aber keine spezifisch gebundene Figur. Im Horror-, Science-Fiction- und Endzeitfilm existierten diese Apokalypseauslöser (pandemische Zombies und atomare Destruktionen) in der Hochzeit, den 1980er Jahren, parallel. Und sukzessive wurden die Diskurslinien erweitert. Der Zombie erwies sich hier als flexibel und konnte unterschiedliche Endzeitszenarien generieren, wohingegen der atomare Diskurs mit dem Atompilz und der Verseuchung schon erschöpft ist. Zudem verlor die Atombedrohung in den 1990er Jahren ihren Reiz, da sie von neuen Katastrophenbildern überlagert wurde. Besonders das Intro von *PLANET DER AFFEN: REVOLUTION* (*DAWN OF THE PLANET OF THE APES*, USA 2014, Regie: Matt Reeves)⁵⁰³ ist für den Wahrnehmungswandel aufschlussreich. Wo sich im Original die Katastrophe um einen Atomkrieg drehte, erscheint dies heute wenig zeitgemäß. Nach dem Ende des Sowjetreichs wurde die Annahme, dass die Apokalypse durch Atombomben ausgelöst werde, unwahrscheinlich. Die Ratio schien, zumindest in der Science-Fiction, die Oberhand erlangt zu haben. Der Untergang ist jedoch nicht abgewendet. Lediglich die Macht darüber ist dem Menschen genommen und der Struktur der globalisierten Welt anheimgelegt. Wissenschaft, Forschungsdrang und Optimierungswille einerseits sowie natürliche Ursachen innerhalb des ökologischen Diskurses andererseits werden zu neuen Paradigmen. Die globale Infrastruktur rückt dabei die unbekannte Epidemie wieder in den Fokus und verstärkt die heute ohnehin deutliche Dominanz ökologischer Katastrophen.

Das Intro von *DAWN OF THE PLANET OF THE APES* macht dies deutlich: Es illustriert den Fall der Menschheit. Auslöser ist ein Virus, dessen globaler Zug visualisiert wird.⁵⁰⁴ Rote Punkte auf einer schwarz mattierten Weltkarte zeigen Infektionsherde und ihre Verbreitungswege an. Unkommentiert genügen die sich in großen Bögen über den Erdball schlagenden Flugwege als selbsterklärende Ursache einer raschen Ausbreitung. Erst wird der Planet vollständig erfasst, dann erlöschen die Farben. Die Menschheit ist verschwunden. Zusätzlich wird die Karte durch eine umfassende Bebilderung zur Untergangscollage erweitert und akustisch bestätigt. Bekannte Krisenbilder von Seuchen, Politikerreden, Flüchtlingswellen, Aufständen etc. illustrieren die Menschheitsdämmerung. Die dramatische Zuspitzung des Kollapses mündet in Szenen einer untergehenden Zivilisation, mit Reaktorüberhitzungen, dem Zusammenbruch jeder zivilen Ordnung, ausgesetzten Regierungsfunktionen und Bürgerkriegen.

(*THE HILLS HAVE EYES*, USA 1977, Regie: Wes Craven), wobei in der Synchronisation aus den Mutanten kurzerhand Außerirdische gemacht wurden, was den Tenor verfälscht. Roland Emmerich verfährt bei *GODZILLA* (USA 1998, Regie: Ders.) äquivalent. Die Kreatur in ihrer Überdimensionierung ist eine direkte Folge der Atomtests.

503 Der o. g. Film schließt an *PLANET DER AFFEN: PREVOLUTION* (*RISE OF THE PLANET OF THE APES*, USA 2011, Regie: Rupert Wyatt) an.

504 Da das Virus in Laboren an Schimpansen entwickelt wurde, werden unweigerlich Assoziationen zur Eröffnungssequenz von *28 DAYS LATER* geweckt.

Derartige Katastrophenszenarien wirken authentisch. Und das nicht nur aufgrund der Häufigkeit der immer gleichen Ausgangsprämisse in Filmen ähnlicher Couleur. Die Weiträumigkeit der Landflächen, die das mittelalterliche Europa vor einer überall simultan auftretenden Pest bewahrte, ist heute global hinfällig. Und die real beobachtbare Hilflosigkeit bei Seuchenzügen speist die fiktionalen Szenarien. Verwiesen sei abermals auf die Ebola-Pandemie 2014, die Westafrika erfasste und auch zu Fällen in Deutschland, England und den USA führte. Die wichtigste Erkenntnis der Seuchengeschichte ist wohl, dass auf ein kontrollier- und heilbares stets ein neues Übel folgt. Fortschritt und Technisierung waren bisher nicht in der Lage, dem Menschen die Angst vor der Infektion zu nehmen.

Die Pandemie als historisch gewachsenes Untergangsszenario ist für den Horror prädestiniert. Die Globalisierung erhöhte die Reichweite und das Tempo und verschärfte die Infektionsangst so zum zentralen Element. Sie war zwar immer da, aber nach dem Millenniumswechsel wird sie neuerlich zum dominanten Topos. So beschreibt Philipp Sarasin bspw. die schnelle Reaktion der Nationalgarde auf potenziellen Bioterrorismus – zeitgleich zu den 9/11-Anschlägen –, während die Abfangjäger der Air Force am Boden blieben. Dies führt zur Differenzierung zwischen »Anthrax« als Metapher und Politikum sowie dem Anthrax, welches in Briefen verschickt wurde (und fünf Menschen tötete):

„Was verbirgt sich »hinter« diesem Phantasma? Was könnte es gewesen sein, das der Angst vor den Milzbrandbriefen (...) ihre unglaubliche und weltweite Dynamik gab? Ist es zum Beispiel denkbar, daß ganz zuletzt, verborgen hinter dem bedrohlichen politischen Getöse, also gleichsam *fin de compte*, sich auch eine unverschämte Lust an der Angst vor »Anthrax« zeigte, eine *jouissance* der Infektion, ein Spiel mit dem Fremdkörper, das zugleich phantastisch und wirklicher, ja »realistischer« war und ist als jede Angst vor Bioterror? Könnte es sein, daß die *infection* die zentrale Metapher der Globalisierung ist (...)“⁵⁰⁵

Zwischen all diesen Diskurslinien nach 1945 ist die Eschatologie aufgerieben worden. Jedoch verschwand der ikonographische Korpus nicht. Die potenziell wissenschaftliche und ökologische Apokalypse absorbierte die prophetisch-theologische bei annähernd identischem Zeichenarsenal. In der Science-Fiction werden die neuen Katastrophenbilder zu Ende gedacht, bis sie in Dystopien kippen. Sie werden zur Warnung vor der Zukunft und zur Mahnung für die Gegenwart. Science-Fiction will dabei keine Prophetie liefern, sondern auf Möglichkeiten und Folgen hinweisen (Wolfschlag, S. 7f.).

Dies ist der Endpunkt eines Prozesses, in dem die Religion von Wissenschaft abgelöst wurde. Einher gehen diese Entwicklung und Deutungshoheit mit der medialen Verbreitung. Vor der massenhaft reproduzierbaren Verbreitung von Schrift und Bild durch Buch- und Einzelblattdruck war die Apokalypse zwar präsent, „meist allerdings

505 Sarasin, S. 17f., Herv. i. O. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts verfestigte sich die Furcht vor der Gefahr in der Luft, vor dem biologischen und chemischen Kampfstoff, der das Atmen zur tödlichen Bedrohung macht. „[E]s ist richtig, in den Bildern aus dem Ersten Weltkrieg von Männern in Gasmasken die Urszene moderner Bedrohungswahrnehmungen zu sehen: Den Schock, den die neuartigen Giftgase selbst unter den schon an die unerhörten und präzedenzlosen Schrecken des Grabenkrieges gewöhnten Soldaten auslösten, signalisierte einen technologischen Epochenbruch.“ Ebd., S. 36.

in Bibelhandschriften und -kommentaren, die nur der Geistlichkeit zugänglich waren.⁵⁰⁶ Der breiten Bevölkerungsschicht stand eher das Bildwerk in und an Kirchen zur Verfügung, die von der Apokalypse meist nur das Jüngste Gericht zeigen (vgl. ebd., S. 19). Auch die Predigt konzentrierte sich im Stil der *Nil-inultum-remanebit*-Mahnung („nichts wird ungestraft bleiben“) auf das Jüngste Gericht, nicht jedoch auf den Weltuntergang (vgl. ebd., S. 19f.):

„Offenbar war diese – unsere – Sichtweise dem Mittelalter fremd. Sie ist das Kind einer Zeit, die nicht an einen Schöpfungsakt, sondern an den Urknall glaubt und deshalb einen katastrophalen Weltuntergang durch Ex- oder Implosion annehmen muss.“ (Ebd., S. 20)

Im Gegensatz zum mittelalterlichen Christentum, welches nie an den guten Absichten Gottes zweifelte, gibt es heute zwar eine andere Vorstellung vom Beginn, die Möglichkeiten des Untergangs hingegen sind nicht gesetzt und darum vielfältig. Über ein Stadium von Prognosen, Hypothesen und Theorien sind wir nicht hinaus, was die Phantasie natürlich anregt.

In der synkretistischen Zombiefigur bündeln sich bekannte Angsttopen und Untergangsvisionen, sodass sie nicht nur in Amerika als Horrervision funktioniert. Dadurch erreicht sie eine kultur- und gesellschaftsübergreifende Dimension. Und so zwingt der Zombie den Menschen eine Realität auf, die bar jeder Hoffnung ist. Er zwingt zur Selbstreflexion. Er zwingt Fragen nach dem Zusammenleben in einer Gemeinschaft auf. Wie sieht Zivilisation in einer nachzivilisatorischen Welt aus? Apokalyptische Zombienarrative lesen Hobbes rückwärts. Wer bestimmt die Welt? Zuerst wohl die Zombies. Wie fügt sich die Nahrungsquelle in die Situation und geht dabei mit sich selbst um? Wie wird Palliation geleistet? Wie geht man mit dem Angehörigen oder Freund um, dessen Ende gewiss ist, aber dessen Qualen verkürzt werden könnten? Fragen, die in Film und Politik verhandelt werden. Und sie bleiben aktuell. Jedoch wandelte sich ein Spezifikum, welches für die Entwicklung der Zombiefigur existenziell war: Die Medienwelt. Nachfolgend soll darum der Fokus auf die medienreflexive Funktionalität der Figur im Postmillennium gerichtet werden. Vorangestellt sei ein kurzer Exkurs zu dem Film, welcher aufgrund seines parallelen Erscheinens zu 28 DAYS LATER als Zäsurfilm diskutiert werden muss: RESIDENT EVIL (USA, Deutschland, Großbritannien, Frankreich 2002, Regie: Paul W. S. Anderson).

506 Loibl, Richard: Zur Geschichte der Endzeit: Eine Einführung. In: Ders. (Hrsg.): Apokalypse. Bilder vom Ende der Zeit, Limburg-Kevelaer 2001, S. 9-28, hier S. 19.

9 Exkurs: Popularitätsphasen und Rahmenmodelle

– RESIDENT EVIL als Zäsurfilm?

28 DAYS LATER ist als erster Postmillennium-Zombiefilm nicht eindeutig als Zäsurfilm hervorgegangen, da er relativ parallel zu einem zweiten veröffentlicht wurde. Und auch dieser ist in einer Traditionslinie zu verorten und ermöglicht Erklärungen des Faszinationspotenzials. Diese sollen an Kleinschnittger diskutiert werden, welche RESIDENT EVIL als den entscheidenden Impulsfilm für die dritte Blütezeit des Zombies betrachtet.

Erweitert man den Betrachtungsgegenstand um den des Videospiele, lässt sich die Produktions- und Nachfragerücke in den 1990er Jahren schließen. Denn parallel zur filmischen Stagnation etablierte sich der Zombie im Spielemedium. Als Eckpunkte seien ZOMBI (1990), ALONE IN THE DARK (erstmalig 1992), der Rail-Shooter HOUSE OF THE DEAD (1996) und RESIDENT EVIL (erstmalig 1996) genannt.⁵⁰⁷ Der passive Rezipient wird zum aktiven, wodurch der Zombie an Attraktivität gewinnt, da er den hypothetischen Raum der Reflexion und des (Film-)Konsums verlässt und bekämpft werden kann. In Shooter-Variationen lassen sich Kriegselemente nachspielen. Und das aktive und teils barbarische Töten kann in Survival-Games schuldfrei geschehen, denn man tötet nur Totes, nicht Menschen, sondern menschenähnliche Monster.⁵⁰⁸ Zudem wird die Reflexion aus dem Denken in das Handeln übertragen.

2002, mit der Kinoauswertung von RESIDENT EVIL, setzt das Interesse am Zombiefilm wieder ein. Und das mehr denn je. Die Fülle an Büchern, Comics, Spielen und Filmen war nie größer. Um dies erklären zu können, orientiert sich Kleinschnittger am Rahmenmodell Erving Goffmans. Denn die gravierend erscheinenden Brüche in den Narrativen der Figur seien Ergebnisse kohärenter Entwicklungen. Sie ließen sich stets auf den Vodou zurückführen und stellten darum keine „Brüche im Sinne von unerklärlichen Entwicklungssprüngen“ (Kleinschnittger, S. 140) dar. Der aktuelle Modus würde demnach das erfolgreichste Narrationsmodell sein, welches sich durch den Rezeptionserfolg in der Produktion perpetuiere.

Goffman geht bei Situationsdeutungsverhalten von *Rahmen* aus, die der Interpretation eines Ereignisses zur Orientierung und Reaktionsanpassung einen Sinn verleihen. Diese primären Rahmen bilden das Vorstellungssystem, die „Kosmologie“ des

507 Vgl. zu Zombies im Spiel pars pro toto Kleinschnittger, S. 115-124 und Flint, S. 169-176.

508 „Zombies are the new Nazis, at least when it comes to video games.“ Suellentrop, zit. n. Kleinschnittger, S. 117. Durch die menschenähnlichen Silhouetten findet allerdings (auch im Film) ein Abstumpfungsprozess statt. Dies mache im apokalyptischen Automatismus des Ressourcenkampfes früher oder später auch Menschen tötbar. Canavan liest dies als eine Form der Infektion durch den Zombie, vgl. Canavan, S. 445.

„gesellschaftlichen Wissensvorrats“ (ebd., S. 145). Der *Zombi* ist auf Haiti Bestandteil der Kosmologie und wird von der sozialen Gruppe in ihrem Primärrahmen mühelos gedeutet. Eine Transformation (durch Modulation) in einen sekundären Rahmen, bspw. durch den Übertrag in einen anderen Kulturkreis, „muss nicht (...) sinnvoll sein, sondern ist in erster Linie "nur etwas an sich bereits Sinnvollem genau nachgebildet" (...).“ (Ebd., S. 145) Dies findet sich bei der Übertragung in den primären Rahmen des westlichen Kulturkreises. Die unmodulierte Figur kann in der neuen Kosmologie jedoch nicht gedeutet werden, denn die Erfahrungshorizonte sind andere. Darum wird mit Transformation reagiert, welche das Neue in einen verständlichen kulturellen Zusammenhang fügt. Erinnert sei daran, dass Seabrook nach seiner Entdeckung zu sofortigen Erklärungsangeboten neigte, da ein wandelnder Leichnam seinem Primärrahmen widersprach (vgl. ebd., S. 146f.). Da sich Menschen gegen eine Veränderung ihres Systems sträuben, wird das Inkorporierte verändert. So finden sich Erklärungen des Phänomens (vermittels Giften, Behinderungen etc.), die dem Kulturkreis bekannt sind. Das Modul ist dem Original nachgebildet, aber etwas ganz anderes (ebd., S. 148). So zeigt sich eine Sinnentleerung, da eine (degradierende) Neuzuschreibung stattfinden kann. Hier ist der Ursprung des Zombies als leere Allegorie zu finden, eine „verstärkte Bedeutungs-Leere“ bei gleichzeitiger „Bedeutungs-Offenheit“ (ebd., S. 149), man möchte sagen: Bedeutungsflexibilität.

Eine bereits vorhandene Modulation ist anfällig für weitere Modulationen, die nun, wo die ursprüngliche Bedeutungszuschreibung nicht mehr notwendig ist, leichter vonstattengeht (vgl. ebd., S. 149). Als Parallelbeispiel sei der Vampirmythos angeführt, der nach Stokers literarischer Modulation eine enorme Formenvielfalt angenommen hat.

Die weitere Modulation, nun im tertiären Rahmen des Films, greift nicht auf den Ausgangspunkt, sondern auf die Seabrook-Modulation zurück, variiert also eine Variation. Im Film ist nun der Modus der Übernatürlichkeit möglich, da es sich um einen anerkannt fiktionalen Rahmen im Bezug auf Personen, Figuren und den Handlungsrahmen (Zeit und Raum) handelt (ebd., S. 149f.). Film als mediales Produkt, als künstliche Darstellung des Alltags (Goffman nutzt den Begriff *dramatisches Drehbuch*, vgl. ebd., S. 150), gehorcht eigenen Regeln, die vom Zuschauer innerhalb zeitlicher (Filmdauer) und räumlicher (wo wird der Film konsumiert?) Klammern akzeptiert sind. Je vielfältiger die Modulationen werden und je intensiver eine zeitliche und mentalitätsgeschichtliche Veränderung einwirkt, desto mehr verändern sich die Rahmengrenzen. Beim Zombie zählen hierzu vor allem (1) die zunehmende Darstellung von Gewalt, (2) die Annäherung an die westliche Lebenswelt innerhalb der Diegese sowie (3) die Veränderung der Ursachenerklärungen (vgl. ebd., S. 151f.). Ergänzt seien (4) die gesteigerte apokalyptische Dimension durch die kriegsreflexive Auslegung und – werden Filme nach 2002 einbezogen – (5) die Geschwindigkeit des Monsters.

So erklärt Kleinschnittger, warum auch Zombies erkannt werden würden, wenn sie nicht als solche benannt würden (wie in *THE CRAZIES*, *28 DAYS LATER* etc.). Sie entsprächen dem Modul, wiesen jedoch Variationen auf (vgl. ebd., S. 152). Diese len-

ken vom Ursprung aber nicht so stark ab, dass sie als etwas Neues (an-)erkannt werden würden.⁵⁰⁹

Kleinschnittger erachtet nun die Transformation in das Videospiel als quartäre Modulation. Der Filmzombie bleibe eine konstant fortgesetzte Variation, im Videospiel werde der Nutzer jedoch aktiv (vgl. ebd., S. 152f.). Den abermaligen Boom führt sie auf die quintäre Modulation zurück, welche aus dem Spielemedium mit *RESIDENT EVIL* in den Film eingebracht würde. Diesem quintären Zombiemodul bescheinigt sie einen aktiven Part des Rezipienten, klammert dabei jedoch aus, dass solche Effekte schon vor 2002 verhandelt wurden:

„Unterstützt wird dies dadurch, dass im neuen Zombie-Modul der Fokus stark auf die Darstellung *detaillierter* Alltagsnähe (hinsichtlich Szenario, Setting, Figuren etc.) und zugänglicher, nachvollziehbarer Vorgänge (wie würde die aktuelle Regierung, die Armee, die Seuchenkontrolle etc. reagieren, wie Familien und verschiedene Typen von Personen) gelegt wird (...).“ (Ebd., S. 153, Herv. i. O.)

Hier ist das ungebrochene Faszinationspotenzial begründet. Innerhalb des Films, als ein der Lebenswelt nachempfundenen Narrationssystem, taucht als Irritation der Zombie auf, wird aber in die (Film-)Kosmologie integriert (vgl. ebd., S. 151). Der Rezipient ist in der Lage, dieses Modul mit Bezug zur eigenen Umwelt zu dekodieren. So erscheint, nach der Akzeptanz des Zombies, das Dargestellte als realistisch und ermöglicht selbstreflektierende Gedankenspiele innerhalb der Narration *und* innerhalb der Lebensumwelt. Dies impliziert nicht nur präventive Überlegungen für den Fall, dass in der Nachbarschaft die Apokalypse ausbrechen könnte, sondern auch im Bezug auf den eigenen Beitrag, bspw. eine Verhaltensänderung, um diese Katastrophe zu verhindern.

Bei der ikonographischen Betrachtung kam zum Vorschein, dass ein als realistisch konstruierter Filmrahmen mehr implizieren muss als eine künstliche Alltagswelt, die auf die reale zurückgreift. Es bedarf realer Vergleichsgrößen, die im Handlungsverlauf einen nachvollziehbaren Realismus, ein Simulacrum, vorführen. Ein Beispiel: Wenn man das tatsächliche Verhalten von Menschen in Extremsituationen kennt, ggf. selbst beobachtet oder hypothetisch durchgespielt hat, und der Film mit ähnlichen Verhaltensweisen aufwartet, erscheint es – gespiegelt am Erfahrungshorizont – realistisch. Und dies wesentlich intensiver, als es ein der Lebenswelt entlehnter, präapokalyptischer Ausgangspunkt täte, der sich auf visueller Ebene (Lokalität, Raumgestaltung etc.) niederschlägt. Die zeitliche Nähe zu einer realen Krisensituation kann den Realismus des Simulacrums verstärken.

509 Nach Kleinschnittger mache der Wechsel in Habitus und Persönlichkeit, also der bloße Moduswechsel hin zum Fremden, im Vergleich zur vormaligen Person bereits das Zombiensein aus – der Tod müsse nicht zwingend eintreten: „Dadurch werden auch neue Arten des Zombie, wie (...) die „Infizierten“ (also noch lebende, jedoch erkrankte Personen) in *28 DAYS LATER* (2002), zu „wahren“ Zombies (...): In ihrer Erkrankung (sprich: Zombifikation) sind sie schon losgelöst von ihrer früheren Existenz, sind schon das „Andere“, unumkehrbar. Sie sind dadurch in einem metaphorischen Sinne gestorben: Ihre Infizierung hat ihr Mensch-Sein beendet (...).“ Ebd., S. 75. Ob die Opfer im genannten Film sterben, soll nicht weiter diskutiert werden. Verhungern können sie jedenfalls, was auf eine spezifische Form von Leben hinweist.

Die bisherigen Ansätze erklären nicht vollständig, warum der Zombie seit 2002 ein Revival erlebte. Betrachtet man *RESIDENT EVIL* objektiv, fällt auf, dass dessen zäsurale Wichtung nicht adäquat zu der von *28 DAYS LATER* sein kann. Denn die Verfilmung ist eine Folge des kommerziellen Erfolges der Videospiele. Produktion und Veröffentlichung in einem zäsuralen Zeitkontext mögen da zufällig sein.⁵¹⁰ Gerade an diesem Beispiel wird der Rekurs auf die Vorlage deutlich, was die Zeitgeschichte als Einflussgröße ausschließt. Die Spielästhetik, die labyrinthischen Handlungsorte, der Spannungsaufbau, Rätselaufgaben, und der *Boss-Fight* rekurren auf das Spiel und erschließen das ohnehin schon vorhandene Publikum.⁵¹¹ Die zäsurale Bewertung der Verfilmung⁵¹² ist im hier dargestellten Diskurs nicht angebracht. Der Weg des Videospielzombies in den Film ist im Kontext von 9/11 als Zufall zu bewerten. Er referiert nicht auf die Präsuppositionen von Zeitgeist und Krisenmedialität. Wo *28 DAYS LATER* ein Krisenbewusstsein und eine Medienreflexion offenbart, zeigt sich hier letztlich nur ein ökonomisches Bewusstsein. Die Frage, ob *RESIDENT EVIL* einen Zäsurfilm innerhalb der Traditionslinien, Terminologie und Ikonographie darstellt, muss darum mit *Nein* beantwortet werden.

⁵¹⁰ Selbst das Aufgreifen der modernen Angsttopoi, besonders im Hinblick auf biologische Kampfstoffe, kann der Film nicht für sich verbuchen, da auch dies auf dem Videospiel und auf vielfach popkulturell verhandelten Schwerpunkten basiert, so annähernd parallel in *12 MONKEYS* und *OUTBREAK*.

⁵¹¹ Der Themenschwerpunkt *Mutation* (vgl. Krah, S. 158ff.) ist im Zombiefilm kein gängiger Topos. *RESIDENT EVIL* macht sie auf Basis des Videospieles aber zum Thema. Implizit tritt der Mutationstopos jedoch durch die Verwandlung vom Menschen über den Tod zum Zombie auf und ist daher rudimentär als Horrortrope einer auch genetisch fokussierten/orientierten Gesellschaft vorhanden.

⁵¹² Neben den Fortsetzungen der *RESIDENT-EVIL*-Reihe (*APOCALYPSE* 2004, *EXTINCTION* 2007, *AFTERLIFE* 2010, *RETRIBUTION* 2012 und *THE FINAL CHAPTER* 2016) folgten die Spielverfilmungen *HOUSE OF THE DEAD – DER FILM* (*HOUSE OF THE DEAD*, USA, Kanada, Deutschland 2003, Regie: Uwe Boll) und *DOOM – DER FILM* (*DOOM*, USA, Großbritannien, Deutschland, Tschechische Republik 2005, Regie: Andrzej Bartkowiak). 2015 wurde mit *HARDCORE* (*HARDCORE HENRY*, Russland, USA 2015, Regie: Ilya Naishuller) die Ego-Shooter-Ästhetik auf einen vollständigen Film übertragen, an dessen Erfolg *PANDEMIC – FEAR THE DEAD* (*PANDEMIC*, USA 2016, Regie: John Suits) und *DEAD RUSH* (USA 2016, Regie: Zachary Ramelan) anschlossen und diese Bildästhetik unter Rekurs auf Found-Footage-Strategien in den Zombie- und Infiziertenhorror übertragen. Verfilmungen von Zombie-Games erfreuen sich weiterhin großer Beliebtheit, so zuletzt *DEAD RISING – WATCHTOWER* (*DEAD RISING*, USA 2015, Regie: Zach Lipovsky).

10 Von NIGHT OF THE LIVING DEAD zu 28 DAYS LATER

Allegorien auf asymmetrische Verwüstungs- und Massakerkriege

NIGHT OF THE LIVING DEAD entstand unter dem direkten Einfluss der Visualität des Vietnamkriegs und ist als Reaktion und Reflexion mittels der Bildintegration zu lesen. Die unmittelbare Emotionalität und Authentizität, die formale Qualität der assoziativen Bildästhetik sowie die ikonologische Ausrichtung haben zur Ikonenbildung beigetragen. Nebst der gesellschaftsallegorischen Geschichte beeinflusste die Rückwirkung des Krieges auch das neue Filmmonster. NIGHT stellt eine Zäsur dar und etablierte den Archetypus des modernen Zombies.

Die Nutzung der allegorischen Kraft dieser Kreatur als Krisen-, Sozial- und Medienkommentar ist elementar. Das Monstrenmotiv erwies sich als derart erfolgreich, dass sich seine Charakteristika bis heute perpetuieren. Es ist daher bezeichnend, dass nach der Produktionsstagnation in den 1990er Jahren⁵¹³ eine weitere Zombiefilmwelt begann, die ebenfalls unter dem Eindruck einer Krise stand. Die Angriffe im September 2001 erschütterten die westliche Welt, die Folgewirkungen prägten die Wahrnehmung durch kontinuierliche mediale Vermittlung bis heute.⁵¹⁴ Während RESIDENT EVIL der medialen Verwurzelung entspringt und seinen narrativen Kern in der

513 Kefflers Urteil 1997: „Zombiefilme? Nein, da kommen keine mehr.“ Keffler, S. 186. „Zombies subsequently 'diet out' as a force in genre entertainment. Perhaps we no longer need them, because culture itself has entered a living death.“ Thrower, S. 23. Und weiter: „The 1990s have seen the horror genre dwindle in magnitude, and audiences are now just too determined to be aware of the clichés to find zombies scary or thrilling. But, like all horror themes, there is room for a reinvention of the undead menace.“ Ebd., S. 23. Auch Dendle musste konstatieren: „When the first *Zombie Movie Encyclopedia* came out in 2001, I had no idea what was about to happen. (...) While there was a thriving community of video game and fan fiction enthusiasts, it almost seemed to me that I was writing the obituary for a cinematic creature whose active, productive life span had run from around 1932 to 1989. As it turns out, all the first *Zombie Movie Encyclopedia* did was document the seventy-year background to what is now manifestly the most dynamic and exciting decade in zombie movie history.“ Dendle, Peter: *The Zombie Movie Encyclopedia*, Volume 2: 2000–2010, Jefferson 2012, S. 1. Die Jahre zwischen dem Ende des Kalten Krieges und dem Millenniumswechsel sind optimistisch geprägt. So begründet die hier erarbeitete krisen- und kriegsreflexive Ebene des Zombies das Ausbleiben relevanter apokalyptischer Narrationen.

514 9/11 blieb als Katastrophe nicht singulär. „Der Optimismus der 90er wich den düsteren Aussichten auf eine Welt, die wahlweise im Zeichen eines »Clash of Civilizations« (Samuel P. Huntington) und »war on terror« (George W. Bush) stand, oder auch im Zeichen eines versachzwänglichten Lebens im Zeitalter der Globalisierung, mitten in der Klimakatastrophe und knapp an einem Kollaps des Weltfinanzsystems vorbei, oder auch ein Leben im Schatten einer ständigen Bedrohung durch Superseuchen (BSE, SARS, Vogel- und Schweinegrippe) und Terror (...).“ Van Bebber, Jörg: Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend. In: Ders. (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend, Darmstadt 2011, S. 17–24, hier S. 17.

Videospielreihe findet,⁵¹⁵ ist der Motivkontext von 28 DAYS LATER, der die Figur zum rasenden Infizierten weiterentwickelt, dem von NIGHT nicht unähnlich. Der Film schrieb den Kanon und die reflexive Bildästhetik modernisiert fort und passte den Zombie neuen Bedrohungssituationen an.

Beide Varianten, der langsame Romero-Zombie und die ausdifferenzierten Versionen von Boyles *Rage*-Infizierten, referieren passgenau auf den modernen Krieg. Dessen Partisanenvariation trat bereits in Vietnam zutage und seine Verwüstungsvariante dringt im Zuge der Internationalisierung des Terrorismus in die Wahrnehmung.⁵¹⁶ Der Krieg hat sich verändert und sich von der Clausewitzschen Doktrin entfernt. Münkler stellte zum Wandel des Krieges und zur Instrumentalität der Kriegsgewalt im Terror, wodurch die allegorische Funktionalität des Krypto-Zombies manifestiert werden kann, heraus:

„Von einer Reihe sachkundiger Beobachter ist energisch in Abrede gestellt worden, dass wir es hier mit einem instrumentellen Gewaltgebrauch rationaler Politakteure zu tun haben; stattdessen sind Diagnosen einer selbstläufig gewordenen Irrationalität in Umlauf gekommen, die sich unter medialer Verstärkung zu der Vorstellung von einer Konfrontation mit psychisch Kranken verdichtet haben.“ (Münkler 2006, S. 10)

Die „Asymmetrierungskreativität schwacher substaatlicher Akteure“ wird schnell „zu einer ernstzunehmenden Herausforderung auch von Weltmächten“ (ebd., S. 11). In diesem Zusammenhang erscheint die Formulierung des „neohobbesschen Krieges“ interessant,⁵¹⁷ impliziert er doch zumindest die Orientierung am Naturzustand.

Asymmetrische Kriege, bei denen die „privilegierte Alleinverfügung des Militärs über die Gewalt des Krieges (...) definitiv zu ihrem Ende gekommen“ ist,⁵¹⁸ sind im Genre des Kriegsfilms schwer fassbar, da dieses „den Krieg nur in seiner militärischen

515 Nachdem Romero bereits einen Werbefilm für *RESIDENT EVIL 2* (BIOHAZARD, Capcom 1998) drehte, übernahm er auch die Drehbucharbeit für die Verfilmung. Seine Version gefiel den Produzenten jedoch nicht, weshalb er das Projekt verließ, vgl. Kane, S. 171f. und Russell, S. 175. Der Einfluss von Film und Videospielreihe auf die Akzeptanz des Zombies im Mainstream ist als hoch zu bewerten, vgl. ebd., S. 175. Dies zeigt sich daran, dass die Arbeit an *RESIDENT EVIL* bereits seit 1999 lief (definitiv unabhängig von politischen Ereignissen). Der prognostizierte kommerzielle Erfolg fußte ausschließlich auf der Beliebtheit der Videospiele. Der Arbeitstitel, *RESIDENT EVIL: GROUND ZERO*, wurde jedoch nach 9/11 geändert, vgl. Dendle 2012, S. 8 und S. 14 Anm. 32. Dies ist die einzige Rückwirkung der weltpolitischen Ereignisse.

516 Die Wahrnehmung des symmetrischen Krieges als kanonisch-klassische Kriegsform gilt nur für Europa, speziell vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Selbst für die nach Kriegsregeln agierenden Europäer galt dies nicht jenseits des Kontinents, bspw. in Kolonialkriegen. Sie bedienten sich dort des Massakerkrieges, einer asymmetrischen Kriegsform mit einer übermächtigen und einer chancenlosen Partei, vgl. Münkler, *Herfried*: Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie, (2. Aufl.) Weilerswist 2006, S. 215ff. Das klassische Symbol der Asymmetrie stellen David und Goliath dar, vgl. ebd., S. 155. Jedoch: Wo David die Sympathien sicher waren, kämpft Terror zwar aus dessen Position heraus, aber ohne sympathischen Rückhalt. Münkler hebt hervor, dass die USA ihre Kriege stets aus der Goliath-Position führten, von Hollywood mythenbildend jedoch durch Gefechte Weniger gegen Viele in eine sympathischere David-Rolle geschneidert wurden, vgl. ebd., S. 156.

517 Vgl. ebd., S. 11f., wobei der Begriff von Münkler abgelehnt wird, da die sozialen Ordnungen von Clans und Terrorzellen dem völligen Fehlen von Strukturen im Naturzustand widersprechen.

518 Riedel, Peter: Die Metastasen des Krieges. Über den Kriegsfilm als Genre und den Anachronismus der Sinne. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 132-140, hier S. 135.

Erscheinung erfasst, andere Artikulationsformen [jedoch] ignoriert (...). Wer den Kriegsfilm nur als Genre begreift, ihn mit diesem zur Deckung bringt, wird den Krieg mit Hilfe des Films nicht begreifen.“ (Ebd., S. 139) So fragt Riedel provokant und gleichsam aufschlussreich:

„Und entwirft nicht Danny Boyles *28 Days Later* (2002) ein präziseres Bild der neuen Kriege, als die meisten augenscheinlich realistischen Kriegsfilme?“⁵¹⁹

Ein Film, der sich auf den Zombie stützt, kann den Krieg illustrieren. Denn dieser Zombietypus ist unter Kriegseinfluss entstanden und perpetuiert worden und bringt die allegorische Wirkung figurenimmanent mit. Dies funktioniert natürlich nur je nach inhaltlicher Ausrichtung und Intention, das Potenzial liegt jedoch in der Figur. So ist der waffenlose Zombie, der Gesellschaftssysteme durch Ausdauer und Masse niederreißt, ein Sinnbild für asymmetrische Kriege und ihre modernen Verwüstungs- und Massakerkriegsvariationen.

Der asymmetrische Krieg bezeichnet Konflikte zwischen (vermeintlich) klar trennbaren starken und schwachen Parteien. Diese folgen einer eigenen Logik, da sich die schwächere Partei der Schwäche bewusst ist und die offene Konfrontation in Feldschlachten meidet. „Sie unterliegen nicht dem Diktat der Ökonomie oder Technologie, setzen das mathematische Kalkül mit Masse und Effizienz außer Kraft. Entscheidend ist vielmehr der Umgang mit der Ressource Zeit (...).“⁵²⁰ Der engste Verbündete der Schwachen ist die Zeit, während sie für den Stärkeren zum zermürbenden Abnutzungs- und Verschleißkrieg führt. Hier entwickeln sich Verzweiflung und Ratlosigkeit, mit jedem verstrichenen Tag steigt der Druck auf die Truppen (von außen durch Widerstand bzgl. der Dienstbereitschaft bei steigenden Opferzahlen,⁵²¹ durch degressive Finanzierungsbereitschaft u. ä.; von innen durch sinkende Kampf-moral). In diesem Klima steigt die Neigung zu exzessiver Gewalt (vgl. Greiner,

519 Ebd., S. 138f., Herv. i. O. Cornelia Ruhe bemerkte zu LA BATAILLE D'ALGER, SCHLACHT UM ALGIER (LA BATTAGLIA DI ALGERI, Italien, Algerien 1966, Regie: Gillo Pontecorvo) und dessen Interpretation in ZERO DARK THIRTY (USA 2012, Regie: Kathryn Bigelow), dass Kriegsfilme eine Problematik mit sich brächten: Die Vereinfachung von historischen Zusammenhängen verführe dazu, dass die gezeigte Fiktion als historische Realität akzeptiert werde/werden könne. Verfilmungen historischer Ereignisse könnten aus Spielfilmkontexten in dokumentarische Kontexte umgedeutet werden, vgl. Ruhe, Cornelia: Die Kontinuität des Krieges. Literatur und Film in der Konfrontation mit Krieg und Terror. In: Hennigfeld, Ursula (Hrsg.): Poetiken des Terrors. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich, Heidelberg 2014, S. 21-38, hier S. 31-38. Werden historische Situationen jedoch in Allegorien übertragen, bleiben kritische Töne erhalten, da Monsterfiguren nicht dokumentarisch uminterpretiert werden können.

520 Greiner, S. 171. Im Roman zu DAWN OF THE DEAD wird bereits darauf verwiesen. Beim Einstieg in das Kaufhaus bauen Roger und Peter eine Treppe aus Kartons zum Oberlicht, „wie eine Treppe zum Himmel – nur führte diese Treppe eher in eine Hölle, hinab zu den eintönig durcheinanderwankenden Untoten. Wenn die Wesen etwas für sich hatten, dann war es die Zeit.“ Romero und Sparrow, S. 79.

521 Die Zurschaustellung entstellter Opfer zur Beeinflussung der Heimatfront wird seit den 1990er Jahren als „Mogadischu-Effekt“ beschrieben, vgl. Greiner, S. 178. Selbigem Kampfgeschehen entstammt das „Body-bag-Syndrom“, welches die USA zum Rückzug aus Somalia zwang. Es bezeichnet die kippende Stimmung durch Medienberichte und ist aus Vietnam ableitbar, wo es ebenso wirkte, vgl. Paul 2005, S. 92.

S. 171). Es kommt zur Potenzierung der Zerstörung ziviler Ziele, da die Kombattanten auf eine Vermischung mit der Bevölkerung angewiesen sind.⁵²² Dieser Krieg wirkt intensiv in den Alltag. Und dies spiegelt sich im eigentlich schwachen Zombie, der Ordnung, Moral und Systemsicherung ins Wanken bringt. Der Wandel der Figur offenbart eine Parallelität zum Wandel des Krieges, dessen klassischer symmetrischer Typus seit 1945 schwindet (vgl. ebd., S. 168).

Asymmetrien und das Nachbeben von 9/11 offenbarten Bedrohungsempfindungen, welche der Zombie aufgreift, da er nicht auf fernen Kriegsschauplätzen angesiedelt ist. So zeigten Columbine und der 11. September, dass Gewalt unvermittelt und ohne Vorwarnung aus der Mitte der Gesellschaft über diese hereinbrechen kann.⁵²³ Zeitgleich verstärkte die Anthrax-Panik die Furcht vor B- und C-Kampfstoffen, besonders in der Hand von Terroristen und Regimen (bezeichnend, dass dies zum Kriegsgrund gegen den Irak stilisiert wurde).

Im Terror erscheint eine wesentliche Komponente, welche die Bedrohung in die Nachbarschaft transferiert und so ein verdichtetes Verunsicherungspotenzial schafft. Während Partisanenkriege auf eigenem Territorium stattfinden und eine defensive Komponente enthalten, ist Terrorismus offensiv und „nicht auf die Unterstützung durch die Bevölkerung angewiesen (...), sondern [ersetzt] sie durch die Nutzung der Infrastruktur der angegriffenen Länder als Waffe wie Logistik (...)“. (Münkler 2006, S. 142). Es gilt:

„Je komplexer die Infrastruktur der angegriffenen Länder ist, desto leichter sind diese anzugreifen (...)“. (Ebd., S. 142)

Zudem wandelt sich das Ziel:

„Dabei greifen sie in der Regel gerade nicht die Streitkräfte oder den Polizeiapparat des Gegners an, sondern administrative, wirtschaftliche und infrastrukturelle Einrichtungen, weil sich hier die größeren psychischen Effekte einstellen.“ (Ebd., S. 148)

Darum stellt Münkler als charakteristische Kriegsform des 21. Jahrhunderts (neben Ressourcen- und Pazifizierungskriegen) den Verwüstungskrieg heraus. „Klassische Verwüstungskriege waren die sengenden und raubenden Streifzüge nomadischer Völkerschaften an der Peripherie sozio-ökonomisch fortgeschrittener Großräume.“ (Ebd., S. 149) Diese Form ist durch die Klandestinität innerhalb des angegriffenen so-

522 Voraussetzungen für eine ‚Asymmetrie aus Schwäche‘ sind die Geographie (Dschungel, Gebirge, Rückzugsräume) und die Bevölkerung (Schutz, Nahrung, Deckung), vgl. Münkler 2006, S. 141. Gegenüber findet sich Asymmetrie der Stärke, wenn ein Raum beherrscht wird, den der Gegner nicht hat. Also die See, der Luftraum, heute ggf. sogar das Weltall. Die Stärke fußt auf der *Unbesiegbarkeit* in Ermangelung von Konkurrenz, vgl. ebd., S. 140f. Die „Asymmetrie aus Schwäche beruht also auf (...) einer tendenziellen Unerkennbarkeit der Kämpfer, und diese *Unerkennbarkeit* soll ihnen ermöglichen, den Krieg im Raum und in der Zeit auszudehnen, um so einen überlegenen Gegner zu zermürben.“ Ebd., S. 141, Herv. i. O.

523 Vgl. Dendle 2012, S. 7. Sarasin ruft in Erinnerung, dass auch die Columbine-Amokläufer im Anschluss ein Flugzeug entführen wollten, um damit das Empire State Building zu zerstören, vgl. Sarasin, S. 29f.

zialen Raumes ersetzt worden.⁵²⁴ So erhöht das komplexe soziale, ökonomische und politische System die Anfälligkeit für Verwüstungsangriffe. Und das Bewusstsein um diese Schwachstelle offenbart bei dezidiertem Alltagsbeobachtung das Bedrohungspotenzial der eigenen Umwelt. Pandemien, Terrorzellen und Zombieattacken kommen hier deckungsgleich zusammen.⁵²⁵

Das sture Auftauchen des Zombies zermürbt die Militärtechnologie und die kollektive Psyche, es reißt die Barrieren des Sicherheitsgefühls ein. In der Frontenauflösung offenbart sich eine weitere Parallele zum neuen Krieg: Vietnam zeigte, dass der Schwächere nur gewinnen kann, wenn der Stärkere keine Rückzugsräume hat und der Stress des Gefechts zum Dauerzustand wird. Das Tunnelsystem war dem ebenso zuträglich wie das dichte Netz aus Sprengfallen (vgl. Greiner, S. 177). Die Inkubationszeit der Zombieinfektion und die emotionale Bindung an Todgeweihte, welche die präventive Tötung meist verhindert, unterstützen hier die allegorische Kraft der Figur. Eine frühe Eindämmung scheint mangels adäquater Reaktionen nicht möglich. Hierfür lässt sich ein hohes Verunsicherungspotenzial postulieren, da die Krisengebiete vor der Haustür liegen – die Nachbarschaft ist das Schlachtfeld.

Im Zuge von 9/11 und 28 DAYS LATER sind somit Rückwirkungen auf den Zombiefilm feststellbar. Es führten die äußeren Umstände zu einer Reanimation des Genres. Nach Dendle sei die größte Auswirkung von 9/11 die Erkenntnis gewesen, dass man sich im Ernstfall nicht auf Autoritäten verlassen könne. Dass diese Unverlässlichkeit dauerhaft ist, wurde der sensibilisierten Bevölkerung 2005 vor Augen geführt:

„Hurricane Katrina, which hit the Gulf Coast in August 2005, was the test case for federal responsiveness – a test which the government failed spectacularly. Americans were horrified at the images of citizens trapped in the Superdome without food or water, of rampant looting and heavy-handed police violence, and of bodies lying uncollected in the streets – images in short, of a desperate, lawless wasteland, where civilization had come unraveled in only a few short days.”⁵²⁶

524 Vgl. ebd., S. 149 und vertiefend zum Terrorismus (ohne eine einseitige Bindung an den Islamismus) als Strategie der Gewaltanwendung, die im sozialen Raum diffundiert ist, ebd. S. 221–233.

525 Zu differenzieren ist die Kontextualisierung des Zombies jedoch im Hinblick auf das Massekonzept: Was in Staatenkriegen von entscheidender Bedeutung war, verliert im asymmetrischen Gefecht an Notwendigkeit, vgl. ebd., S. 165f. Der Zombie tritt asymmetrisch innerhalb einer anwachsenden Masse auf und verhält sich weniger wie Terroristen und eher wie die Seuche. Aus der Asymmetrie wird zunehmend Symmetrie, die letztlich wieder in die Asymmetrie kippt, dann jedoch zu Ungunsten der Menschheit.

526 Dendle 2012, S. 9. Vgl. auch Canavan, S. 446f., wo dargelegt ist, wie Angestellte des Memorial Medical Center während des Ausnahmezustandes sich durch die medial verbreiteten Schreckensmeldungen in einem zombiefilmähnlichen Szenario gewähnt hätten, da offensichtlich reißende Bestien und Monstren vor der Klinik aufgelaufen seien. „Having heard the news reports proclaiming widespread chaos and mindless violence outside – many if not nearly all of which out to be poorly sourced and untrue – and operating in “survival” mode, in a self-declared state of exception, staff at Memorial Medical began refusing treatment to select patients, and in the end are alleged to have deliberately euthanized as many as 24 people.“ Ebd., S. 446. „Writing in 1974 of potential negative consequences from U.S. foreign aid, Garrett Hardin called the sort of ethical calculus at work in these zombie narratives “lifeboat ethics,” celebrating pitiless self-interest as a necessary and rational Malthusian pragmatism. I call his “case against helping the poor” zombie ethics.“ Ebd., S. 445. Ähnliche Medienberichte folgten 2010 dem Erdbeben auf Haiti, vgl. ebd., S. 447.

Seeßlen und Metz kommen bei der Betrachtung kinematographischer Katastrophenphantasien zu einem äquivalenten Schluss:

„Der Film formuliert in der Regel Ängste, die wir offiziell gar nicht haben dürfen. (...) Sie betreffen vor allem das Vertrauen in unsere gesellschaftlichen Institutionen. Das trifft wiederum das Leben des einzelnen wie das symbolische Ganze. Worum es geht ist nicht nur das Böse des anderen, sondern immer auch die eigene Unfähigkeit, uns davor zu schützen.“ (Seeßlen und Metz, S. 100f.)

28 DAYS LATER stellt für solche Post-9/11-Tendenzen einen Impuls dar. Wichtig ist jedoch, dass er vorrangig medien- und weniger krisenreflexiv ist. Die Produktion war vor 9/11 weit fortgeschritten. Darum ist er als Reflexion hyperaktiver Medien mit hyperaktiven Zombies durch Rekurrerung der Medienästhetik zu betrachten.⁵²⁷ Die Funktionalität der Weiterentwicklung als Träger der Krisenallegorie zeigt sich jedoch in den Produktionen, die auf den 11. September und dessen Folgen referieren und dafür auf den Krypto-Zombie zurückgreifen, allen voran die krisenreflektierende Eröffnung von DAWN OF THE DEAD (2004) und insgesamt 28 WEEKS LATER (Großbritannien, Spanien 2007, Regie: Juan Carlos Fresnadillo), dessen militärischer Duktus inhaltlich und formal unzweifelhaft ist.

Boyles Film übertrug die Parallelen zur Medienrealität ins neue Jahrtausend und schuf so archetypische Vorgaben, die sich in der hyperkinetischen Ästhetik der Folgefilme wiederfinden. Die Krypto-Zombies bleiben dem Romero-Archetypus dabei eng verbunden. Die immanenten strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen der ersten und der zweiten Blütezeit des modernen Zombiefilms sind überdeutlich. Die Kerncharakteristika, also (1) die Masse und der Verweis Einzelner auf diese, (2) die Unbeherrschbarkeit, (3) die Kontagiosität und (4) das (instinktive) Fressen respektive assimilierende Töten des Opfers sowie (5) der Tod durch die Zerstörung des Gehirns, überdauerten die Anpassung.⁵²⁸ Und für die Variationen gilt: Sind diese Punkte diegetisch vorhanden, muss der Zombie nicht benannt werden, er wird assoziativ er-

527 Dem Zombie wurde das konstitutive Merkmal der Langsamkeit genommen. Die Umbenennung zum Infizierten entrückt ihn seines mythologischen Ursprungs und kontextualisiert ihn in einer wissenschaftlichen Realität, vgl. *Haupt, Tobias*: Als die Zombies laufen lernten. Der schnelle Wechsel eines alten Monsters: Im Zeitalter der Beschleunigung darf auch der Zombie nicht stehen bleiben, zumindest nicht in *28 Days Later* (2002). In: *van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 92-98. Ergänzend sei auf Meteling 2011, S. 217-221 verwiesen, der die Medienreflexion vertieft. Der Verweis auf einen Rekurs auf Panik vor Terror, Bioterror und Pandemien in der globalisierten Welt, die dem Zeitgeist des Postmillenniums entsprachen, findet sich bei Russell, S. 179.

528 Ergänzend sei auf Kleinschnittgers Zusammenstellung verwiesen: „i) Die Dehumanisierung und Entpersonalisierung durch die Zombifikation, was auch die Absenz eines Bewusstseins miteinschließt (womit die Zombies zu einer anonymen Erscheinung werden); ii) ihr (un-)toter Status (der auch visuell erkennbar ist); iii) der totale Bruch zwischen Vorleben und Untod (wodurch der Zombie qualitativ nichts mehr mit dem vormaligen Individuum gemein hat); iv) ihr massenhaftes Auftreten; v) die Ausbreitung bzw. Übertragbarkeit ihres Zustands (...); vi) die Kontrolle durch eine fremde Macht, extern (Zombie-Meister) oder intern (Fresstrieb), wodurch sie dem Menschen gegenüber feindselig erscheinen; vii) der Status als Nebendarsteller, was den Fokus auf das eigentliche Böse lenkt, sei dies eine konkrete Verkörperung (wie der Zombie-Meister) oder der intra- oder interindividuelle Konflikt der Überlebenden (...).“ Kleinschnittger, S. 89. Marginal ergänzt ist die „Symbolisierung von zeitaktuellen Prozessen und Ängsten“, ebd., S. 89.

kannt. Dies ist gerade für die Krypto-Zombies, die Infizierten, die Tollwütigen, die Rasenden und Verrückten wichtig – sie werden als *Zombies* gelesen.

Diese Gemeinsamkeiten zeigen, dass die abermalige Modernisierung und gesteigerte Internationalisierung⁵²⁹ keinesfalls so radikal ist, wie sie bei Romero im Bruch zum klassischen Zombiemotiv hervortrat. Das gehäufte Auftreten des Infizierten kann aber durchaus als Charakteristik der neuen Filmwelle bezeichnet werden. 28 DAYS markiert zwar den Beginn einer neuen Phase, die Akzeptanz der Motiverweiterung führt jedoch nicht zur Verdrängung des bis dato herrschenden Kanons, sondern etabliert die für das Postmillennium charakteristische Koexistenz von Variationen, die alle zu den Charakteristika des Romero-Zombies subsumierbar sind. Diese Phase ist darum weniger durch die Relevanz des erweiterten Motivs als durch die im *Mainstream* erreichte Akzeptanz definierbar. Hierfür spricht auch der im Folgejahr erschienene *Zombie Survival Guide – Überleben unter Untoten* (2003) von Max Brooks. Dieser Ratgeber markiert ebenso das Einsickern in den *Mainstream* und macht das selbstreflexive Gedankenexperiment zum eigenen Verhalten in der Apokalypse salonfähig. Im Jahr darauf manifestieren das Remake DAWN OF THE DEAD und die Hommage SHAUN OF THE DEAD den populären und kommerziellen Erfolg. Der Boom innerhalb dieser Jahre zieht eine neue Welle an Produktionen nach sich, in deren Zuge sich Romero mit dem Erfolg von LAND OF THE DEAD⁵³⁰ die Chance zu einer weiteren Trilogie erwirtschaftet, welche mit DIARY OF THE DEAD (2007) und SURVIVAL OF THE

529 Auf die Internationalisierung nach 2002 verweist Dendle: „Meanwhile, the zombie has internationalized in an unprecedented manner, with feature-length offerings originating from such places as Chile, Brazil, Uruguay, Turkey, Serbia, Finland, Pakistan, and Malaysia, and others being filmed in Bulgaria, the Cayman Islands, and West Africa. There are zombie films in Hebrew and Russian, and the DVD for *Attack of the Moon Zombies!* (2011) comes with a menu option for subtitles in Esperanto.“ Dendle 2012, S. 2, Herv. i. O. Für Beispiele vgl. das Appendix C, a. a. O., S. 264–266.

530 Bereits 1991 formulierte Romero einen Gedanken, der sich in LAND OF THE DEAD konzeptionell realisiert findet: „Wir haben riesige Probleme mit Obdachlosen, mit Aids und so weiter: lauter potentielle, kapitale Bedrohungen unserer gesellschaftlichen Ordnung. Ich würde gerne einen Zombiefilm machen, wo die Leute aus Beverly Hills immer noch vor ihren schicken Restaurants draußen essen und das Problem ignorieren. Die haben Wachmänner, die die Zombies dann wegzerren und in einem Hauseingang erschießen. Natürlich nicht direkt vor den Augen der Leute, nicht während des *Abendessens*. Das wäre dann wahrscheinlich der komödiantischste von allen Zombiefilmen. Einfach: „Das Leben geht weiter, kein Problem, reich mir doch mal den Kaviar.““ Zit. n. Gaschler und Vollmar, S. 196f., Herv. i. O. Im selben Interview umreißt er seine Idee zu *The Mask of the Red Death*, der als Hommage und als Beitrag zum Kooperationsprojekt mit Dario Argento, *Two Evil Eyes* (*Due Occhi Diabolici*, Italien, USA 1990, Regie: Dario Argento, George A. Romero), geplant war, letztlich aber fallengelassen wurde, da zeitgleich Roger Cormans Produktion des Stoffes angekündigt wurde. Die *Mask-of-the-Red-Death*-Idee war als Parabel auf AIDS angelegt: „Ich hatte die Geschichte in einem hypermodernen Wolkenkratzer angesiedelt, wo die Leute in einer Art Mikrokosmos lebten, so daß sie das Gebäude nie verlassen mußten.“ Zit. n. ebd., S. 201. Diese Idee und die letzte Episode von CREEPSHOW, welche einen Misanthropen in einem sterilen Hochhaus zeigt, der sich von der Außenwelt abschottet, die jedoch in Form von tausenden Insekten zu ihm kriecht, finden sich in LAND OF THE DEAD wieder. Zudem verweist Kane darauf, dass der erste Entwurf zu DAY OF THE DEAD eine mehrstufige Gesellschaft vorgesehen habe, in der die untersten Klassen zur Fütterung der Zombies da sein sollten und die Zombies selbst als Sklaven der *Upperclass* dienten, vgl. Kane, S. 139. Grundzüge dieser Hochhaus- und Gesellschaftsstruktur-Ideen flossen in LAND ein. Hier wird deutlich, dass sich Romero der Traditionslinien stets bewusst war und dass ihm in seinen filmischen Variationen der Fokus auf die Menschen wichtig ist. Er ist bemüht, zeitgenössi-

DEAD (GEORGE A. ROMERO'S SURVIVAL OF THE DEAD, USA, Kanada 2009, Regie: Ders.) vervollständigt wurde.

1967 entstand in einem Konglomerat aus Populärkultur und zeitgenössisch-kritischer Rezeption der Kriegsberichtserstattung ein neues Filmmonster. Dieser Archetypus etablierte sich als eigenständiges, popkulturelles Phänomen. Natürlich differenziert sich ein Motiv, seine Bedeutung und Lesart bei fortschreitender Perpetuierung aus und erhält variierte Bedeutungszuschreibungen. Von seinem Ursprung an hatte das Filmmonster jedoch eine kriegsallegorische Funktion und eine politische Dimension, die der Figurencharakteristik stets immanent ist. Dies zeigt sich daran, dass die Startpunkte der Phasen an fundamentale Krisen und gesellschaftliche Zerrissenheit gekoppelt waren. Somit blieb in jeder nachfolgenden Produktion, auch und besonders in der Postmillennium-Welle, der (Krypto-)Zombie seinem Ursprung treu: Er ist und bleibt ein Kind des Krieges, eine Verschmelzung aus Mythos, Popkultur und krisenprägender Gegenwartserfahrung.

sche Missstände in einen apokalyptischen Kontext zu übertragen und dort weiterzudenken, Konsequenzen zu illustrieren und daraus ein Bild der Gesellschaft abzuleiten, um den präapokalyptischen Stand seiner Zeit offenzulegen. So wandelt sich seine letztlich realisierte Wolkenkratzerkonzeption von Themen der Sterilität und Pandemie zu einer Parabel auf die Bush-Administration und die US-Weltpolitik. Der Film plädiert mit den Intentionen der Apokalypse für die revolutionäre Vernichtung des Alten und zeigt, dass der Neuanfang nicht funktionierte, da die alten Strukturen nicht ausreichend vernichtet worden waren und ihre Kapitalkraft zur Reorganisation und Renaissance des Systems führten. Vgl. zur diegetischen Spiegelung des mimetischen Begehrens (nach René Girard) als Ursache der Gewalt Maye, Harun: *Destroy 2000 Years of Culture*. Gewalt und mimetisches Begehren in George A. Romeros *Land of the Dead* (2005). In Van Bebber, Jörg (Hrsg.): *Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 226-234.

11 Die Post-9/11-Ästhetik neuer Katastrophen und alter Diskurse

oder: *Big Brother ain't watching us*

Wiederholung und Serialität sind charakteristisch für das Genre, denn bereits das Monster wiederholt den Zustand des Lebens. Und die Vielzahl an seriell aufeinanderfolgenden Filmen besteht aus Wiederholungen, Ergänzungen und Neuinterpretationen. Demnach sei, so Meghan Sutherland, „every zombie film (...) a kind of remake.“ (Zit. n. Briefel, S. 151) Das Serielle liegt im Horror,⁵³¹ in der Figur des Zombies und der Masse begründet. So ist es wenig verwunderlich, dass das Monstrum auch den Weg in die Serie fand. Dies mag als weiterer Beleg für dessen Popularität nach 2002 gelten.⁵³² Hier zeigt sich auch, dass das Zombiegenre sich Medien nicht nur reflexiv, sondern in Form der Medien selbst zu Eigen macht. Schließlich ist seit den 2000er Jahren eine qualitative Steigerung und erhöhte Nachfrage nach seriellen Konzepten feststellbar.⁵³³ Die Serie, die wesentlich mehr Zeit für Figurenzeichnungen und charakterliche Tiefe hat, steht heute gleichrangig neben dem Spielfilm.

Die Gründe hierfür sollen nicht erörtert werden.⁵³⁴ Stattdessen sei der Fokus auf die im Seriennarrativ perpetuierten Modernisierungsschübe gerichtet, die bei aller Neukodierung die allegorischen Grundstrukturen selten überlagern. Am Beispiel der ersten Zombieserie,⁵³⁵ der im Oktober 2009 ausgestrahlten Kurzserie DEAD SET

531 Endgültigkeit existiert auf keiner Ebene. Remakes, Fortsetzungen, Revivals – inhaltlich und numerisch gibt es kein Ende. Serienkiller stehen wieder auf, Monstren finden immer wieder den Weg in den Filmkanon. Darum befasst sich Horror gern mit dem Ende an sich. Wie sieht es aus, was folgt im Anschluss? Denn getreu den genreimmanenten Regeln muss etwas folgen, vgl. Stresau, S. 20f.

532 Vgl. auch Wolff, Rochus: The Apocalypse Will (not) Be Televised. *Dead Set* (2008) ist Publikumsbeschimpfung und Demontage des Mediums Fernsehen zugleich. In: Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend, Darmstadt 2011, S. 547–553, hier S. 547.

533 Verweise auf Serien mit kinematographischen Qualitäten in Narration und Ausstattung wie *BREAKING BAD* (USA 2008–2013, Regie: Div.), *GAME OF THRONES – DAS LIED VON EIS UND FEUER* (*GAME OF THRONES*, USA, Großbritannien 2011ff., Regie: Div.) und *TRUE DETECTIVE* (USA 2014ff., Regie: Div.) sollen hier genügen. Vertiefend sei die umfangreiche Sammlung qualitativer und kulturer TV-Serien bei Müller, Jürgen (Hrsg.): Die besten TV-Serien. Taschens Auswahl der letzten 25 Jahre, Köln 2015 empfohlen.

534 Vgl. Dellwing, Michael; Harbusch, Martin: Vergemeinschaftung in Zeiten der Distinktion: Fantastische Andere und transgressives Fernsehen. In: Dies. (Hrsg.): Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse. Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen, Wiesbaden 2015, S. 7–20, hier S. 8–10.

535 Orientiert am eigenwilligen Untotenkonzept in *THE RETURNED* (*LES REVENANTS*, Frankreich 2004, Regie: Robin Campillo) wurde 2007 mit *BABYLON FIELDS* (USA 2007, Regie: Michael Cuesta) ein Pilotfilm produziert, jedoch umgehend verworfen. Sowohl im französischen Spielfilm (vgl. Robnik, S. 55ff.) als auch im TV-Piloten erheben sich die Toten aus ihren Gräbern. Sie stürzen ihre Umwelt

(Großbritannien 2008, Regie: Yann Demange), soll die Reflexion der 9/11-Bilder in der Bildästhetik zombiapokalyptischer Narrationen betrachtet und in den Diskurs eingebunden werden. In dieser fünfteiligen Serie sind nämlich zwei entscheidende Linien vollendet worden: Zum einen findet der Post-9/11-Modernisierungsschub hier einen vorläufigen Höhepunkt, zum anderen stellt die Serie den ersten Schritt in TV-Gefilde dar, ohne die blutigen Charakteristika der Filme einzubüßen.

DEAD SET konfrontiert die Bewohner des *Big Brother*-Hauses während einer Entscheidungsshow mit der eskalierenden Zombiepandemie.⁵³⁶ Mehrere Handlungsstränge um die Hauptfigur Kelly (Jaime Winstone) illustrieren den Katastrophenverlauf im ländlichen Großbritannien, im Regiebereich der Sendeanstalt, wo zwischen jubelnden Menschenmassen der Ausbruch nur verzögert erkannt wird, und im BB-Haus selbst. Dort wird das Desaster erst bemerkt, als die Kameras ausfallen. Dass die Außenwelt kollabiert sein muss, wird an den fassungslosen Ausruf „*Big Brother ain't watching us!*“ (Zit. n. O-Ton) gekoppelt.

Dadurch, dass DEAD SET den BB-Container als moderne Skinner-Box nutzt, eröffnen sich gesellschafts- und medienreflexive Interpretationsebenen, die mitunter bereits analysiert wurden.⁵³⁷ Über die medienkritische Ebene werden Ausbeutungsmechanismen beschrieben, die durch solche Produktionen generiert werden, es werden die (Selbst-)Inszenierungen von Machern, Darstellern und Rezipienten in den

aber nicht in apokalyptisches Chaos, sondern gehen einfach nach Hause. Der Umgang der Lebenden mit den Toten wird zur Kernnarration, anhand derer Fragen der Xenophobie, gesellschaftlicher Ausgrenzung sowie Integrations- und Migrationspolitik verhandelt werden. Die gesellschaftsauf lösende und somit rudimentär apokalyptische Dimension ist subtil und unterschwellig. Ein Polizist betritt in Babylon Fields, der titelgebenden Ortschaft, die Polizeistation, um den Mord an sich selbst zur Anzeige zu bringen. Da ihm die Reaktionen der Lebenden auf das Untotenphänomen nicht verborgen blieben, sind seine ersten Worte zu den ehemaligen Kollegen: „End of civilisation and the door is wide open.“ (Zit. n. O-Ton) Dieses Untoten-Konzept ist mehrfach seriell verhandelt worden, so mit THE RETURNED (LES REVENANTS, Frankreich 2012 und 2014, Regie: Div.), RESURRECTION (USA 2014f., Regie: Div.) und dem Remake der französischen Serie THE RETURNED (USA 2015, Regie: Div.).

536 *Big Brother* reiht sich in die Traditionslinie der *Panem et circenses* – Brot und Zirkusspiele (nach Juvenal). Das Motiv gewaltgesteigerter Spiele findet sich häufig im Film, bspw. in Form von Menschenjagden in DAS MILLIONENSPIEL (Deutschland 1970, Regie: Tom Toelle), KOPFJAGD – PREIS DER ANGST (LE PRIX DU DANGER, Frankreich, Jugoslawien 1983, Regie: Yves Boisset) und RUNNING MAN (THE RUNNING MAN, USA 1987, Regie: Paul Michael Glaser) oder in Todesrennen, wie in FRANKENSTEINS TODES-RENNEN (DEATH RACE 2000, USA 1975, Regie: Paul Bartel). Auch im Zombiefilm, der Gesellschaftsneubildungen thematisiert, taucht das Motiv auf, so in LAND OF THE DEAD und in den Episoden 08 und 09 der dritten Staffel von THE WALKING DEAD. Aktuelle Sendeformate wie *Big Brother* weisen den Weg in diese Richtung: „Zu beobachten ist eine abnehmende Scheu vor der ästhetischen Degradierung der Menschen, auf die die Kamera gerichtet wird.“ Wolfschlag, S. 129, und insgesamt ebd., S. 128ff.

537 Vgl. bspw. Wolff, S. 547–553. Die Akteure würden nach „Marktkriterien, nach ihrem Nutzwert ausgewählt (...) – also danach, ob sie fürs Publikum genießbar sind.“ Ebd., S. 550. „*Dead Set* thematisiert (...) sehr offensichtlich die Macht- und Produktionsverhältnisse im Fernsehen und beschreibt sie als physisch manifestierte Ausbeutung.“ Ebd., S. 550. „Das Setting von *Big Brother* entspricht bis ins Detail schon dieser klassischen Konstellation des Zombiefilms. Abschottung, Druck von außen, sozialer wie realer Tod... und die besseren Zombiefilme (...) haben sich stets mehr für die unter Druck geratenen Menschen, die Monster drinnen, interessiert, als für die Monster draußen vor der Tür.“ Ebd., S. 551f.

Fokus gestellt und Klischees auf ihre Gültigkeit befragt. Dabei sind Repräsentanten totaler Überwachung allgegenwärtig, in Großbritannien kein unwesentliches Thema und durch den *Patriot Act* in den USA oder die Debatten um die Vorratsdatenspeicherung in Deutschland mit internationaler Prägnanz bedacht.

Die Serie bedient sich eines digitalen und stroboskopisch geschnittenen Looks und ist anfangs vollständig an *Big Brother* orientiert.⁵³⁸ Unter Rekurs auf 28 DAYS LATER offenbart dies eine neue bildästhetische Linie, die sich verdichtet und etabliert hat. Diese soll genauer untersucht werden. Zu fragen ist besonders, wie das internationale Faszinationspotenzial im Spiegel US-amerikanischer Traumata erklärbar ist.⁵³⁹ Es muss mehr hinter den Bildern stecken! Sie müssen tiefer in das kulturelle Gedächtnis der westlichen Welt und tangierter Kulturkreise greifen, als es die amerikanischen Tragödien tun (obwohl diese von nicht unerheblicher Internationalität geprägt sind). Dies sei mit DEAD SET an der apokalyptischen Ikonographie und der Spiegelung neuer Angsttropen festgemacht.⁵⁴⁰ Rückt man diese in den Fokus, eröffnet sich die transkulturelle und transhistorische Dimension der Apokalypse-Bilder innerhalb der Horrorfiktionen. Diese gehen über eine rein visuelle Glaubwürdigkeit hinaus. Zombiefilme zeigen nicht nur Bilder der untergegangenen Gesellschaft, sondern bedienen auch tiefsitzende Vorstellungskategorien vom Weltende, welche als gegeben angenommen und gefürchtet sind. Diese Ebene erwies sich als anpassungsfähig – aber woran ist diese Form apokalyptisch-aggressiver Mimikry festzumachen?

538 DEAD SET lief auf den gleichen Sendern, die auch *Big Brother* ausstrahlen (E4 und Channel 4). Zudem wurde die Serie von *Zeppotron*, einer Tochterfirma *Endemols*, welche die Rechte an BB innehat, produziert, vgl. ebd., S. 548. Auch mimt Davina McCall, die Moderatorin der Show, sich selbst (lebend und – später – tot). Die Räumlichkeiten sind exakte Kopien des Originals und die Exposition ist annähernd identisch, bevor hinter die Kulissen und in die beginnende Handlung geschaltet wird.

539 Assmann, Jefic und Wappler beschreiben Traumata als „einschneidende negative Erlebnisse“, die „unter dem anhaltenden Druck des erlebten Schreckens auch die Zukunft“ verformen würden. Hier von größter Relevanz: „Ein Auslöser dieser Entwicklung [Anm. P. D.: die sukzessive Wahrnehmung seelischer Wunden] war die Erfahrung des Vietnamkrieges, in dessen Verlauf sich Ärzte erneut vor die Aufgabe gestellt sahen, demoralisierte und psychisch schwer verwundete Soldaten versorgen zu müssen. Diese Herausforderung zwang sie dazu, die medizinischen Trauma-Studien vom Beginn des Jahrhunderts wiederaufzunehmen und auf eine neue Grundlage zu stellen.“ Assmann, Jefic und Wappler, S. 9.

540 Weiterführende Theorien zur „Angst-Lust“ und kathartischen Effekten (basierend auf Aristoteles' Poetik) werden nicht vertieft, vgl. Baumeister, Roy F.; Bushman, Brad J.: Emotionen und Aggressivität. In: Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (Hrsg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung, Wiesbaden 2002, S. 598-618, hier S. 606. „Der menschliche Trieb zur Selbsterhaltung produziert das Gefühl des Erhabenen nach Burke, weil die Furcht vor Zerstörung sich nicht zur tatsächlichen Vernichtung realisiert, sondern seelische Erregungen hervorruft, die einen wohlgefälligen Schauer vermischt mit Schrecken auslösen, eine Gefühlsart, die der Psychoanalytiker Balint "Angstlust" genannt hat.“ Klein, Jürgen: Literarischer Schrecken – Konvergenz der Temporalitäten: Zur Ästhetik und Semantik der Gothic Novel. In: Gendolla, Peter; Zelle, Carsten (Hrsg.): Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien, Heidelberg 1990, S. 93-128, hier S. 103. Nach Vondung erzeugen auch Atomkriegsdarstellungen Schrecken und Vergnügen. „Dies liegt zum einen daran, daß jedes ästhetische Produkt (...) ein gewisses Maß an Vergnügen oder Lust eben durch seine ästhetische Gestalt zu wecken vermag. Zum anderen kann die spezifische Ästhetik der Apokalypse Lust produzieren.“ Vondung 1990, S. 134f. Den Quell dessen findet er (1) im Moment der Spannung, der am effektivsten sei, wenn als Identifikationsfigur ein Held vorhanden ist; und (2) im Grotesken als Stilmittel (alles Monströse, Grauensvolle und Abartige), vgl. ebd., S. 135f.

11.1 Die Leichen im Keller von 9/11

Glaubhafte apokalyptische Bilder müssen in einen Erfahrungshorizont eingreifen und Assoziationen wecken, die dem Rezipienten bekannt vorkommen, die ihn an etwas erinnern, das er als apokalyptisch versteht. Hier kommt zugute, dass die Darstellbarkeit globaler Vernichtung motivisch begrenzt ist. Es haben sich daher vier wesentliche Sujets herauskristallisiert, die zugleich das Potenzial der Bilder im Zombienarrativ verdeutlichen. Zur Erinnerung: 1) *Bilder vom Krieg*, wobei betont sei, dass sie nach den Weltkriegen, nach Auschwitz und Hiroshima anders ausfallen als bspw. zu Zeiten Kaiser Hadrians. Daraus folgt, dass sie einer regelmäßigen Anpassung an Seh- und Erfahrungsgewohnheiten bedürfen. 2) Der Zerfall sozialer Banden als pars pro toto für den Zerfall der Gesellschaft – subsummierbar unter *Bürger- und Bruderkrieg*, 3) Bilder humanitärer Katastrophen, speziell von *Hunger, Durst und Elend* sowie ganz allgemein 4) *Bilder vom Tod*. Diese wiederum werden stets durch Krieg, durch Siechtum, Pandemien (archetypisch in der Pest verankert) und reißende Bestien generiert.

Das Kompendium dieser Bildästhetiken des Grauens eröffnet eine Vorstellung von der Ästhetik des Weltuntergangs. Diese Straßengerichtsreihe greift in einen Erfahrungshorizont ein, da sie nicht zufällig entstanden ist und auf realen Beobachtungen fußt. Der Zombie und dessen Begleiterscheinungen generieren diese altbekannten Motive, wodurch er sich in die Tradition apokalyptischer Visionen einreicht. Aus der Parallelisierung von Apokalypsen und ihrer Gegenwart lässt sich zudem ein weiterer übertragbarer Punkt extrahieren: Sie haben eine Indikatorfunktion. Findet man Apokalypsen, findet man auch zeitgenössische Krisen und einen in der Narration koordinierten Konflikt. Dadurch funktionieren sie immer dann, wenn die Welt verdorben erscheint (vgl. Vondung 1988, S. 265). Ihnen wohnt ebenso Serialität inne.

Als visuelle Impuls- und Krisenereignisse für die neue Blütezeit seien vorgeschlagen:

- (1) Der 11. September 2001,
- (2) die Tsunami-Katastrophe im Dezember 2004⁵⁴¹ und
- (3) Hurrikan Katrina im August 2005.

Die längere Traditionslinie der pseudodokumentarischen Narration in (1) professionellem oder (2) (vermeintlich) laienhaften Gewand, mit *Shaky-cam* und einer modernen Interpretation von *Found Footage*, tauchte mit BLAIR WITCH PROJECT (THE BLAIR WITCH PROJECT, USA 1999, Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) im poplärkulturellen Bewusstsein auf und wurde parallel zu diesen Impulsereignissen ein

⁵⁴¹ Der Tsunami wird „als erstes globales *shaky-cam*-Ereignis in die Mediengeschichte eingehen. Der Anblick der Flutwelle ist im kulturellen Gedächtnis untrennbar mit den zahllosen, im Internet kursierenden Bildern verbunden (...).“ Schäfer, Jerome Philipp: Die YouTube-ification des Horrorgeneres. Fiktive Handkamera-Aufnahmen zwischen Inszenierung und Bändigung einer entfesselten Wirklichkeit in *Diary of the Dead* (2007). In: Van Bebber, Jörg (Hrsg.): *Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 395-401, hier S. 397.

Stilmittel.⁵⁴² Denn die reale Bilderwelt aus Information und Dokumentation glich zunehmend dem verwackelten und digitalen Look von Amateurbildern und tauchte verstärkt als ästhetisches Element auf.⁵⁴³ Der kaum von Fiktionen unterscheidbare und entsprechend zu einem permanenten Zustand gewordene Einbruch der fernen Realität in die heimische Welt verunsicherte und beunruhigte das Publikum – ein Effekt, der Filmemachern nicht verborgen blieb (vgl. Schäfer, S. 397). Amateurbildästhetik, Schnitttempi und die Übertragungsrasanz offenbarten sich darum ebenso im Film wie in den Nachrichtenbildern und im Internet.

Es sind dabei die medial präsenten Großereignisse, die zäsuralen Charakter vermitteln und die Tragik kleinerer Krisen übersteigen. So hielten Seeßlen und Metz nach 9/11 fest:

„Aber dieser großen Katastrophe folgten weitere Katastrophen, die sich nur wegen der Globalität und des Schreckens der ersten, vor allem aber wegen ihrer vermutlichen Folgenlosigkeit als kleiner zeigen. In Toulouse explodierte eine chemische Fabrik, in der Schweiz tötete ein Amokläufer eine Anzahl Menschen inmitten einer Institution der Demokratie, und über dem Schwarzen Meer wurde eine Passagiermaschine von einer fehlgeleiteten Rakete des ukrainischen Abwehrsystems zerstört. Diese Toten, so schien es, waren uns keine »weinenden Schlagzeilen« und schon gar keine echten Tränen wert.“ (Seeßlen und Metz, S. 69)

Diese Liste ist durch Erdbeben, Terroranschläge, Bürgerkriege, Unfälle, militärische Zwischenfälle, einen Super-GAU und Naturkatastrophen überdimensional angewachsen. Die Zeit seit dem 11. September stellt sich in der medialen Vermittlung unweigerlich als Katastrophentotalität und -allgegenwart dar. Und all diese Ereignisse

„sind unberechenbar und zugleich unausweichlich. Es sind Indizien für die Schwachstellen eines ökonomisch-technischen und militärisch-exekutiven Systems, die sich nicht be-

542 Als Beispiele für Pseudodokumentationen in professioneller, von zeitgenössischem TV-Programm kaum unterscheidbarer Aufmachung sei auf KRIEGSSPIEL (THE WAR GAME) und DIE DELEGATION (Deutschland 1970, Regie: Rainer Erler) verwiesen. Demgegenüber finden sich Filme, die suggerieren, aus gefundenem Material zu bestehen. *Found Footage* bezeichnete ursprünglich das Einbinden tatsächlich aufgefundenen Archivfilmmaterials, ungenutzter Frames u. ä., meint heute im Sprachgebrauch jedoch primär solche Filme. Der berühmteste Vorreiter ist zweifelsfrei CANNIBAL HOLOCAUST, vgl. vertiefend Drogla 2013, S. 98–101. Im Zeitalter zugänglicher Aufnahmetechnik durch Handykameras, Camcorder etc. und dem Internet als Verbreitungsmedium ist der Umgang mit Amateurbildern alltäglich geworden. Der einstmals mystische Charme dokumentierter Barbareien auf 8- und 16-mm-Film, die als urbane Legende unter dem Begriff *Snuff*-Film firmieren und mit denen bspw. BLACK EMANUELLE – STUNDEN WILDER LUST (EMANUELLE NERA IN AMERICA, Italien 1977, Regie: Joe D'Amato) arbeitet, ist angesichts permanenter Verfügbarkeit verflüchtigt. Mit Filmen wie DIARY OF THE DEAD und CLOVERFIELD (USA 2008, Matt Reeves) wird die Amateur-Visualität, die zugleich Authentizität suggeriert, als bildästhetisches Stilmittel manifestiert. Auch die Verknüpfung historischen Filmmaterials mit fiktiven Narrations- und Bildelementen sei exemplarisch mit THE GREAT MARTIAN WAR 1913–1917 (Großbritannien, Kanada 2013, Regie: Mike Slee) angeführt. Der zweite Teil der V/H/S-Horror-Anthologie, S-VHS (V/H/S 2, USA, Kanada, Indonesien 2013, Regie: Simon Barrett, Jason Eisener, Gareth Evans, Gregg Hale, Eduardo Sánchez, Timo Tjahjanto), deren episodisches Erzählkonzept auf den Eigenheiten analoger und digitaler Aufnahmetechnik basiert, bietet mit A RIDE IN THE PARK (Regie: Greg Hale) eine Zombiengeschichte, die durch den Point of View eines untoten Amokläufers besticht.

543 Unnötig zu erwähnen, dass die Augenzeugenschaft von Amateuren bei Katastrophen erst das Bildmaterial generiert, auf welches Medienanstalten zurückgreifen.

seitigen lassen, ohne das System selbst radikal zu verändern. (...) Was unser Mißtrauen und unsere Zweifel am eigenen System anbelangt, haben wir sie in unser kollektives Unterbewußtsein, den *rêves extérieurs*, in die Fiktionsfabriken der Medien und hier modellhaft des Kinos verschoben.“ (Ebd., S. 70, Herv. i. O.)

Dies ist bereits die Beschreibung eines annähernd apokalyptischen Duktus, der sich aus Krisenbeobachtungen und fiktionaler Reflexion speist. Innerhalb der Katastrophenphantasien bildeten sich präzise Bilder von Schwachstellen heraus. Als Anknüpfungspunkte finden sich: (1) die Schwäche des Systems (kulturell und technisch), (2) die Bosheit des Feindes, (3) die Ohnmacht gegenüber Natur, Schicksal und Gott. Dabei werden als charakteristische Schwachstellen offengelegt: (1) Feste und Rituale, (2) Infrastruktur, (3) Kommunikationsmittel, (4) die Wissenschaft (Mad Scientists, »Öko-Terroristen«), (5) die Architektur, (6) die Natur und ihre Anfälligkeit oder ihr Rachempuls (vgl. ebd., S. 98f.).

Die Filmkatastrophe richtet sich gegen die Objekte des Vertrauens und der Sicherheit. Und hier provoziert sie Unsicherheit und nimmt das Geborgenheitsgefühl. Der Zombie bildet dabei den Schlussstein, der das Katastrophenkompendium bündelt und in die apokalyptische Absolutheit überhöht. Von diesem Punkt aus wirft er Fragen auf den Rezipienten zurück – Was tut er, um die Katastrophe zu verhindern? Woran erkennt man die Schwachstellen, wie sind sie zu meiden oder zu beseitigen? Erst die Reflexion ermöglicht eine individuelle Sinnstiftung. Diese aufgeworfenen Fragen schlagen Brücken zwischen dem Symbol (als Angriffsziel) und dem daran individuell geknüpften Schicksal.

Neben der Medienästhetik ändert sich die visuelle Realität: 1) Krisen, Kriege und Katastrophen werden auf Bildschirmen wahrgenommen. Die Geschwindigkeit der Informationsübertragung und die Menge an Bildmaterial aus unterschiedlichsten Quellen erzeugen zudem den Eindruck einer Häufung. 2) Kriege werden auf Bildschirmen geführt, was die Ikonographie der Kriegsvisualisierung verändert. Diese Visualität des Medien- und Internetzeitalters ist eine nicht zu unterschätzende Einflussgröße, der sich der Zombie anpassen musste. Und die Geschwindigkeit der Bilder zwang ihn zur Anpassung der Bewegungstempi.⁵⁴⁴

Wie werden vor diesem Hintergrund zombieapokalyptische Bilder modernisiert? Die von Romero etablierten Schemata funktionieren nach wie vor und werden produziert und rezipiert, was u. a. an *THE WALKING DEAD* ersichtlich ist. Koexistent erfolgte die Übertragung in eine neue realitätsentlehnte – oder besser noch: *medienrealitätsentlehnte* – Bildsprache im neuerlichen Boom des Genres, der Renaissance des wandelnden Todes. Krise und Medienberichterstattung näherten sich an, bis schließlich Krisenbilder auch Live-Bilder wurden (erinnert sei an den Einschlag des zweiten Flugzeugs in den Südturm und den Kollaps beider Türme, was global live im Fernsehen übertragen wurde). Wo der Krieg in einer apokalyptischen Dimension verhandelt und sein mediales Bild für die Visualität apokalyptischer Szenarien als Referenz her-

544 Auch die Mumie, ein klassisch langsames Wesen, machte einen solchen Geschwindigkeitswandel seit *DIE MUMIE* (*THE MUMMY*, USA 1999, Regie: Stephen Sommers) durch, vgl. Dendle 2011, S. 179.

angezogen wird, bedeutet dies für die Bildästhetik heute, dass die Apokalypse im Live-TV übertragen wird (was der Produzent Patrick in *DEAD SET* mit den Worten „the apocalypse will not be televised“ [zit. n. O-Ton] zu unterbinden versucht).

Das apokalyptische Bild speist sich jedoch nicht ausschließlich aus Kriegsbildern, sondern aus der gesamten Bandbreite an Begleiterscheinungen von Krisen sowie der Medienberichterstattung im Allgemeinen. Fokussiert man die Vorläufer von *DEAD SET*, also *28 DAYS LATER*, das *DAWN-OF-THE-DEAD*-Remake, *28 WEEKS LATER*, *DIARY OF THE DEAD* (wegen der You-Tube-Bildästhetik) und *I AM LEGEND*,⁵⁴⁵ ist eine thematisch und allegorisch breitgefächerte Aufnahme medialer Krisenthemen offensichtlich: Kampfhandlungen jeder Art, moderne Kriegsführung mit der obligatorischen Perspektive via Bildschirm, Attacken auf Städte, Schläferzellen mit dem unentdeckten Feind in der eigenen Gesellschaft (hier ist der Zombie als Fremdkörper im sozialen Raum besonders geeignet), Folterszenen, die an Abu Ghraib erinnern,⁵⁴⁶ Menschenjagden (bspw. auf Osama bin Laden – eine Jagd, die mit globaler Medienresonanz im Mai 2011 mit dessen Tötung beendet wurde), Naturkatastrophen jeder Art, immer neue (Tier-)Seuchen, Grippewellen, resistente Keime, die Ebola-Epidemie und stets auch die Quarantänemaßnahmen. Die Verdichtung von Krieg, Bürgerkrieg, Hunger, sinnbildlicher Pest und Tod ist medial überpräsent. Dies lässt die klassischen Paranoia-Ursachen in Zombiefilmen nach wie vor aktuell erscheinen. Kombiniert und aufgefrischt werden sie mit den Post-9/11-Leitthemen wie Terror, Folter und der drängenden Frage nach Rechtsstaatlichkeit und Handlungsfähigkeit von Regierungen. Im Film findet der Versuch einer Auf- und Verarbeitung statt. Und genau hier greift auch der Horror die realitätsentlehnten Motive auf und holt das andernorts Verdrängte auf den Bildschirm, lässt *Fiction* und *Non-fiction* ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen.

545 Die Remakes der vergangenen Jahre ermöglichten auch eine ideologische Neukodierung historischer Analogien. So ist bei *I AM LEGEND* eine Revision ablesbar. Ist im Buch die Legende eines umtriebigen Monsters gemeint, als welches sich Neville erkennen muss, so wird Will Smith hier zur Legende, welche die Menschheit rettet und sich im Märtyrertod opfert. Dies impliziert die Herrschaft und den Sieg der Norm anstelle der Anerkennung des Anderen. Die Vampire werden, einem neuen Feindbild entsprechend, zu unmenschlichen, rasend aggressiven Bestien verklärt. Sie lassen keine Kommunikation zu, ihr Ziel ist die Vernichtung der bestehenden Strukturen. Das Schlussbild manifestiert den Wunsch nach Behauptung der Werte in einer Welt aus Feinden: Eine Kolonie, die vom Militär bewacht wird. Eine leuchtend weiße Kirche überragt die Szenerie des sicheren Hafens, wo Kinder im Schutz bewaffneter Männer spielen. Der Film ist „das Musterbeispiel eines systemtreuen, regierungsfreundlichen und politisch konservativen Films, eine Art politisches Positionspapier der aus dem Amt scheidenden Bush-Regierung (...)“. *Hantke, Steffen*: Zurück in die Fünfziger. *I Am Legend* (2007) und die politische Instrumentalisierung von Endzeitfantasien im US-amerikanischen Blockbuster Kino. In: *Van Bebber, Jörg* (Hrsg.): *Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 441–446, hier S. 446.

546 Die Zeitung *Le monde* stellte 2004 Analogien zwischen Abu Ghraib, Guantanamo und dem Algerienkrieg her und betonte so, „dass es sich bei diesen Ereignissen keineswegs um eine bislang unvorstellbare Eskalationsstufe menschlicher Gewalt und Verrohung handelte, sondern um die Wiederholung dessen, was auch im algerischen Unabhängigkeitskrieg längst nicht mehr singulär oder neu war.“ *Ruhe*, S. 26. Auch 9/11 wird nicht als Bruch, sondern als Kontinuitätslinie kriegerischer Konflikte betrachtet, vgl. ebd., S. 26.

Um hier den Zombie zu verorten, muss besonders auf den 11. September eingegangen werden, da Action- und Pandemiefilme, Katastrophenfilme, Kriegsfilme und Dramen solche Bilder ebenfalls spiegeln und bisweilen die Singularität der apokalyptischen Figur überlagern. 9/11 ist zweifelsohne ein hochgradig visuelles und zäsurales Ereignis gewesen und als solches auch im kulturellen Gedächtnis verankert.⁵⁴⁷ Wer die Bilder sieht, hört die Geräusche, den Einschlag, die Schreie, das Grollen der in sich zusammensackenden Türme und das Wimmern der graubedeckten Menschen in der apokalyptischen Öde. Die Bilder setzen Impulse, die sinnliche Erinnerungen wecken. „Dieser terroristische ›Erfolg‹ ist hauptsächlich der assoziativen Kraft der Bilder (...) geschuldet, welche die per se bilderfeindlichen islamistischen Attentäter in bewährter terroristischer Manier einsetzten: als Waffensysteme des Gegners, die gegen ihn selbst gerichtet werden.“ (Müller 2005, S. 409) Und diese Bildwaffen generierten neben materiellen und physischen Schäden auch emotionale. Die kollabierenden Türme brachten das Gefühl der Unbesiegbarkeit und Unantastbarkeit ins Wanken (vgl. ebd., S. 410). Oder wie es Gerhard Paul auf den Punkt brachte: „Die terroristische Botschaft (...) reduzierte sich auf die symbolische Tat und deren Bilder ohne jeden erläuternden Subtext: das Bild als Kriegserklärung.“ (Paul 2004, S. 433) Hier anknüpfend schlagen Seeßlen und Metz den Bogen zu *Big Brother*:

„Die subjekt- und textlose Kriegserklärung hat ihren besten Verbündeten im Fernsehen, das sich heillos in der Falle von Authentizität, Aktualität und Fiktionalisierung verfangen hat. In einem solchen Augenblick rächen sich die marktgängigen Verkommenheiten von Reality-TV, »Big Brother« und Trash-Fernsehen, worin wir gelernt haben, die Welt nur noch als Abfall unserer Wünsche zu sehen.“ (Seeßlen und Metz, S. 23)

Die Unvorstellbarkeit des Tages ist jedoch nicht existent, denn das Ausmaß war im Film längst vorstellbar, wechselte aber den Modus und wurde Realität.⁵⁴⁸ Fiktive Bilder und reale Bilder strukturieren einander. „Es gibt keine strikt voneinander ge-

⁵⁴⁷ Vgl. etwa Lorenz, Matthias N.: Nach den Bildern – 9/11 als „Kultur-Schock“. Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg 2004, S. 7–16, hier S. 7.

⁵⁴⁸ Vgl. Scheffer, Bernd: „... wie im Film“. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods. In: Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg 2004, S. 81–103, hier S. 81. Vgl. auch Seeßlen und Metz, S. 32. Bilder von Flugzeugen und Bomben in Großstädten, von Terror, einstürzenden Wolkenkratzern und biologischen Kampfstoffen sind vielfältig durch Hollywood generiert. Scheffer führt *FIGHT CLUB*, *INDEPENDENCE DAY*, *AUSNAHMEZUSTAND (THE SIEGE)*, USA 1998, Regie: Edward Zwick), *OUTBREAK*, *TWELVE MONKEYS* und weitere an, vgl. ebd., S. 83f. Zudem finden sich apokalyptische Szenarien in New York wie *ARMAGEDDON – DAS JÜNGSTE GERICHT (ARMAGEDDON)*, USA 1998, Regie: Michael Bay) und *DEEP IMPACT (USA 1998, Regie: Mimi Leder)* (Emmerichs *GODZILLA* kann ebenso ergänzt werden) sowie der Mythos des heldenhaften Feuerwehrmanns, der seit *FLAMMENDES INFERNO (THE TOWERING INFERNO)*, USA 1974, Regie: John Guillermin, Irwin Allen) modelliert wird. Dieser ist ein beliebter Action-Topos. Ergänzend seien *BACKDRAFT – MÄNNER, DIE DURCHS FEUER GEHEN (BACKDRAFT)*, USA 1991, Regie: Ron Howard), *SUDDEN DEATH (USA 1995, Regie: Peter Hyams)* und *COLLATERAL DAMAGE – ZEIT DER VERGELTUNG (COLLATERAL DAMAGE)*, USA 2002, Regie: Andrew Davis) genannt, vgl. auch ebd., S. 85 und Sarasin, S. 28f. Vertiefend seien Seeßlen und Metz hinzugezogen, speziell das Kapitel „Apocalypse now and then: Erinnerungen an die filmische Katastrophenphantasie“, ebd., S. 69–107. Sie sind es auch, die am 11. September die komplexen Systeme *Bildproduktion* und *Krieg* ineinander einfließen sehen, wodurch ein *Déjà-vu-Erleb-*

trennten Wahrnehmungsfunktionen, die einmal nur für die Wahrnehmung von Realität und das andere Mal nur für die Wahrnehmung von (Film-) Fiktionen vorgesehen wären.“ (Scheffer, S. 81) Auffallend war, dass im „Spektakel des Terrors“⁵⁴⁹ Vergleiche zur Bibel und zum Film gezogen wurden.⁵⁵⁰ Denn das Kino bot als Referenzrahmen die einzige Möglichkeit, „mit einem Ereignis ohne historische Präzedenz umzugehen, es in einen Erfahrungshorizont einzuordnen und so zu verarbeiten.“ (Frank, S. 98) Action, Science-Fiction und Horror kamen hier phänotypisch deckungsgleich mit der Gegenwart zusammen.⁵⁵¹ Und wenn der 11. September wie Kino aussah, ist es nicht verwunderlich, wenn das Kino beginnt, wie der 11. September auszusehen.⁵⁵²

nis generiert werde: „Alle gelenkten oder zufälligen Katastrophen sind in unserer »Katastrophenphantasie« der populären Kultur bereits gespeichert und beliebig abrufbar. (...) Zum einen kennen wir die Bilder des brennenden und stürzenden Gebäudes, zum anderen aber, gleichsam diskursiv, ist es durch den »Feind« bereits als bevorzugtes Ziel markiert worden.“ Ebd., S. 15. „Was am 11. September geschah, war, daß diese phantasmatischen Erscheinungen auf unseren Bildschirmen in unsere Realität/Wirklichkeit einbrachen. Es ist gerade nicht so, daß die Wirklichkeit in unsere Bilder einbrach – vielmehr drang das Bild in die Wirklichkeit ein (...)“ Žižek, zit. n. Sarasin, S. 33. Ausführlich zu Reaktionen durch Baudrillard, Žižek und Derrida und deren Rekurs auf filmische Schreckensbilder vgl. Hetzel, Andreas: Das reine Ereignis. Philosophische Reaktionen auf den 11. September. In: Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Würzburg 2004, S. 267–286 sowie Kolter, Susanne H.: Architecture Crieante: Nine Eleven zwischen Katastrophenästhetik, biblischem Strafgericht und Dekonstruktivismus. In: Irsigler, Ingo; Jürgensen, Christoph (Hrsg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001, Heidelberg 2008, S. 345–367, S. 346 Anm. 7. Sie ergänzt zum Rekurskatalog medialer Aufarbeitung neben den alttestamentlichen und filmischen Quellen auch dekonstruktivistische Architektur, vgl. ebd., S. 359ff.

549 Entlehnt von Kellner bei Frank, Michael C.: »Terrorist Aliens«. 9/11 und der Science-Fiction-Film. In: Ders.; Mahlke, Kirsten (Hrsg.): Kultur und Terror, ZfK, Heft 1 (2010), S. 95–112, hier S. 96.

550 In der Analyse der Live-Berichterstattungen stellt Paul heraus, dass im augenblicklichen Ereignis biblisch-apokalyptische Bilder bemüht wurden und sich im Verlauf in „literarische und filmische Muster“ wandelten, vgl. Paul 2004, S. 441. und vertiefend besonders S. 443–447. Vgl. ebenso Frost, Laura: Black Screens, Lost Bodies. The Cinematic Apparatus of 9/11 Horror. In: Briefel, Aviva; Miller, Sam J. (Hrsg.): Horror after 9/11. World of Fear, Cinema of Terror, Austin 2012, S. 13–39, hier S. 15 und Ford, Elisabeth: Let's Roll. Hollywood Takes on 9/11. In: Briefel, Aviva; Miller, Sam J. (Hrsg.): Horror after 9/11. World of Fear, Cinema of Terror, Austin 2012, S. 40–61, hier S. 40. Zudem Frank, S. 95ff. Müller spricht auch 2005 noch von einem „Armageddon des Auges“, vgl. Müller 2005, S. 408.

551 Rottensteiner erarbeitet literaturanalytisch die Schnittstellen von Horror (meist auf Einzelpersonen bezogen) und Science-Fiction (meist auf die Gesellschaft bezogen). Dystopien und Anti-Utopien scheinen dabei als „politisch-soziale Horrorkultur“ funktional zu sein, bedienen sie sich doch inhaltlich und formal ähnlicher Motive und verfolgen ähnliche Intentionen, vgl. Rottensteiner, Franz: Horror in der Science Fiction. In: Biedermann, Claudio; Stiegler, Christian (Hrsg.): Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche, Konstanz 2008, S. 258–269, hier S. 259. Zwei Themenbereiche scheinen besonders charakteristisch zu sein: (1) Die Vergewaltigung und Erniedrigung der Persönlichkeit, die Ohnmacht gegenüber fremden Mächten, vgl. ebd., S. 263f. Und (2) der Ich-Verlust, der Individualitätsverlust, die Fremdsteuerung oder gar körperliches Ersetztwerden etc., vgl. ebd., S. 264ff. Das Horrible macht er in Sci-Fi-Situationen aus, in denen Menschen sich selbst fremd würden, sich äußerlich ähnelten, innerlich jedoch gewandelt seien, vgl. ebd., S. 268. Dies trifft auch auf den Zombie zu. Er bedient diese Paranoia-Ängste vor der eigenen Gesellschaft und dem Anderen neben uns (in extremer Überspitzung: vor dem Anderen in uns).

552 Sinngemäß nach Frost, S. 15. Ähnlich auch bei Seeßlen und Metz, S. 19. „Möglicherweise haben die Terroristen Hollywoodfilme im Kopf. Vielleicht haben die Fernsehzuschauer sie im Kopf, ganz sicher Kameralente, Redakteure und Kommentatoren.“ Ebd., S. 81.

Um in dieser Bilderflut den Zombie neu zu verorten, sei eine Analogie von Seeßlen und Metz bemüht: Die westliche Zivilisation, die „in ein komplexes System gewaltsam eingreift, um es einem vollkommen unkontrollierbaren Prozeß der Veränderung auszusetzen und sich dabei selbst weitgehend als Subjekt der Handlung“ (Seeßlen und Metz, S. 8) zu entziehen, bekam dieses Handeln am 11. September durch die Attentäter gespiegelt. Und von diesem Punkt aus schlägt sich der Bogen nach Vietnam:

„Aber dann hätten wir noch weniger Gegner-Bild, noch heftiger müßte jenes Bild in uns wüten, das wir aus dem Vietnamkrieg schon kennen, das man hinkommen und eindringen mag, wo auch immer und doch nur stets sich selbst als Gegner findet.“ (Ebd., S. 62)

Und treffend weiter:

„Ein Teil der amerikanischen Kultur lebt in dieser »Herz der Finsternis«-Mythologie, so wie ein Teil der europäischen Kultur in der spätmittelalterlichen Mythologie mit symbolischen Strafen für Gier und die Arroganz gegenüber dem Rest der Welt lebt. Bin Laden ist ja (...) nichts anderes als ein neuer Colonel Kurtz. Man weiß es nur zu gut, daß er das Spiegelbild des Grauens ist, das man erzeugt hat.“ (Ebd., S. 62f.)

Hier nun – *Apocalypse Now!* – tritt der Zombie wieder als Spiegelung auf, als das tote Gegenüber. Er richtet sich aber nicht gegen Symbole, sondern gegen die Gesellschaft als Ganzes. Und durch sein gesteigertes Tempo erweitert er die Prämisse von der *Ununterscheidbarkeit des Gegners* um die von den Terroristen entlehnte *Unsichtbarkeit des Gegners*.⁵⁵³ Denn die Geschwindigkeit lässt ihn plötzlich und unvermittelt auftauchen, generiert lediglich wahrnehmbare Schatten, verschwommene Konturen und eine kaum individuell identifizierbare Bedrohung. Und doch geht er aus der Nachbarschaft hervor, wie der realite Terrorist oder Amokläufer auch. So erzeugt er Paranoia und ersetzt die abstrakte Unpersönlichkeit nuklearer Bedrohungen, die ohnehin an Bedeutung verloren hat. Der Terror und die konsumierbare Gewalt rücken die alten Ängste in neues Rampenlicht. Das Grauen ist überpräsent, der Feind aber nicht zu lokalisieren (vgl. Dendle 2011, S. 185f.).

In der realen Bilderwelt des Terrors fehlt jedoch ein signifikantes Element, welches quasi *live* zensiert wurde. Es fehlen die Leichen, die Körperteile, die im Asphalt geborstenen Leiber der Gesprungenen, die Verbrannten im Pentagon, die auf einem Acker in Pennsylvania zerschellten Passagiere des Fluges United Airlines 93. Die über 3000 Opfer dieses Tages blieben Zahlen, sie wurden nie zu Bildern. Den größten traumatischen Effekt hatten noch die per Teleobjektiv erfassten Fotos der in den Tod Springenden, die nur vereinzelt und erst im Nachhinein auftauchten.⁵⁵⁴ Das Ausblenden der Leibesdestruktion ist ein Mediencharakteristikum (und auch mit ethisch-moralischen Gründen und Pietäten zu erklären – das steht außer Frage). Erinnert seien die stets rechtzeitig abblendenden oder verpixelnden Nachrichtenbilder aus Kriegsge-

⁵⁵³ Vgl. zur Unsichtbarkeit als zweites Meta-Unglück der 9/11-Katastrophe ebd., S. 9.

⁵⁵⁴ Vgl. Frost, S. 18f. und S. 22. „In a nation of voyeurs, the desire to face the most disturbing aspects of our most disturbing day was somehow ascribed to voyeurism, as though the jumpers' experience, instead of being central to the horror, was tangential to it, a sideshow best forgotten.“ Tom Junod, zit. n. ebd., S. 19.

bieten, die Terrorvideos von Exekutionen etc. Der Rezipient weiß, dass es da ist, aber das Bild wird stets nur im Kopf, in einer Fiktion generiert.

Architekturhorror ersetzte am 11. September den Körperhorror, brennende Türme statt brennender Leiber,⁵⁵⁵ berstende Gebäude statt berstender Körper.⁵⁵⁶ Die Fragmentierung der Architektur gehört zum ikonographischen Bestand des Weltendes,⁵⁵⁷ denn der Sinn des Architekturbaus ist nicht dessen Zerstörung. Darum markiert letztere den Umbruchmoment. Es naht keine Katastrophe, sondern sie ist im Gange. Die Vernichtung eines Bauwerks ist kein Warnzeichen, sondern ein Untergangszeichen, es ist „die Demarkationslinie der Zeitenwende“ (ebd., S. 350). Darum sind Darstellungszyklen der Apokalypse überaus zeigefreudig, wenn es um Architekturvernichtung geht.⁵⁵⁸

9/11 ist hier zu kontextualisieren. Gerhard Paul sieht das Flugzeug im Bilderreigen der Katastrophe als Fortschritts- und (Luft-)Kriegssymbol. In der Aufgliederung der Einzelelemente folgen auf die geordnete Geometrie des Menschenwerkes der Einschlag des Krieges und der Feuerball „als Zeichen einer entfesselten Naturkraft“ (Paul, zit. n. ebd., S. 351). Später schließt der Wechsel des Seinszustandes, die totale

555 Die Analogie zum Holocaust innerhalb des gewandelten Bildgegenstandes ist interessant. Das Brennen ist im Terminus *Holocaust* impliziert: „Ulrich Wyrwa hat in seinem Aufsatz (...) auf den theologischen Ursprung des Begriffes hingewiesen, der auf die griechische Übersetzung der in der Thora gebrauchten hebräischen Worte „olah“ (הֹלֵה) für Brandopfer und „kalil“ (כָּלִיל) für Ganzopfer zurückzuführen ist, Worte, die ins Griechische mit „holokautoma“ (ὁλοκαύτωμα) übersetzt worden sind, eine Bezeichnung, für die schließlich Martin Luther in seiner deutschen Übersetzung das Wort „Brandopfer“ in Anwendung brachte.“ *Glaserapp, Gabriele von*: Von der „Endlösung der Judenfrage“ zum Holocaust. Über den sprachlichen Umgang mit der deutschen Vergangenheit. In: *Felder, Ekkehard* (Hrsg.): *Semantische Kämpfe. Macht und Sprache in den Wissenschaften*, Berlin 2006, S. 127-156, hier S. 143. „Die Analyse der Bilder der einstürzenden Twin Towers erfolgt nicht selten unter Rückgriff auf Hayden Whites Theorien zum „modern event“, platziert sie also in einer Reihe mit dem Holocaust und hebt sie damit als zutiefst traumatische und singuläre Ereignisse hervor (...)“ Ruhe, S. 25.

556 Vgl. Frost, S. 20. „Heroic firefighters, collapsing buildings, gaping spectators, and black screens were the main tropes of mainstream representations of 9/11, and specifically the images that were substituted for human devastation.“ Ebd., S. 20. Kolter sieht das Potenzial der symbolischen Wirkmacht der eingestürzten Architektur gerade durch den Verzicht auf die Darstellung des Todes voll entfaltet: „Dass auch der Terrorakt (...) memorial im Zusammenbruch der Architektur zusammengefasst scheint, liegt dabei einerseits in dem speziellen Potenzial der Form- und Ordnungsstörung, andererseits lenkte der weitgehende Verzicht auf die Darstellung der Opfer die Aufmerksamkeit zusätzlich auf die Architekturzerstörung, die hier zu einem Symbol für die Katastrophe und das Leiden wird.“ Kolter, S. 348.

557 Vgl. Kolter, S. 349f., Anm. 17 mit Verweis auf John Martins *Last-Judgement*-Serie, Karl Pawlowitsch Brüllows *Die letzten Tage von Pompeji* (1833) und George Millers *The End of the World* (1830).

558 Vgl. für mittelalterliche Beispiele ebd., S. 350f. Anm. 19 und für Exempel der Kunst, die 9/11 in apokalyptische Kontexte einbinden, vgl. ebd., S. 352ff. Die Zerstörung einer Stadt sei seit dem Mittelalter das Sinnbild für Werden und Vergehen, vgl. ebd., S. 355. Dies reiche bis zur Einebnung aller Gebauten, wie es (selten) in bildkünstlerischen und (häufiger) in literarischen Bearbeitungen der *Legende von den Fünfzehn Zeichen* in Analogie zum Mühlenstein im Strafgericht über Babylon zum Vorschein komme. Vgl. die Verweise ebd., S. 365, speziell Anm. 57. Vertiefend mit einer Aufschlüsselung der Ereignisse und Katastrophen (mit reichhaltigen Bildern der Stadtvernichtung) innerhalb der 15 Vorzeichen vgl. *Frenzel, Gottfried; Frenzel, Ursula*: *Die fünfzehn Zeichen vor dem jüngsten Gericht in der S. Martha-Kirche zu Nürnberg*. In: *Schlegel, Ursula; Zoege von Manteuffel, Claus* (Hrsg.): *Festschrift für Peter Metz*, Berlin 1965, S. 224-238.

Formveränderung, an: Die Türme zerbersten und pulverisieren die Ordnung, transferieren sie in ein gigantisches Trümmerfeld. Somit liegt ein apokalyptisches Zeichenarsenal vor. Und dieses musste nicht einmal bis zur chaotischen Trümmerlandschaft ausgereizt werden. Untergangsästhetisch ist die größte Wirkung bereits im ikonischen Bild zusammengefasst, welches im Sinne Lessings den fruchtbaren Moment markiert: Im hinteren Teil brennt der Nordturm, im vorderen Teil ist der Südturm intakt, während das Flugzeug auf ihn zurast. Gefasst ist die Schreckensszenerie in einen Grund adäquaten Rahmen aus makellos blauem Himmel (vgl. ebd., S. 356).

Die schonungslose Visualisierung der Körpervernichtung, das Offenlegen zerborstener Leiber und die ruhmlose Pose eines im Tode schlaff in sich zusammengesackten Menschen werden nun jedoch vom Horrorfilm unter Rekurs auf die Krise generiert.⁵⁵⁹ Er ergänzt dabei die Medienbilder und allegorisiert die Traumata und die neuen, tief verwurzelten Ängste. Der Horrorfilm wird zum *Memento mori* von 9/11 und ist den Bildern heroischer Feuerwehrmänner, die US-Flaggen hissen, diametral entgegengestellt. Er stellt einen Abgesang auf die hoffnungsspendende Glorifizierung in der Katastrophe dar – er blendet die Hoffnung aus und ersetzt sie durch die Unfassbarkeit der Körperzerstörung. Mit diesem Schritt verlassen Horror- und Splatterfilme ihr Nischendasein und gehen im Mainstream auf. Und hier tritt der Zombie in Analogie zu den nicht sichtbaren Toten mit aller Vehemenz wieder zurück ins Rampenlicht.⁵⁶⁰ Es geht dabei nicht um die ethische Frage, ob man die Toten hätte zeigen sollen, nicht darum, wer sie hätte sehen wollen, sondern darum, dass der Zombie der

559 Bezeichnend, dass Stiglegger für die Welle an hyperrealistischen Horror- und Folterfilmen, welche seit der ersten Dekade des Postmillenniums den Markt prägen, den Begriff *Terrorkino* formuliert, vgl. Stiglegger, Marcus: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin 2010. Dieses ist ein „ästhetischer Reflex“ (ebd., S. 72), welcher Monster bisweilen ausblendet und den Menschen als des Menschen größten Feind fokussiert, vgl. ebd., S. 60. Und wenn die Filme als ästhetischer Reflex verstanden werden, ist ihr Ausmaß an ästhetisierter Barbarei erklärbar. Denn über Kosovo und Irak ausführend, über Massenvergewaltigungen und Live-Exekutionen, fasst Müller zusammen: „Der visuellen Perversion sind in unserer Gegenwart keine Grenzen gesetzt (...)“ Müller 2005, S. 417. Und Meteling stellt für den modernen Horrorfilm „eine maximale Sichtbarkeit des Sterbens“ fest, „die durch die Fokussierung auf die Mechanismen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Film nicht zuletzt auch auf die verborgenen Lücken und Abschattungen des Mediums selbst verweist.“ Meteling 2007, S. 520. Der Zombie fungiere hier als Botschafter, vermittele er doch dem Lebenden vom Reich der Toten. „Er verleiht dem Film das Gesicht des Todes (*prosopopoia*). (...) Aber vor allem schweigt er. (...) Die Menschen wollen Antworten von ihren Toten und verzweifeln an deren Schweigen. (...) Das Äußere und das Wesen der Zombies (...) entziehen sich jeder sinnhaften Zuschreibung und spotten jeder Hermeneutik.“ ebd., S. 526, Herv. i. O. Der Tote werde zum gefährlichen Double (erinnert sei an Artaud) seines einstigen, lebenden Selbst. „Man könnte angesichts dieser universalen Aporie von einer allegorischen Entleerung des filmischen Todes sprechen, von einer rhetorischen Projektionsfigur, die allein das Begehren der Lebenden nach Verstehen spiegelt.“ Ebd., S. 526f.

560 Auch ist er mit dem Inhalt und der Geschwindigkeit der Netzkommunikation parallelisierbar. Mit Nachdruck tauchte „all das, was im Großmedium Kino und im Leitmedium Fernsehen verboten war, im neuen Konkurrenzmedium Internet als unkontrollierte Geschmacklosigkeit wieder auf. Ein noch so »zivilisierter« Eingriff in ein Medium hat in dieser Mediengesellschaft offensichtlich zur Folge, daß das Vermiedene und Verdrängte mit großer Gewalt an anderer Stelle wieder hervorbricht.“ Seeßlen und Metz, S. 42.

bloßen Zahl an Toten *visuell* entgegensteht.⁵⁶¹ Denn wo es zu wenig Bildlichkeit vom Tod gibt, findet der Untote seine Nische. Der Zombie-Horrorfilm komplettiert die Bilder, indem er den Zerstörungsexzessen die Vernichtung des Leibes beifügt.

Zuletzt kann 9/11 auch für ein massentaugliches Gefühl von Kriegslüsternheit als Zäsur betrachtet werden. Und darum akklamiert es zwingend – ganz im Geiste Romeros – den Zombie als visuelle Reaktion:

„Und seit dem 11.9. scheint es fast so, als wäre der Krieg selbst zum Hype geworden. Seither vermeint man als Nachgeborener eine Ahnung zu bekommen von der Kriegslüsternheit der Vergangenheit, die so schwer vorstellbar war. (...) Eine Stimmung, in der archaische Rache- und Sühnegefühle den Krieg so unvermeidbar scheinen lassen, daß die USA auch eigene Verluste in Kauf nehmen.“ (Seeßlen und Metz, S. 150)

11.2 TV-Bilder und Medienkriege im Netzzeitalter

Die Komplettierung der 9/11-Ästhetik findet auch in der Visualität ihren Ausdruck. Die sich fortschreibenden Anpassungen an äußere Impulse werden spätestens hier zum Bestandteil der Zombiecharakteristika. Durch Krisenimpulse rücken Bedrohungsängste ins Bewusstsein, derer sich das Monster als narrative Figur annimmt. Es kann als Versuch einer neuen, erfassenden Sprache verstanden werden.⁵⁶² Und Zombies haben auf visueller Ebene eine globale Funktionalität inne. Sie überwinden als neo-apokalyptische Archetypen alle kulturellen, ethnischen und gesellschaftlichen Grenzen, da die Bildsprache ihres verheerenden Wütens universell ist.⁵⁶³ Die globale

561 „Horror films do not offer a picture of 9/11 that many of us want to adopt, but in explicitly rendering what is not shown elsewhere, they draw our attention to the mechanisms by which heroic exceptions have been substituted for the human, bodily devastation of that day.“ Frost, S. 34.

562 Vgl. Lorenz, S. 8, der nach 9/11 die Frage aufwirft, ob es einen solchen Sprachfindungsversuch im Medium gäbe. Eine Tendenz zur Sprachunfähigkeit angesichts des Grauens war jedenfalls schon abzusehen. In *Farewell to Bosnia* schildert der Fotograf Peress, um Worte bemüht, in Brief- und Tagebuchauszügen seine tiefe Erschütterung über die Parallelen zwischen dem Holocaust und dem, was er in Bosnien sah, vgl. *Peress, Gilles: Farewell to Bosnia*, Zürich 1994 (Anm. P. D.: Die Fotografien strukturieren das Buch ohne Seitenzahlen). Ein Jahr später, im Band zum Genozid in Ruanda, sind seine Worte auf wenige Sätze auf der ersten und der letzten Seite reduziert. Passenderweise erschien der Band unter dem Titel *The Silence*, vgl. *Peress, Gilles: The Silence. Rwanda*, Zürich 1995. Müller konstatiert: „Diese Bilder müssen gezeigt werden, denn sie dokumentieren eine Form menschlicher Grausamkeit, die in Worten nicht zu fassen ist und die, wenn sie beschrieben würde, unglaublich wirkte.“ Müller 2005, S. 420. Hier ist das Ende der Sprache markiert. In *The Road* (2006) wird Sprachverlust im Angesicht der Menschheitsdämmerung sogar zum stilistischen Mittel. Der Lese-prozess macht die apokalyptische Tristesse durch sprachliche Reduktion als Textstilistik nachföhlbar, vgl. *McCarthy, Cormac: Die StraÙe*, (8. Aufl.) Reinbek bei Hamburg 2008 und *Schäbler, Daniel: Alltag in der Apokalypse. Das poetologische Prinzip der Reduktion in Cormac McCarthys The Road* (2006). In: *Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 319–323. Vgl. ausführlich zu diesem Topos im stumm erzählten *DER LETZTE KAMPF (LE DERNIER COMBAT, Frankreich 1983, Regie: Luc Besson)* Krah, S. 283–289.

563 Podrez sieht die Apokalypse als Teil der amerikanischen Selbstkonzeption. Bereits die Puritaner hätten das polar-apokalyptische Denken zwischen Gut und Böse in die Neue Welt gebracht und die Vorstellung einer Gesellschaftsform begründet, die der Welt als Vorbild dienen solle, vgl. Podrez, S. 24f. Für die globale Funktionalität apokalyptisch gefärbter Narrationen greift dies jedoch zu kurz (zumal der dauerhafte Bestand dieser Geisteshaltung kritisch zu hinterfragen wäre). Es erklärt nicht,

Diffusion antiker Apokalypsen und theologischer Visionen, die Parallelen zu realen, als apokalyptisch kanalisierbaren Katastrophen, die weltweit beobachtet, niedergeschrieben oder mündlich tradiert sind, sorgen implizit für die überdauernde, allumfassende Akzeptanz und Rezeption weit über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinaus.

Die Eckpunkte apokalyptischer Visualität und Ästhetik kulminieren in *DEAD SET*. Dabei zeigt sich die Serie als traditionsbewusst und legt ihre Quellen durch Referenzen inhaltlich und formal offen. Die Fokussierung auf Romero ist dabei unübersehbar.⁵⁶⁴ Aber ist die These eines Rekurses auf Fernsehbilder im Internetzeitalter noch tragbar? Was bei Romeros Debütfilm unzweifelhaft ist, muss heute neu hinterfragt werden. Das Fernsehen ist jedoch nicht verdrängt worden. Es ist zum „universellen Erfahrungsraum“ geworden, wie der Tod von Prinzessin Diana oder der 11. September belegen:

„Die Fernsehbilder repräsentieren diese Ereignisse in einer Weise, wie sie umfassender nicht sein könnte. Die TV-Bilder beherrschen bis heute die Reflexion, die Reden, die Diskurse über diese Ereignisse, sie durchdringen die Gefühle, sie dominieren die Erinnerung. Es ist daher selbstverständlich, dass in den »neuen Kriegen«, die seit 1989 (...) mit völlig neuartigen Mitteln geführt werden, mit diesem universellen Erfahrungsraum und dieser weitreichenden Bildgewalt kalkuliert wird.“⁵⁶⁵

Der moderne Krieg zeigt, dass das Fernsehen ein „Leitmedium moderner Kommunikationsgesellschaften“ (Prümm, S. 217) ist. Zumal es die Wahrnehmung dominiert, „weil es alle anderen Medien in sich zusammenfasst. Schrift, Fotografie, filmisches Bewegungsbild, Sprache und Geräusch – alle Wirklichkeitsdokumente sind Objekt der televisionären Medienrealität, sind Zitat- und Bearbeitungsmaterial, können be-

warum Bilder, die lediglich exemplarisch an den USA exerziert werden, auch andernorts reflektiert werden. Auch wenn Podrez darauf verweist, dass die Apokalypse an die lineare Zeitvorstellung des Abendlandes (mit einem Anfang, einem zielgerichteten Verlauf und einem Ende) gebunden sei, so sei doch betont, dass auch Kulturkreise mit zyklischen Chronologie- und Zeitauffassungen apokalyptische Bilder generieren, vgl. ebd., S. 17 Anm. 4 und Halter, Ernst: Aussichten – Einsichten. In: Ders.; Müller, Martin (Hrsg.): Der Weltuntergang, Zürich 1999, S. 9-16. Verwiesen sei bspw. auf die popkulturell diffundierten apokalyptischen Muster im *Godzilla*-Motiv. Auf die Vernichtung folgt der Wiederaufbau. So muss auch Podrez eingestehen, dass die Weltuntergangsvorstellung als archaisches Element der Apokalypse kulturübergreifend sei, vgl. ebd., S. 35.

564 Vgl. vertiefend Wolff, S. 547-553. Es sei ein Rekurs ergänzt, der den Autoren Charlie Brooker als Kenner des Genres ausweist: Patrick gibt seine Verachtung einer Hausbewohnerin durch den Verweis zu verstehen, dass sie ein Gesicht wie eine „Manchester-Leichenhalle“ (O-Ton: „Manchester Morgue“) habe. Dies verweist auf *DAS LEICHENHAUS DER LEBENDEN TOTEN*, der in Großbritannien als *THE LIVING DEAD AT MANCHESTER MORGUE* veröffentlicht wurde.

565 Prümm, Karl: Die Definitionsmacht der TV-Bilder. Zur Rolle des Fernsehens in den neuen Kriegen nach 1989. In: Daniel, Ute (Hrsg.): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 217-229, hier S. 217, Herv. i. O. „Der 11. September war die Stunde des Fernsehens.“ Zuschauer erlebten erstmals „den Beginn eines Krieges global und zumindest partiell in Echtzeit. Und erstmals in der Geschichte der visuellen Kriegsberichterstattung wurden sie Zeuge eines Gewaltaktes im Augenblick seines Vollzuges. (...) Erst auf dem Bildschirm fügten sich die verschiedenen Realitätssegmente der Anschläge zu einem »Gesamtattentat« zusammen.“ Paul 2004, S. 436. Darum prägte sich das Bild der Türme „in ihrer intakten Form als auch in allen Phasen ihrer Zerstörung“ nicht „als Einzelbild, sondern zumeist als Bildsequenz, als filmische[r] Ablauf“ im visuellen Gedächtnis ein, vgl. Kolter, S. 345.

liebig abgerufen, abgewandelt und transformiert werden.“ (Ebd., S. 218f.) TV-Bilder erzeugen reflexiv Wissen und generieren aktiv „Realität, lösen politische Prozesse aus, die ihre ganz eigene Dynamik entfalten.“⁵⁶⁶ Die Macht der Bilder ist eine entscheidende Größe, und das Bewusstsein darum eine Motivation von Filmen, die politische und soziale Botschaften enthalten und entfalten.

Der Irakkrieg ist als Krieg für Internet und Medien organisiert worden (vgl. Prümm, S. 219f.). Hierauf fußt eine konsequente Bildpolitik. Die Aufnahmen sind ausgewählt, kalkuliert und inszeniert (vgl. ebd., S. 222f.). Markant ist, dass die Medien sich auf den Kriegsbeginn ebenso vorbereitet haben wie Politik und Militär. Problematisch jedoch: Eingebettete Journalisten können nur die Schauseiten, die Faszination von Geschwindigkeit und Militärtechnologie, illustrieren, ohne journalistischen Wert zu generieren (vgl. ebd., S. 224). Die Informationskraft geht verloren. Und die Geschlossenheit der Bilder (Abschuss einer Cruise Missile und die Aufnahme eines Einschlags in Bagdad) ist eine Illusion. „Realiter werden die einzelnen Bildeffekte aus ihren raum-zeitlichen Zusammenhängen und Kontexten gelöst, verwandeln sich zu beliebig wiederholbaren Bildchiffren und büßen so ihre Bezeichnungskraft und ihr Zeigepotenzial ein.“⁵⁶⁷ Zeitspannen tatsächlicher Gefechtstätigkeit werden gestaucht und im Tempo rasant erhöht. Zudem tauchen Kamera und Berichterstattung tiefer ins Geschehen ein und lösen die Distanz zwischen Medien und Krieg auf. Die Übertragungsgeschwindigkeit sorgt zuletzt dafür, dass man quasi live ins Kriegsgeschehen einblicken kann.

Aber der Zombie referiert nicht nur auf die Medienästhetik, sondern auch auf ihre (Kriegs-)Ikonen. Welche wären für die Post-9/11-Linien auszumachen? Die Kriegsbilder verkamen zu unglaublichen Wiederholungen klinischer Kriegsführung. Dies führt zu Pauls bemerkenswertem Fazit: „Anders als noch das Fadenkreuz der angreifenden Cruise Missiles [sic!] im Golf- oder im Kosovo-Krieg brachte der »Feldzug gegen den Terror« keine authentischen Bilder und Ikonen hervor, die sich ins visuelle kollektive Gedächtnis hätten einbrennen können.“ (Paul 2004, S. 455) Und Seeßlen und Metz führen aus:

„Die »Sprache des Krieges« übersetzt sich blitzrasch, sie wird in uns schneller eingeschrieben, als sie uns überhaupt als solche bewußt wird, und umgekehrt wird das Entertainment zum Leitfadens des Krieges. Wenn uns die Bilder des Terroranschlags wie solche aus Hollywood-Katastrophenfilmen vorkamen, so erinnerten uns die spärlichen, grünen Licht-Effekte der Bombardierungen, (...) als Vexierbilder der *electronic warfare*, an Videospiele

566 Ebd., S. 219. Exemplarisch: „Im Kosovo-Krieg überlagerten am Ende die Bilder des (...) Flüchtlingselends und die drastische Visualisierung der »Kollateralschäden« die Mehrheitsmeinung des Fernsehpublikums, der Luftkrieg gegen Jugoslawien sei notwendig und unvermeidlich, um Schlimmeres, den Völkermord (...), zu verhindern.“ Ebd., S. 219. „Dazu brachte 1992 die amerikanische Werbeagentur Ruder Finn (...) Fotos aus Gefangenenlagern in Bosnien und „... in der öffentlichen Meinung konnten wir auf einen Schlag die Serben mit den Nazis gleichsetzen“, stellte Agenturchef James Harff ein Jahr später fest.“ Maeder, Christoph; Mäder, Ueli; Schilliger, Sarah: Einleitung: Krieg hat viele Gesichter. In: Dies. (Hrsg.): Krieg, Zürich 2009, S. 7–13, hier S. 10.

567 Prümm, S. 222. Als Gegengewicht etabliert sich das Material der Gegenseite, man denke an Al Dschasira, welches sich der Kontrolle entzieht, vgl. ebd., S. 226f. Dies läuft der Bildpolitik der Bush-Administration zuwider und eröffnet einen Krieg, in dem die Wirkmacht von Bildern eine entscheidende Rolle spielt.

der ersten Generationen. Keine Menschen, nur Zeichen, keine Geographie, nur Linien, Lichtspuren, und »Treffer«.⁵⁶⁸ (Seeßlen und Metz, S. 157)

Was bleibt also als Kriegserinnerung? Das Bild selbst, seine Ästhetik und sein Tempo, wurden zur Ikonographie. Während das Dargestellte austauschbar und kaum in Ort und Zeit lokalisierbar ist, ist der Look assoziativ unmissverständlich. Die Kriegsikonen sind nun vom Modus des Bildgegenstandes zum Modus reiner Bildästhetik gewandelt.

„Einerseits haben (...) [Medien- und Kriegsbilder] mitgeholfen das 19., insbesondere aber das 20. Jahrhundert im kollektiven visuellen Gedächtnis als Zeitalter der Gewalt zu konnotieren. Mit einer spezifischen Ikonographie und besonderen Modellierungsstrategien haben sie andererseits dazu beigetragen, das Elend des Krieges immer wieder durch Überzeichnungen zu verhüllen, dem Grauen durch Ästhetisierung seinen Schrecken (...) zu nehmen, das Chaos des Terrors zu ordnen und die Empörung niedrig zu halten.“⁵⁶⁸

Das Ende dieser Entwicklung ist nun die Verschleierung der Ikonen, die Reduktion auf die Ästhetik und der Verlust des bildlichen Todes.⁵⁶⁹ Diesem in der Kriegsgeschichte einmaligen Ikonenverlust und dem Verschwinden der Bildlichkeit folgte der auf den Krieg referierende Zombie nach und ergänzte die ausgesparten Komponenten: Leid, Opfer und Tod.

Solche Rückwirkungen finden sich in *DEAD SET*. Der Zombie erfüllt hier in seiner hyperkinetischen Modernisierung alle archetypischen Charakteristika. Gemäß den figuren- und narrationsimmanenten Reflexionstendenzen finden sich die apokalyptischen Bilder in jene moderne Bildästhetik eingebunden, die auf den Habitus des Monsters rückwirkt (und rückwirken musste). So präsentiert die Serie eine Vielzahl kriegsorientierter Bilder. Als Stellvertretersymbole verweisen Waffen, der Blick durch das Visier, brennende Fahrzeuge und Leiber⁵⁷⁰ auf den Krieg im Allgemeinen. Wie in der modernen Kriegsführung sukzessive das Visier vom Bildschirm verdrängt wurde,⁵⁷¹ so wird auch hier über Monitore die Lage überschaut oder kommuniziert. Zudem wird diegetisch die Vermutung von Terrorangriffen geäußert, wobei die Terror-

568 Paul 2004, S. 469. Im Fazit nach der Erarbeitung von 150 Jahren Kriegsberichterstattung: „Bei der Untersuchung der Wahrnehmung des modernen Krieges finden wir jenen allgemeinen Prozess bestätigt, wonach die Moderne immer weniger durch den Bezug auf empirische Beobachtung und Erkenntnis als durch die Auflösung der sinnlichen Wahrnehmung als maßgeblicher Orientierungsgröße geprägt ist.“ Ebd., S. 479.

569 Der moderne Krieg „scheint also vor allem ein Krieg ohne Öffentlichkeit zu sein. Ein unsichtbarer Krieg, der entweder nicht mehr als Krieg bezeichnet wird, oder der als Krieg nicht mehr wahrnehmbar ist. Vielleicht wird der Krieg im Informationszeitalter ganz bilderlos sein.“ Seeßlen und Metz, S. 153.

570 Das Bild brennender Körper bleibt im Kriegskontext aktuell. Erinnert sei bspw. an den *Highway of Death* zwischen Kuwait und Basra, wo irakische Truppen auf dem Rückzug Ende Februar 1991 mit Benzinbomben bombardiert wurden. Das Ergebnis ist in *JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK* (JARHEAD, USA, Deutschland 2005, Regie: Sam Mendes) eindrucksvoll verfilmt. Auch die Verbrennung des jordanischen Piloten durch den IS im Februar 2015 generierte und provozierte derartige Horrorbilder.

571 „Der Pilot einer digital hochgerüsteten Kampfmaschine wird nicht mehr unterscheiden können (...), ob er sich in einer Trainingssimulation oder in einem Einsatz (...) befindet.“ Seeßlen und Metz, S. 17.

anfälligkeit gedrängter Menschenmassen bekannte wie gefürchtete Bilder generiert, wenn bspw. die Jubelschreie der Massen im Ansturm der Zombies zu Panikschreien werden. London ersetzt New York als Krisenschauplatz – die Bilder bleiben gleich. Papier weht durch die Straßen, grauer Staub scheint über allem zu liegen, überall hängen Plakate, mit denen vermisste Personen gesucht werden etc.

Es findet sich weiterhin der Bürger- und Bruderkrieg, entzündet an Konflikten um Verhaltens- und Moralvorstellungen. So entstehen grundsätzlich gruppeninterne Probleme, bspw. wenn der Produzent (Andy Nyman) die Flucht antreten möchte und dabei wissentlich den Tod der anderen in Kauf nimmt (vgl. zu Patricks Charakter Wolff, S. 549f.). Solche Auseinandersetzungen werden meist mit Gewalt zu lösen versucht. In diesem thematischen Zyklus kommen auch Bilder zustande, die Abu Ghraib entlehnt sind (wenn der Produzent gefesselt wird und man nüchtern überlegt, ob und wie man ihn am besten verkrüppelt). Weitergehend geht die Achtung vor Verstorbenen verloren. Leichenschändung wird hier regelrecht zelebriert – auch dies sind Bilder, die aus Kriegen und ihren Verrohungsprozessen bekannt sind. Und es sind Bilder, die dem Tonus der Filme mit hyperkinetischen Zombies entgegenstehen, in welchen das assimilierende Fressen verschwunden ist.⁵⁷² Mit ausgeprägtem Bewusstsein für die Traditionslinien verweigert sich DEAD SET gezielt der Ausblendung des Todes und des Fressens. Die totale Leibeszerstörung ist ein bildästhetisches Leitthema.

Im dritten Komplex wird die Grundversorgung in den Mittelpunkt gestellt. Natürlich ist die Zeitspanne nicht lang genug, um ernsthafte Mangelerscheinungen und Notlagen hervorzuheben (zumal die Bewohner des Hauses einen gefüllten Kühlschrank haben; anhand von Kleinigkeiten wie Eiern, die ein Gruppenmitglied verzehrt hat, entbrennt jedoch bereits Streit, der in Handgreiflichkeiten übergeht). Dennoch unterlässt es auch dieses Szenario nicht, die bevorstehende Notwendigkeit von Plünderungen und nomadischen Lebens anzudeuten. Und dies ist für alle apokalyptischen Narrationen verallgemeinerbar.⁵⁷³

Der letzte Komplex, Thanatos, greift diese Punkte auf und bringt sie mit der Pest zusammen. Dass Untotenfurcht und Epidemien in einer engen Interdependenz stehen, ist bereits dargelegt worden. Und dass der Zombie als Seuchenüberträger, als *personifizierte Seuchenexistenz*, die Bilder von Verheerung, Massengräbern und Entvölkerung mit sich bringt, die kulturell altbekannte Assoziationen zulassen, muss nicht weiter ausgeführt werden.

Wie spiegelt nun aber die Bildästhetik der Serie die mediale Gegenwart und verortet sie im apokalyptischen Kontext? Seit 28 DAYS LATER scheint sich die Szenarien-

572 Neben dem Charakteristikum der Langsamkeit fehlt auch das Fressen. Opfer werden angefallen und assimiliert, gefressen werden sie jedoch nicht. Zuschauer, die Bildästhetik und Formenkanon des Zombiefilms gewohnt sind, ergänzen den Akt aber selbständig, weshalb der Verlust des sichtbaren Fressvorgangs der Lesart der neuen Monster keinen Abbruch tat, vgl. Haupts, S. 94.

573 „Der Verfall der Nahrungsmittelversorgung bedingt den Verfall der *Moral*, des *Gesetzes* und der *Ordnung*.“ Podrez, S. 113, Herv. i. O. Versorgungsengpässe sind Leitthemen. Und bereits NIGHT OF THE LIVING DEAD zeigt, dass Hunger zwar noch kein Problem ist (Ben verweist darauf, dass vorerst genügend Nahrungsmittel verfügbar sind), aber zu einem existenziellen Problem werden kann und wird.

eröffnung mit (nachgestellten und realen) medialen Bildern etabliert zu haben. Diese verweisen direkt auf die Medien und führen ins Geschehen ein. Der Interpretationsduktus der Aufnahmen und ihrer vermittelten Stimmung deutet auf das *Homo-homini-lupus*-Theorem. Die Welt ist bereits im Begriff unterzugehen; was im Film folgt, ist lediglich der finale Schritt. Zwei Jahre später greift das Remake von *DAWN OF THE DEAD* das Schema auf und vermischt Krisenbilder, medienorientierte Spielaufnahmen, Mikroskopaufnahmen von Blut und Viren, um die biologische Komponente zu betonen, mit Aufnahmen von Zombies.⁵⁷⁴ Die politische Machtlosigkeit wird durch schlaglichtartige Momente (ratlose Pressesprecher, Feuergefechte vor dem Capitol etc.) als Signifikanten kollabierender Machtstrukturen illustriert. In Summe reißt diese Eröffnung alle erarbeiteten charakteristischen Themenschwerpunkte an:

- (1) Biologie, Medizin und Infektionsbilder als Leitthemen,
- (2) die Geschwindigkeit der Infektion und der Zombies,⁵⁷⁵
- (3) die Visualität neuer Medien mit einer MTV-Ästhetik als Orientierungsrahmen,
- (4) realitätsentlehnte Krisenbilder und eine Betonung des reinen Medienbildes,⁵⁷⁶
- (5) sowie die explizite Betonung des apokalyptischen Duktus durch Johnny Cashs *When a man comes around*, welches die Johannesoffenbarung zitiert.

Dies komplettiert den Bogenschlag von realen Krisenherden über Infektionen und Bioterror als bestimmende Angstbilder, über Anomie und Chaos, bürgerkriegsähnliche Zustände in den Metropolen bis hin zur Apokalypse, die eingeleitet wird durch die vier Reiter. Apokalyptische Texte stehen *immer* in enger Bindung zu ihrer Entstehungszeit. Die Formulierung der Krise und die Benennung des Unfassbaren sind Analogien, die auch heute noch gelten. Es geht also immer um die destabilisierenden Faktoren, die die Gesellschaft stürzen lassen. Alles utopische Potenzial scheint in dieser Form kultureller Reflexion jedoch erschöpft. Überbevölkerung, Kriege und Bürgerkriege, Hungerkatastrophen und der Klimawandel – die utopischen Konzepte der Vergangenheit sind hier nicht mehr realisierbar und die Dystopie dominiert.

Dieser Intro-Sequenz ist eine Eröffnungssequenz vorgeschaltet. Sie ist strukturiert in den *Dusk of the Familiar* und den *Dawn of the Dead*. Die Protagonistin Ana (Sarah Polley) fährt zu ihrem Haus. Im *God view* ist die geordnete und geometrische Struktur und Ruhe des nachbarschaftlichen Alltags in den Suburbs (sowohl bezogen auf die Ausrichtung der Häuser und Straßen als auch auf die interpersonellen Beziehungen) inszeniert und mehreren Halbtotale und Totalen des Chaos am nächsten Mor-

574 Das Intro zeigt Bilder, in denen ein LKW durch (Menschen-/Zombie-)Massen fährt. Retrospektiv vermögen diese an den Terror in Nizza und Berlin 2016 zu erinnern.

575 Der Nahe Osten und die USA sind als Handlungsräume erkennbar, was auf die Infektionsgeschwindigkeit und zwischen den Zeilen auch auf die Globalisierung und ihre Infrastruktur verweist. Natürlich ist der Blick in den Nahen Osten auffällig, der sich nach 9/11 in vielen Zombiefilmen zeigt. Diese deutliche Fokusverschiebung ist eine signifikante Reaktion auf die Krisenbrennpunkte unserer Zeit.

576 Diese geht schließlich soweit, dass der Bildschirm sicht- und hörbar splittert. *The Medium is the message!* (stellte Marshall McLuhan in den 1960er Jahren fest) – das Medium selbst ist bereits die Botschaft. Übertragen auf diese Sequenz bedeutet dies auch, dass die Überpräsenz der Bilder für die Katastrophe dahinter blind macht.

gen diametral entgegen gestellt. Plötzlich brennen Häuser, liegen Fahrzeuge quer, rennen Menschen durcheinander, wird Hilfe verweigert und werden Passanten überfahren. Die Geräuschatmosphäre ist von Helikoptern, Schüssen und Schreien dominiert, wo vorher das Singen der Vögel einen ruhigen Abend einleitete.

Zehn Jahre später bedient sich *WORLD WAR Z* des Schemas und parallelisiert Naturidyll, Menschen- und Tiermassen (Insekten, Vögel, Fische etc.), wobei letztere die Schwarmintelligenz der Zombies vorwegnehmen. Die Sequenz wird erst von den Schädigungen dominiert, welche die Natur aushalten muss, während die Einblicke in die TV-Landschaften Katastrophenberichterstattungen an Banalitäten reihen. Im Verlauf verdichten sich dokumentarische Szenen, die überwiegend das Fressen-und-Gefressenwerden-Thema illustrieren (Ameisen, die im Schwarm über größere Tiere herfallen, reißende Wölfe, jagende Löwen etc.). Der schnelle Zombie entspricht den rasenden Tieren oder ermöglicht (nach Dendle 2012, S. 7) zumindest Analogien (und schlägt abermals den Bogen zur Strafrechtsreihe, in deren Untergangsvierklang reißende Bestien eine Rolle spielen).⁵⁷⁷

DEAD SET greift die Inszenierungsschemata ebenso auf (teils mit identischen Bildern aus *28 DAYS LATER*) und verlässt diese Ebene durch das Setting und die Inszenierungstechnik nicht. Der Katastrophenansatz vermittelt des Zombies ist sprunghaft und muss akzeptiert werden. Aber durch die zeitliche Lokalisierung in der Gegenwart erscheint er als Ergebnis einer kontinuierlichen Potenzierung der Krisenelemente zu einem apokalyptischen Ganzen. Besonders die besprochenen Vorspanne illustrieren dabei stets eine Welt, die sich im Chaos befindet. Die Apokalypse hat begonnen, es hat nur noch niemand erkannt. Dieser Modus griff auch schon bei Fulci. Seither sind die Untergangsvisionen beim Auftauchen der Zombies längst irreversibel. Die Zombies sind die gebündelte Sammlung aller Katastrophen, die mit Vehemenz zum finalen Vernichtungszug ausholen. Ihr Gesicht ist das der Apokalypse.

Übertragen sei dies auf Denkschemata zum atomaren Weltuntergang: Nicht der Knopfdruck löst die Apokalypse aus, sondern die Erfindung der Waffe hat sie eingeleitet. Die Katastrophe im Zombiefilm beginnt hierzu äquivalent in der Gegenwart des Rezipienten. Ihre Teilmengen (Kriege, Krisen, Naturkatastrophen etc.) geben den Orientierungsrahmen für die diegetische Zeit, in der der Höhepunkt mit dem Auftauchen der Zombies erreicht wird. Natürlich setzt nicht jede Narration vor oder zum Beginn der Apokalypse ein. Ihr immer gleiches Schema kann auch vom Rezipienten gedacht und ergänzt werden.

Die engen Verknüpfungen von Medien- und Krisenwelt gehen bei *DEAD SET* innerhalb des *Big-Brother*-Hauses ineinander auf. Und die reale Medienwelt sieht ebenso aus. Das komplexe System Krieg und das komplexe System Bildermaschinerie sind

⁵⁷⁷ Dass der Zombie dabei als Relikt eines Menschen aus dessen Tod hervorgeht und so eine direkte Verbindung zwischen ihm und dem Menschen besteht, schlägt Brücken zwischen Menschen und deren animalisch-destruktivem Verhalten. Bereits Schopenhauer verwies auf die Analogie von Mensch und Tier, gerade dann, wenn es um die Vernichtung von Leben geht, vgl. Horstmann 1985, S. 46f.

verschmolzen.⁵⁷⁸ Als neue Variation kulminiert hier die Beschleunigung und reiht sich als modernes Charakteristikum in die Traditionslinien ein.⁵⁷⁹ Der hyperkinetische Zombie/Infizierte/Verrückte rennt auch aus rein handwerklichen Gründen. Das Schnitttempo und die Arbeit mit Handkameras erfordern dies, würde der langsame Zombie doch sonst beinahe verschwinden. Zwei Formen des Verschwindens sind dennoch feststellbar: (1) Aufgrund des Tempos wird der Zombie zu einem Schatten seiner selbst, eine kaum lokalisierbare Bedrohung, die mit langsamen Untoten nicht realisierbar wäre (vgl. Haupts, S. 96f.). (2) Und auch die Momente der Ekelpersonifikation verschwinden im Tempo, treten aber in Schlüsselsituationen verdichtet auf. So bedient sich bspw. [REC] der *Vetula*-Figur, der ekelhaften Alten.⁵⁸⁰ Einem Notruf folgend betritt die Feuerwehr in Begleitung eines Kamerateams eine Wohnung. Das Scheinwerferlicht fällt auf eine alte Frau. Sie zuckt, steht unnatürlich, bewegt sich ruckartig. Ihr graues Haar hängt strähnig und ungeordnet an ihr herab,⁵⁸¹ ihr Nachthemd ist mit Blut befleckt. In einer ihrer ruckartigen Bewegungen entblößt sie

578 Auch werden die neuen Medientechnologien vom Genrefilm erschlossen und nutzbar gemacht. Dies zeigt sich in der plötzlichen Häufung von Bullet Time Cinematography, Flo-Mo, multiple points of view, Verlangsamten und Beschleunigten von Sequenzen, 360-Grad-Schwenks und dem digitalen Look, der zudem Feuer und Regen auf völlig neue Weise einfängt. Vgl. Dendle 2011, S. 179.

579 Auffällig oft generieren europäische Filme das Tempo der Kreatur. So bspw. der vom ZDF produzierte RAMMBOCK (Deutschland, Österreich 2010, Regie: Marvin Kren). Dieser sagt zudem viel über die Akzeptanz im Mainstream, war es doch das ZDF, welches 25 Jahre vorher die polemische Dokumentation MAMA, PAPA, ZOMBIE (Deutschland 1984, Regie: Claus Biefait) produzierte. Aus Frankreich kamen der eigenwillige MUTANTS (Frankreich 2009, Regie: David Morlet) und der konventionelle DIE HORDE (LA HORDE, Frankreich 2009, Regie: Yannick Dahan, Benjamin Rocher). Und in Spanien war die [REC]-Reihe derart erfolgreich, dass dem ersten Teil, [REC] (Spanien 2007, Regie: Jaume Balagueró, Paco Plaza), ein Remake folgte, QUARANTANE (QUARANTINE, USA 2008, Regie: John Erick Dowdle). Beide erwecken den Eindruck, als seien sie im Rahmen einer Live-Reportage gedreht worden und referieren so unzweifelhaft auf die Bildästhetik seit 9/11. Bereits 1992 erarbeitete Paul Virilio mit seinem Beschleunigungstheorem die Tendenz zur Geschwindigkeit als Signum der ausgehenden Moderne, vgl. Grimmer, S. 192 Anm. 4.

580 Wie der Ekel allgemein der Verdrängung anheimfällt, so auch das *Vetula*-Motiv als Ekelpersonifikation. Die Verbildlichung des Alters steht aber besonders in [REC] der jungen und übermäßig schönen Reporterin diametral entgegen. Das verdrängte Antlitz des alten Leibes taucht hier wieder auf. „Schon in den Utopien des frühen 20. Jahrhunderts waren sie dem Tod zu nahe, um in die neue Menschheit aufgenommen zu werden. Es ist der Grundgedanke des Posthumanismus, dass die Zukunft von alten Menschen befreit sein wird, und entsprechend eine luzide Idee des französischen Regisseurs Robin Campillo in seinem Film „Les Revenants“ (2003), die Toten, in der Mehrzahl ordentlich gekleidete Alte, plötzlich wieder zu den Lebenden zurückkehren und ihren Platz in der Gesellschaft einfordern zu lassen.“ Stoff, S. 16.

581 Einen manifesten Ekel vor Unrat, Unform und vor Körperhaar attestierte schon Platon. „Der Grund dafür ist, dass in diesen Dingen kein wesenhaftes, geistiges Sein ist, es ist keine Form in ihnen, es gibt keine separate Form, um das Struppige und Dreckige zu repräsentieren.“ Clair, S. 13. Besonders der Ekel vor Körperhaar tritt in den *Vetula*-Figuren hervor. Haar generiert Ekel, da es Geruch verbirgt, schwer kontrollierbar ist und den Menschen auf das Animalische zurückwirft. Haar wächst auf einem Leichnam weiter, kräuselt und verfilzt sich, das „Fleisch verwest, das Haar bleibt“, ebd., S. 14. Clair verweist auf die etymologischen Zusammenhänge zwischen den lateinischen Termini für *Haar* und *Grauen*, *Horror*. „Horreo, -ere bedeutet, dass sich einem die Haare vor Entsetzen oder vor Leid sträuben, dass einen etwas zum Wahnsinn treibt.“ Ebd., S. 14. Und diesen Horror generieren die *Vetula*-Szenen in [REC]. „Für den Menschen (...) sind die Zersetzung der Form und die Entstehung des Unförmigen unerträglich.“ Ebd., S. 21. Den Moment des Übergangs von einstmal schönem Leben zu baldig ekelhaftem Tod markiert die *Vetula*.

schamlos ihre Unterwäsche, fällt kurz darauf den Einsatzleiter an und verbeißt sich in dessen Hals. Dies löst den Ausbruch der Seuche aus. Im Finale findet die Reporterin in der völligen Finsternis einer Dachbodenwohnung Schutz. Die grüne Restlichtverstärkung der Kamera generiert nun ähnliche Bilder wie die Aufnahmen vom Nachthimmel über Bagdad – der Rezipient kennt sie. Und während sie sich zu orientieren versucht, beginnt sich eine Silhouette im Raum zu bewegen. Ein nackter, schlanker, eingefallener und rissig-faltiger Körper einer alten Frau mit überlangen, knochigen Armen bewegt sich durch die Dunkelheit. Das *Vetula*-Motiv, das hier zugleich zur maximalen Bedrohung wird, rahmt den Film. Es eröffnet und beendet den Terror. Wie der Ekel sich aus dem Diametralen generiert, so lebt auch [REC] vom Kontrast des ekelhaft Alten zur jungen Moderatorin, die fassungslos die Ereignisse kommentiert, bis sie selbst zum Opfer wird.

Ähnliche Bilder des *Vetula*-Zombies finden sich in RAMMBOCK und in der in maßlose Fettleibigkeit überspitzten, siechenden Frau, die im Remake von DAWN OF THE DEAD in einer Schubkarre ins Kaufhaus gebracht wird. Diese Beispiele sind jedoch Einzelfälle. Die massive Verdichtung des Ekels in den Zombiefiguren der 1980er Jahre verschwindet in den modernen Bewegungstempi der Kreaturen und Bildern zunehmend.

Im kriegsreflexiven Kontext kann anhand des Tempos auch der allegorische Fokus belegt werden, da sich zwischen dem Krieg und seiner Reflexion eine Diskrepanz auftut. Während konventionelle Kriege auf Beschleunigung beruhen (vgl. Münkler 2006, S. 169ff.), d. h., dass kein Interesse an langen Auseinandersetzungen besteht, fußen asymmetrische Kriege auf Entschleunigung. Der Zombie perfektionierte diese (nicht nur durch seine ohnehin langsame Fortbewegung) bis hin zum Stillstand. Aber die mediale Kriegsvisualisierung findet parallel zur Langsamkeit der Kampfhandlungen in kontinuierlicher Beschleunigung statt, die Bilder sind in Menge und Vielfalt flüchtig. So verschwimmt die Kriegsrealität zu einer Interpretation und der Kriegstod wird abstrakt (vgl. Paul 2004, S. 479f.):

„Der Krieg droht sich damit den Augen der Welt zu entziehen und in flüchtige Bilder zu zerfallen, die sich kaum mehr ins Bewusstsein eingraben und daher öffentlich kaum mehr kommunizierbar sind.“ (Ebd., S. 480)

Da sich der Krypto-Zombie der Beschleunigungstendenz anpasst, ist festzumachen, dass er nicht (nur) auf den Krieg an sich, sondern auf dessen mediale Vermittlung zurückgreift. Dies erklärt auch die eigenwillig-kurzfristige Vorwegnahme der 9/11-Bilder durch 28 DAYS LATER. Die Geschwindigkeit des Zombies referiert auf das Medium als Vermittler, weshalb sich der Horrorfilm sukzessive der Actionfilmästhetik angleicht. Chaotisch ineinander stürzende Bilder, der Orientierungsverlust in Raum und Zeit und die Übertragungsgeschwindigkeit zweier medialer und eigentlich widersprüchlicher Kernpunkte sind hier als Impulsgeber für den Zombie auszumachen:

„Das Bild des Krieges ist mindestens zweimal vorhanden, in der Logik des Fernsehens, das die Bilder Hollywoods und der *soap opera* miteinander verbindet, und in der Nichtlogik (oder einer neuen Logik) des Internets (...).“ (Seeßlen und Metz, S. 65f., Herv. i. O.)

DEAD SET ordnet sich durch die Medienreflexion in eine lange Traditionslinie. Die Motive des Genres werden jedoch weitergedacht und ins serielle Narrativ übertragen. Dabei wird der Zombie reflexiv mit dem Rezipienten parallelisiert. Beide zeigen sich fasziniert von Bildschirmen, betrachten die Objekte ihres Begehrens durch Scheiben, Zäune und auf Monitoren. Entsprechend wird auch das Romero-Paradigma angeglichen. Aus »They are us« wird »We are them.«⁵⁸² Die Kulmination der Modernisierung ist festzumachen an

- (1) dem Traditionsbewusstsein, bezogen auf Vorbilder und Kontinuitätslinien,
- (2) der Rezeption, Interpretation und Modulation nach 9/11 als Zäsur und
- (3) der Beibehaltung kritisch-reflexiver Dimensionen.

Der Zombie und das Medium treten nun nicht mehr in assoziativer Verknüpfung auf, sondern sind inhaltlich und ästhetisch verbunden. Wie Kriegs- und Medienbilder kommen auch Zombie- und Medienbilder deckungsgleich zusammen.

„Meistens geht uns ja solcher medialer Kulturpessimismus zu weit, aber in Fällen wie diesem können wir den amerikanischen Autoren Kroker und Cook nicht mehr freien Herzens widersprechen, wenn sie schlicht behaupten: »Das Fernsehen ist nicht länger der Spiegel der Gesellschaft, sondern umgekehrt, die postmoderne Gesellschaft ist der Spiegel des Fernsehens.«“ (Seeßlen und Metz, S. 40)

Die ästhetischen Anpassungen apokalyptischer Bildsprache kulminieren in der Parallelisierung, dass die Menschheit am Ende ist, wenn ihre Medien- und Kommunikationswege versagen. Die nicht kommunizierenden Zombies provozieren dabei Angst vor dem Verlust der Kommunikationsfähigkeit. Und auch hier tritt ein militärischer Tenor hervor, denn moderne Kommunikationstechnologien verschaffen im Krieg notwendige Vorteile (vgl. ebd., S. 126-128). Sind diese gestört oder brechen weg, ist das System verwundbar.

Zombies zeigen so auf, dass man sich der Anfälligkeit der Medien- und Kommunikationswege bewusst ist – wie sonst sollte sich die Furcht vor dem Verlust speisen? Mit der Medienwelt bräche auch die Gesellschaft zusammen. Dabei werden altbekannte Deutungsebenen offengelegt, die sich seit NIGHT OF THE LIVING DEAD finden. So kommt Wolff mit DEAD SET zu äquivalenten Erkenntnissen: Die „Unwichtigkeit des Fernsehens als Informations- und Bedeutungsträger“ erscheine den Protagonisten, die selbst als Bestandteil des Medienrummels aufträten, als „völlig nutzlos“ (Wolff, S. 550). Wenn „die Apokalypse kommt, (...) dann hinkt das Fernsehen der Erfahrung immer hinterher.“⁵⁸³ Der obsoleten Furcht, dass Gott sich abgewandt haben könnte, folgt hier die panische Feststellung: *Big Brother ain't watching us!* Und so wird

582 „Wir sind schon die Zombies, wir wollen mehr von diesem Fernsehen, sei es *Big Brother*, sei es *Dead Set*; wir werden nicht ruhen, bis wir auch den letzten Kandidaten in Stücke gerissen und uns einverleibt haben.“ Wolff, S. 552f. Und in THE WALKING DEAD heißt es: „*We are the Walking Dead!*“: „As Rick Grimes exclaims in horror near the end of one trade paperback, it is *we*, not *they*, who are 'the walking dead.' In the end, no matter what we do or how we live, we too must die and come back and be just like them. Zombies are our only possible future, our already actual present; zombies inherit the earth.“ Canavan, S. 441.

583 Ebd., S. 551. Der Film RAMMBOCK spiegelt diese Tendenzen. Er spielt in einem Berliner Hinterhof und zeigt Zombies, die regelrecht rot vor Wut werden und Schaum vor dem Mund haben. Die hekti-

gerade Großbritannien als Paradebeispiel der Überwachungsstaatlichkeit, nicht wegen Orwells *Nineteen Eighty-Four* – 1984 (1949), sondern wegen der Allgegenwart der Überwachungssysteme, zum Ziel der Zombieapokalypse. Die Kameras, die das (Straßen-)Bild dominieren, suggerieren Ordnung und Struktur. So in 28 DAYS LATER, 28 WEEKS LATER, DEAD SET und DEVIL'S PLAYGROUND (Großbritannien 2010, Regie: Mark McQueen).⁵⁸⁴ Die Apokalypse macht die Ordnung hinfällig und die Kameras zu obsoleten Signifikanten, an deren anderem Ende, den Bildschirmen, ohnehin niemand mehr wartet (oder, wie in DEAD SET, nur ein Zombie auf seine Opfer starrt). Das hat *Big Brother* nicht kommen sehen.

sche Kameraführung internationaler Filme ist übernommen worden. Eine deutsche Zombienarration bietet jedoch andere Rahmenbedingungen. Die Verfügbarkeit von Waffen ist nicht gegeben. Schutz bieten können also nur diejenigen Strukturen, die gerade zusammenbrechen. Dies sind diegetisch medial verbreitete Randbemerkungen. Anfangs funktioniert das Fernsehen noch und lässt die von Medienvertretern geäußerte Frage an den Polizeipressesprecher vernehmen: „Ist heute der deutsche 11. September?“ (Zit. n. O-Ton) Später sind die TV-Sendeanstalten und Funknetze ausgefallen. In einem Rückschritt der Kommunikationstechnologien sind es nun die Radios, die verlautbaren, dass der Inlandseinsatz der Streitkräfte bewilligt wurde. Zudem wird kommuniziert, dass es sich um eine Viruserkrankung handelt, woraufhin die altbekannten Tipps übermittelt werden, welche sich seit den Pestzügen stets gleichen.

- 584 Da in diesen Beispielen (ausgeschlossen sei DEAD SET) die Katastrophe in Laboren beginnt, sind sie unter wissenschaftlich-technischen Gesichtspunkten als Reflexe auf die 1990er Jahre zu interpretieren. Besonders die BSE-Katastrophe und das Klonschaf Dolly dürften Indikatoren sein. So wird in 28 DAYS LATER in Laborratten das Rage-Virus gezüchtet und die Aggressivität der Wirtstiere durch ein Dauerbombardement mit Krisenbildern gesteigert. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Gehirnwäsche in UHRWERK ORANGE (A CLOCKWORK ORANGE, Großbritannien 1971, Regie: Stanley Kubrick). Und in DEVIL'S PLAYGROUND testet ein Pharmakonzern in London an 30.000 Probanden ein leistungssteigerndes Mittel. Einige Zeit später sind sie leistungssteigerte Zombies.

12 Exkurse, Anmerkungen und neue Perspektiven

12.1 Grenzsituationen und Bewegungsräume

Typische Elemente zombieapokalyptischer Ikonographie sind stets die grenzenlose Totalität und die Bedeutung der Bewegungsräume.

Gesellschaften, die erschüttert wurden, sehnen sich nach einer identitätsbildenden, rekonstituierenden Abgrenzung gegenüber dem Anderen. Besonders in apokalyptischen Narrativen tritt dieses Bedürfnis auf und offenbart zugleich die Entgrenzung als konstitutives Charakteristikum. Grenzziehungen haben in der Globalisierung von Katastrophen, in entterritorialiserten Kriegen und im Terror keinen Bestand.⁵⁸⁵ Darum trat am 11. September ein Entgrenzungsbewusstsein auf und zog Konsequenzen nach sich, auf die das apokalyptische, per se entgrenzende Narrativ reagierte. Eine (Re-)Fokussierung auf das eigene Land war die Folge des Grenzübertretts durch den Terror. Aus dem Anschlag im eigenen Raum entstand das Bedürfnis nach Sicherung der Grenzen gegen eine grenzenlose Bedrohung. Und so waren filmische Apokalypsen quasi vorprogrammiert, welche diese aufbrechende Paranoia verarbeiten. Hier entfaltete der Zombie wieder sein Zeichenarsenal, denn der ihm eingeschriebene Ekel macht Grenzen deutlich, das Abjekt überschreitet sie und der Zombie selbst respektiert Grenzen ohnehin nicht.⁵⁸⁶

Maschendrahtzäune, Fensterscheiben und Gitter sind wiederkehrende Motive, verdeutlichen sie doch den Dualismus und den Grenzkonflikt, der sich zwischen den Menschen und dem Anderen abspielt. Verwiesen sei auf die regelmäßige Konfrontation durch Maschendraht und Gitterstäbe in der dritten Staffel von *THE WALKING DEAD*, in der die Überlebendengruppe in einem Gefängnis Unterschlupf findet,⁵⁸⁷ aber auch auf Romeros *DAWN OF THE DEAD*, der eine permanente Konfrontation der (Über-)Lebenden mit den Toten durch Schaufenster generiert. Derartige Bilder tauchen vielfach im Zusammenhang mit der Frage auf, wo der Neuanfang begonnen werden kann, worin sich die Sehnsucht nach Schutz durch Abgrenzung äußert.

585 Münkler beschreibt die Entgrenzung geopolitischer Konfliktlinien als Charakteristikum des neuen Krieges, vgl. *Münkler, Herfried: Kriegssplinter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*, Hamburg 2016, vornehmlich S. 301-330.

586 Bezeichnend, dass ein Promo-Poster der zweiten Staffel der Spin-Off-Serie *FEAR THE WALKING DEAD* (USA 2015ff., Regie: Div.), welche in Mexiko spielt, die Tagline *DEATH KNOWS NO BORDERS* trägt.

587 Paradox an diesem Ort: Das Gefängnis, welches die Bedrohung innen halten sollte, muss nun die Bedrohung von außen abwehren, damit im Inneren ein gesellschaftlicher Neuanfang gelingen kann. Nach Canavan spiegelt sich gerade durch die Bollwerke in *THE WALKING DEAD* der Habitus amerikanischer Machtausübung, vgl. Canavan, S. 442f. Mit dem Gefängnis und seinen Sperranlagen (Staffel 3 und 4), dem an Auschwitz orientierten Terminus (Staffel 4 und 5) und dem mit einem Wall abgeriegelten Alexandria (Staffel 5 und 6ff.) bietet die Serie viele solcher Abgrenzungsanlagen.

Die Auslotung des begrenzten Raumes ist kanonisch. Und die Konfrontation mit der eindringenden Gefahr wird stets an den Grenzen des Raumes inszeniert, wobei die Scheibe, der Maschendrahtzaun u. ä. die Sichtbarkeit der Bedrohung gewährleisten. Sie konfrontieren mit dem Grauen, ohne dass in diesem spezifischen Augenblick eine Notlage bestehen würde. Es ergibt sich ein Zeitfenster, welches die Auseinandersetzung mit dem Schicksal zulässt: Der Zombie repräsentiert die Sterblichkeit. Er ist tot und der Tod, er wird nicht ruhen, bis die eine Seite des Zauns der anderen einverleibt ist. Einer heterogenen Gruppe von Menschen steht die homogene Gruppe von Zombies gegenüber, die durch Äußerlichkeiten (Kleidung, Verwesungsgrad) unterscheidbar sind, jedoch keine individuellen Eigenschaften haben.⁵⁸⁸

Diese Gegenüberstellung erfasst den Dualismus als Spezifikum des Zombiefilms. Apokalypsen sind von Dualismen geprägt, also durch Pro- und Antagonismen von Struktur, Inhalt, Symbolen, Personen, Wertungen etc.⁵⁸⁹ Dies ist im Maschendrahtzaunmotiv verbildlicht, denn das gefährliche Gegenüber beeinflusst Handlungen ebenso stark wie die Bedingungen des Bewegungsraums und die Interaktion innerhalb der Gruppe oder mit anderen Gruppen.

In Zombienarrationen ist die Bewusstmachung der sichtbaren Räume und ihrer Grenzen elementar und fordert zur Auseinandersetzung mit ihrer Funktion auf.⁵⁹⁰ Und sie offenbaren wiederholt eine Entlehnung von Krisenbildern. Das US-Militär hat sich bspw. auf der Hilfsmission in Port-au-Prince nach dem Erdbeben von 2010 zuerst damit befasst, sich eine eigene *Green Zone* hinter Mauern einzurichten, um sich vor den unkontrollierbaren Menschenmassen, die Hilfe suchten, zu schützen.⁵⁹¹ Canavan bemerkt dazu:

„This is what we do (...): we build fortifications, we hoard supplies, we "circle the wagons" and point our guns outward. And we do this even, and most tragically, when the zombies don't exist, when outside the walls there are only other people just like us.“ (Ders., S. 448)

Das Motiv des Sich-Einmauerns ist charakteristisch für den Zombiefilm, entspricht es doch der menschlichen Natur. Die Filmbeispiele hierfür sind Legion. Hier klingt die Wagenburg ebenso durch wie das Burgbelagerungsszenario aus mittelalterlichen Überlieferungen und Fantasy-Bearbeitungen. Es offenbaren sich aber auch rassisti-

588 Vgl. Bünte, Christopher: Auf der anderen Seite des Maschendrahtzauns. Zombies und Menschen: Konträre Gruppen in der Comic-Serie *The Walking Dead* (2003-). In: Van Bebber, Jörg (Hrsg.): *Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 146-153, hier S. 148.

589 Vgl. weiterführend zu strukturellen, inhaltlichen, Bild- und Symboldualismen Vondung 1988, S. 22ff.

590 „[D]a die Apokalypse entgrenzend wirkt, sind Räume an sich und Grenzen per se nicht nur von topographischem Interesse, sondern immer zugleich auch (...) semantisch-ideologisch relevant, geben sie doch die Rahmenbedingungen der neuen Gesellschaftsformen und des Weiterlebens vor.“ Krah, S. 12.

591 Vgl. Ehrenreichs Report bei Canavan, S. 448. Interessant ist der Hinweis, dass der Zombi als haitianisches Exklusivphänomen als Abgrenzungspraxis gegen andere Nationen und zur Festigung nationaler Identität genutzt wird, vgl. Kleinschnittger unter Verweis auf Degoul, S. 146 Anm. 132.

sche Tendenzen zur Trennung zwischen „uns“ und den „anderen“.⁵⁹² Zombies oder – wie in *DAY OF THE DEAD* – Abtrünnige aus den eigenen Reihen reißen diese Wälle, Mauern und Zäune jedoch stets ein und infizieren das Restleben mit dem Tod.

Eine Sonderform des begrenzten Lebensraums bietet die Insel, wie im Finale von *DAY OF THE DEAD*, die Sicherheit und einen paradiesischen Neuanfang suggeriert. Die Seegrenze⁵⁹³ wird neuerdings aber durchbrochen, so bspw. in Max Brooks' *World War Z*. Er schildert aus Alang, Indien, wie Flüchtlinge zu den hier liegenden Schiffen gelangen wollten. Dabei wird explizit auf die Masse an Zombies im Wasser verwiesen – ein Faktum, welches vorher von kaum einer Zombienarration erarbeitet wurde. „Es herrschte Ebbe, das Wasser war gerade tief genug, dass ein Mensch ertrinken konnte, aber seicht genug, dass ein stehender Ghul nach Beute greifen konnte.“ (Brooks 2010, S. 100 und später vertiefend S. 390-402).

Bereits das Outro des Remakes von *DAWN OF THE DEAD* machte den Mythos der sicheren Insel hinfällig, da sie zwar erreicht wird, sich aber umgehend als Todesfalle entpuppt.⁵⁹⁴ Und der Serienableger *FEAR THE WALKING DEAD* zeigt zu Beginn der zweiten Staffel, welche eine Flucht zur See behandelt, mehrfach solche neuen paradigmatischen Problematiken auf. Strandbereiche und Inseln sind keine sicheren Zonen. Aus den Fluten schlurften die Untoten an Land⁵⁹⁵ und auf hoher See werden umhertreibende Leichen zur Gefahr. Zudem werden Bilder generiert, die auf die Flücht-

592 *BLACK HAWK DOWN* (USA 2001, Regie: Ridley Scott) generiert Bilder von unkontrollierbaren, gewalttätigen schwarzen (!) Menschenmassen, die einer kleinen Zahl weißer Soldaten gegenüberstehen (und bisweilen an Zombies erinnern). Im Finale kann die sichere Wagenburg, ein Stadion unter UN-Kontrolle, erreicht werden. Auch das Finale von *VINYAN* (Frankreich, Belgien, Großbritannien 2008, Regie: Fabrice Du Welz) hält im Top Shot eine Szene bereit, in der ein Mann von einer Gruppe schwarzer Kinder im Dschungel ausgeweidet wird und die Assoziationen zu ähnlichen Szenen aus Zombiefilmen zulässt.

593 Im Motiv des angrenzenden Meeres wird auf die Schöpfung rekurriert und auf eine theologische Deutung verwiesen. „Meer ist die biblische Chaosmacht schlechthin. Im Meer manifestiert sich ein Rest der Urflut, die Gott selbst nicht erschaffen, sondern nur begrenzt hat – das Reich Leviathans.“ (Neuhaus, S. 40). Wanderungen führen vielfach ans Meer, welches zum Hoffnungsträger wird. Erinert sei hier an *THE ROAD* (USA 2009, Regie: John Hillcoat). Es ist mit Bezug zur Offenbarung auch ein apokalyptisches Motiv.

594 Wenig später zeigt *LAND OF THE DEAD* durch einen Fluss begrenzte Rückzugsräume. Um die Überlebenden zu versorgen, muss der sichere Raum für Plünderungen verlassen werden. Die Gruppen, die dies mit Motorrädern, Jeeps und dem gepanzerten Kampfwagen *Dead Reckoning* bewerkstelligen, sind in ihrem Habitus ähnlich inszeniert, wie einst die marodierende Rockerbande in *DAWN*. Sie jubeln bei wahllosen Tötungen und fahren wie wahnsinnig durch die Ortschaften. Was in *DAWN* eine Bedrohung für die Sympathieträger darstellte, wird hier als Bedrohung für die Untoten inszeniert. Romero wechselte die Perspektive zu den Zombies. Unter der Führung ihres schwarzen untoten Messias überwinden sie letztlich den Fluss und können ein Rachemassaker in der Stadtanlage anrichten. Und final überqueren sie die Barriere über eine Brücke und wanken in eine ungewisse Zukunft. Hier kann man durchaus eine Analogie zum Protestmarsch Martin Luther Kings in Selma unterstellen: Auch dort wurde der Marsch über eine Brücke zum Symbol und als Aufbruch in eine ungewisse, aber optimistisch stimmende Zukunft stilisiert.

595 Der Sci-Fi-Film führt Inseln (oder äquivalente Planeten) immer wieder als Wunschziel und Zuflucht an. So die „äußeren Ringe“ in *STARSHIP TROOPERS* und „Fhloston Paradise“ in *DAS FÜNFTE ELEMENT*. Die Insel als Ort zur Verwirklichung von Träumen findet sich in *JURASSIC PARK* (USA 1993, Regie: Steven Spielberg). Das Idyll, das Symbol für Fernweh, der paradiesische Urzustand kann sowohl Rückzugsort als auch eine Petrischale für (Stellvertreter-)Konflikte auf kleiner Fläche

lingskrise 2015 referieren: Hoffnungslos überfüllte Boote treiben manövrierunfähig in den sicheren Tod. Hier sei abermals darauf verwiesen, dass der Zombie dort seine Nische findet, wo es zu wenig mediale Bildlichkeit vom Tod gibt.

Der Zusammenbruch der Systeme führt zum Zusammenbruch des herkömmlichen Abgrenzungsverhaltens, denn der Wegfall der Grenzen entzieht der Vorstellung von Nation den Boden. Natürlich fühlen sich die Überlebenden noch ihrem Land zugehörig, bei fortschreitender geopolitischer Destabilisierung verliert dies mangels entsprechender Repräsentationen jedoch an Wert. Der Niedergang der Gesellschaft im Ansturm der Zombies oder – wie im Endzeitfilm – im nuklearen Feuer, in Überbevölkerung, Wasser- und Nahrungsmangel, Unfruchtbarkeit und ähnlicher biologischer, ökologischer und ökonomischer Katastrophen erfordert zur Sicherung des Überlebens einer Neuverhandlung und Neuzusammensetzung einer Gesellschaftsform in neuem Raum. Katastrophenforscher von Fachrichtungen, die das soziologische Umfeld im Auge behalten, stellen häufig umgestaltende Aktivität nach Katastrophen fest (vgl. Ranft und Selzer, S. 24). Der Film greift dieses neugestaltende Verhalten auf und zeigt den Wiederaufbau als Zeit aktiver Machthaber. Er liefert Anhaltspunkte für das Wesen in existenziellen Krisen und die Ursprünge von Konfliktpotenzial, aber auch Pro- und Contra-Abwägungen für bestimmte rudimentäre Gesellschaftsformen.⁵⁹⁶

In der Apokalypse werden Menschen zu Nomaden. Das Nomadentum zwingt die Überlebendengruppen aus ihren begrenzten Bereichen heraus, wodurch gefährliche neue Situationen generiert werden. Die Straße als zielgerichteter Bewegungsraum (von etwas weg, auf eine Hoffnung zu) ist der zentrale Handlungsort moderner apokalyptischer Narrationen. Dauermobilität ist, konträr zum Bedürfnis nach Abgrenzung, ebenso bedrohlich wie existenzsichernd. Sie ermöglicht das Vergrößern der

sein. Romeros *SURVIVAL OF THE DEAD* spielt bspw. vollständig auf einer Insel und nutzt sie als gedrängten Raum für ideologische Konfrontationen. Wie das Gefängnis in *THE WALKING DEAD* zum Hoffnungsort umfunktioniert wurde, so ist auch die Gefängnisinsel Alcatraz als umfunktionierte Bibliothek die letzte Bastion des Wissens in *THE BOOK OF ELI – DIE ZUKUNFT DER WELT LIEGT IN SEINEN HÄNDEN* (*THE BOOK OF ELI*, USA 2010, Regie: Albert Hughes, Allen Hughes). Auch Schiffe als schwimmende Inseln finden sich, so in *CHILDREN OF MEN* (Großbritannien, USA, Japan 2006, Regie: Alfonso Cuarón) und *[REC] 4 – APOCALYPSE* (*[REC] 4: APOCALIPSIS*, Spanien 2014, Regie: Jaume Balagueró). Die Insel Großbritannien spielt in *28 DAYS LATER* die entscheidende Rolle. Eine Insel ist relativ leicht unter Quarantäne zu stellen (erinnert sei an die Kubakrise), sodass das Drama lokal begrenzt bleibt. Hier sei auch auf *DOOMSDAY – TAG DER RACHE* (*DOOMSDAY*, Großbritannien, USA, Deutschland, Südafrika 2008, Regie: Neil Marshall) verwiesen, in welchem Schottland nach dem Ausbruch einer Seuche durch eine Mauer separiert wird, im Grunde so, wie es bereits in *DIE KLAPPERSCHLANGE* (*ESCAPE FROM NEW YORK*, USA, Großbritannien 1981, Regie: John Carpenter) mit Manhattan vorgeführt wurde. Die situative Einflussgröße *Quarantäne* auf die Handlungsmotivation ist dabei nicht zu unterschätzen. Das Bewusstsein um normales Leben außerhalb der Zone hat Einfluss auf das Verhalten. Fluchtwille wird zur Handlungstriebkraft.

⁵⁹⁶ Den ökonomischen und politischen Neuanfang der Sympathiegruppen kontrastieren häufig Gegenentwürfe. So bspw. Barbertown in *MAD MAX – JENSEITS DER DONNERKUPPEL* (*MAD MAX BEYOND THUNDERDOME*, Australien, USA 1985, Regie: George Miller, George Ogilvie) oder Woodbury und Terminus in *THE WALKING DEAD*. Solche rudimentären Rest- und Neo-Gesellschaften stellen neue Ordnungen in einem Mikrokosmos dar (überdimensionierte gesellschaftliche Systeme bilden eher die Ausnahme).

Gruppe und erhöht die Wahrscheinlichkeit, Lebensmittel zu finden. Die Krisengruppen werden dabei mehr und mehr zu einem homogenisierten Abbild der Menschheit. Nationale Zugehörigkeit, Ethnie oder einstiger sozialer Rang spielen kaum eine Rolle – dies sind Denksysteme der untergegangenen Welt, die nun funktions- und nutzlos sind. Auch dadurch werden Grenzen eingerissen. Dies hätte utopischen Charakter, wäre da nicht der stete Rückfall in die obsoleten Denkschemata als Auslöser großer Konflikte.⁵⁹⁷

Diese Homogenisierung gesellschaftsreflexiver Reliktparteien in der Krisengruppe zeigt sich bspw. in *THE WALKING DEAD*. Hier sind die Neonazis Daryl (Norman Reedus) und Merle Dixon (Michael Rooker) um aggressive Grenzziehung zwischen sich und den (besonders asiatischen und schwarzen) Anderen bemüht. Die Gruppe muss, wenn sie überlebensfähig bleiben will, diese obsoleten Trennungen jedoch überwinden. Derartige Streitereien konzentrieren die Aufmerksamkeit nach innen und verlagern die eigentliche Bedrohung an die Peripherie. Dort bleibt der Zombie aber nie lange. Die Hoffnung spendende Utopie (einer neuen, freien Gesellschaft) scheitert so stets am Menschen und kippt in dessen dystopische Vernichtung. „Heimat“ und „Grenzen“ inklusive aller Implikationen (wie nationale Identitäten) haben in der Apokalypse keinen Bestand.

Leppin arbeitet heraus, dass, um überhaupt noch handlungsmotivierende Hoffnung haben zu können, die Unterscheidung zwischen alter und neuer Welt notwendig ist. Wenn die diegetische Gegenwart von der Vergangenheit separiert betrachtet wird, ist ein quasi geschichtsloser Blick in eine Zukunft möglich.⁵⁹⁸ Wenige Tage und Wochen nach der Katastrophe überwiegt „trotz der Notstandssituation faktisch noch immer die politische Macht des (...) Systems. Dieses Bewußtsein, das relativ fest verankert ist, führt dazu, daß sich die Mehrheit der Menschen zunächst an tradierte Werte und Verhaltensformen hält.“ (Ebd., S. 50) Wenn die Unabwendbarkeit des Zerfalls offensichtlich wird, dann verlieren staatliche Autorität und ihre Exekutivorgane sowie Ethik und Moral ihre Kraft. Hunger, Rationierungen, nicht kontrollierbare Bedrohungen – all dies offenbart die Schwäche des alten Systems. Selbstschutz wird zum obersten Gebot. Sammelpunkte, Quarantänestationen, militärische Lager etc. bleiben als Zeichen dieser kurzlebigen Restfunktionalität erkennbar. Aufgegeben werden die vermeintlichen *Green Zones* erst dann, wenn offensichtlich wird, dass sich das System

597 Vgl. vertiefend die erarbeiteten Auswirkungen der Katastrophe auf die Struktur der (Rest-)Bevölkerung anhand von Oskar Maria Grafts *Die Erben des Untergangs. Roman einer Zukunft* (1949), Krah, S. 21ff.

598 Vgl. Leppin, S. 50. Für den Neubeginn scheint es hierarchische Phasen zu geben. Es beginnt mit gesellschaftlichen Strukturierungen und Sicherungsmaßnahmen, gefolgt von politischen Intentionen, gruppiert um die Frage, wer Recht und Ordnung neu definiert. Hier werden moralische und ethische Fragen neu verhandelt. Handel und Wirtschaft lassen bereits lange auf sich warten und setzen weitere Überlebendengemeinden voraus, die einen Markt bieten können. Ein Wiederaufstehen von Kultur liegt am weitesten in der Zukunft, es sei denn, sie ist als Relikt der alten Welt vorhanden und äußert sich bspw. in Gesang, wie von Beth in *THE WALKING DEAD*, einer Kreidezeichnung auf der Straße oder in Schrifttum wie Tagebüchern oder einem Brief mit unbestimmbarem Adressaten wie in *BRIEFE EINES TOTEN*.

nicht erholen kann.⁵⁹⁹ Erst die Sichtbarkeit des Untergangs setzt den Impuls zur Flucht. Diese Sichtbarmachung scheint auch für den Rezipienten notwendig zu sein, wofür gerade apokalyptische Stadtlandschaften prädestiniert sind.

Die verheerende Wirkung einer Katastrophe ist am ehesten in urbanen Infrastrukturen zu sehen.⁶⁰⁰ Die Geschichte kennt Zerstörungsbilder durch Natur, Mystik und Mensch (Sodom und Gomorrha, Babylon, Troja, Jerusalem, Karthago, Pompeji und Herculaneum, Atlantis, Rungholt, San Francisco, Lissabon, Guernica usw.), die kulturell, medial und wissenschaftlich gedeutet und aufgearbeitet wurden (vgl. Ranft und Selzer, S. 14). Darum bieten Bilder von Stadtzerstörungen eine bekannte und glaubwürdige Aura.⁶⁰¹ Dort zeigt sich die Vernichtung am deutlichsten. Erinnert sei pars pro toto an die Pilotepisode von *THE WALKING DEAD* mit den Leichenbergen, dem verlassenen Rescue-Center, den überrannten Sammelpunkten und verlassenen Militärstützpunkten. Dass die Menschheit ihren Kampf verloren hat, kann nirgends sonst so deutlich werden.

Apokalyptische Filme visualisieren die Veränderungen in der Umgebung, in den Fragmenten, die von Natur und Zivilisation als Artefakte geblieben sind oder in dem Bild einer menschenleeren Gegend, die von der Natur zurückerobert wird. Budgetschonend ist dies in den 1980er Jahren in Industriebrachen, Fabrikgebäuden, in Kiesgruben oder Wüsten ebenso effektiv wie glaubhaft umgesetzt worden, woraus sich sogenannte Wasteland-Szenarien ergeben.⁶⁰² Intensiv wirken menschenleere Orte, die sich aus Gründen des diametralen Widerspruchs zur Lebensumwelt des Rezipienten am

599 Selten bricht die Gesellschaft sofort zusammen. Wie *DER TAG DANACH* (*THE DAY AFTER*, USA 1983, Regie: Nicholas Meyer) zeigt, ist dies nicht einmal bei einem Atomschlag der Fall, was in der Annahme der Bevölkerung gründet, dass ihre Führungsstrukturen noch existierten. Der Untergang ist ein Prozess.

600 Vgl. Ranft, Andreas; Selzer, Stephan: Städte in Trümmern. Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hrsg.): Städte in Trümmern. Katastrophenbewältigung zwischen Antike und Moderne, Göttingen 2004, S. 9-25, hier S. 13. Hier sei an die apokalyptische Interpretation von 9/11 erinnert. „Es erschließt sich von selbst, dass im modernen Wolkenkratzer der herrschaftliche Repräsentationsbau von heute begegnet. Gerade diese symbolischen und repräsentativen Qualitäten spielen eine wesentliche Rolle bei der Wahrnehmung der Zerstörung des World Trade Center, das in seiner charakteristischen Doppelform letztlich althergebrachte Architekturtypen paraphrasierte. Doppeltürme als wehrhaftes Herrschaftszeichen sind nicht nur aus dem Kirchenbau vertraut, sondern zum Beispiel auch als Element von Stadttoren (...)“. Kolter, S. 354. Verallgemeinernd für die Stadt: „Architekturzerstörung gerät zur Abbeviatur der Katastrophe“, ebd., S. 350.

601 Das Haus ist eine der biblischen Leitmetaphern. Der Zerfall des von Menschenhand Gebauten muss entsprechend als apokalyptische Ikonographie betrachtet werden, vgl. Braungart, Wolfgang: Apokalypse und Utopie. In: Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991, S. 63-102, hier S. 77.

602 Der Handlungs- und Bewegungsraum apokalyptischer Narrationen der 1980er Jahre ist die Wüste. Hier „hat sich die Relation von Raum und Mensch vertauscht. Nicht mehr der Mensch ist es, der den Raum verändert, der Raum determiniert nun den Menschen, er traumatisiert ihn.“ Krah, S. 302. Der Mensch muss gegen die Dominanz des Raumes kämpfen, vgl. bspw. *DER LETZTE KAMPF* und *MAD MAX II – DER VOLLSTRECKER* (*MAD MAX 2*, Australien 1981, Regie: George Miller). Apokalyptische Welten sind hochgradig defizitär und zeichnen sich durch die Dominanz des Mangels (Wasser, Nahrung, Treibstoff, Frauen, Schutz, Lebewesen) aus. Die Handlungsmotivation konzentriert sich auf die Suche nach Ressourcen (oder geeigneten Substituten), vgl. ebd., S. 303. Die Bewegungsräume sind heute vielfältiger und reichen von Großstädten über die Suburbs, rurale Räume, Wasteland-Szenarien und Inseln. Überschneidungen gibt es bei wandernden Krisengruppen häufig,

effektivsten an ursprünglich stark frequentierten Orten verbildlichen lassen. Ausgestorbene Metropolen tragen die Aura einer Katastrophe.

Die Stadt als apokalyptisches Motiv geht auf den Sündenfall und die Verfehlungsgeschichten zurück.⁶⁰³ In ländlichem Idyll ist das Ausmaß weniger leicht zu illustrieren als in der Stadt, die zur Nekropolis mutiert.⁶⁰⁴ Zwar liefern Filme wie *THE ROAD*, *THE BOOK OF ELI* oder *HELL* (Deutschland, Schweiz 2011, Regie: Tim Fehlbaum) eindrucksvolle Landschaftsbilder⁶⁰⁵ und *THE DEAD* (Großbritannien 2010, Regie: Howard J. Ford, Jonathan Ford) vermag die Zombieapokalypse in den Steppen Afrikas in bedrückend schöne und unheimliche Bilder zu kleiden, doch ist die Stadt für die Bildästhetik elementar.⁶⁰⁶ Ihre Wirkmacht ist jedoch nicht auf ihre illustrative

so dass sie mit den unterschiedlichsten Gebieten und ihren individuellen Vorzügen und Gefahren in Berührung kommen. Der Handlungsraum beeinflusst in erheblichem Maß die Überlebensstrategie. Auch wirkt der Raum auf die Gruppengröße, da das Gefahrenpotenzial variiert.

- 603 „Kain, der seinen Bruder erschlug, war der erste Städtebauer, so wird es in 1. Mose 4 lapidar mitgeteilt. Das soziale Chaos der Apokalypse – Mord, Totschlag, Aufruhr – kann darum wie das himmlische Gegenbild nur in der Mega-City platziert werden: Rom, Babylon, L.A.“ Neuhaus, S. 42.
- 604 Der „Stadthistoriker Lewis Mumford beschrieb den „Cycle of Growth and Decay“ der Großstädte wie folgt: Auf die drei Wachstumsphasen „Eopolis“, „Polis“ und „Metropolis“ folgen die Niedergangsphasen „Megalopolis“, „Tyrannopolis“ und „Nekropolis“.“ Tormin, S. 19.
- 605 Die Landschaft wird „in ihrer traditionellen bildkünstlerischen Bedeutung weitgehend, vom Schönheitwert der Natur ausgehend, der ästhetischen Aneignung unterzogen (...)“. *Gassen, Richard W.*: Die apokalyptische Landschaft – eine Landschaft des 20. Jahrhunderts?. In: *Ders.; Holeczek, Bernhard* (Hrsg.): Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag [Ausstellungskatalog], Heidelberg 1985, S. 197–223, hier S. 197 (nachf. zit. als Gassen 1985–A). Zum Terminus der *apokalyptischen Landschaft* nach Ludwig Meidner, der so 1912 einen Bildzyklus benannte, vgl. ebd., S. 197. Die Bildgattung der Landschaft ist bis ans Ende des 18. Jahrhunderts Gegenstand „künstlerischer Reflexion“ über „die »freie« Natur“ gewesen. Die heile Welt wurde zum Idyll erhoben, was auch für Ruinenlandschaften galt, da ihnen der Neuanfang innewohnte. Mit den Folgeerscheinungen der Industrialisierung traten Differenzierungen auf, da sich die Stadt nicht nahtlos in die Landschaft integriert, sondern sie – einem Monstrum gleich – vertilgt. Gemäß Gassen trete die Landschaft nun als Ideal in den Kontrast zum Stadtleben und werde zunehmend als „Ergebnis aller Wechselwirkungen von natürlichen Gegebenheiten und gesellschaftlichen Zuständen“ verstanden. Dies führe zu einer neuen Landschaft, der „»zweiten Natur« des Menschen“ in Form von Industrieanlagen und Brachen, Müllhalden und Städten, vgl. ebd., S. 197. Der Zustand der Natur wird zum Spiegel des Zustands der Gesellschaft.
- 606 Auch sind dystopische Stadtansichten fantasieanregend. Sie legen Zeugnis von der verschwundenen Gesellschaft und ihrer Tragödie ab. Zur Destruktion gesellen sich Korrosion, Versandung, Erosion etc. und formen eine faszinierend-bedrückende Dystopieästhetik. In der Stadtdarstellung werden die Symbole der gegenwärtigen Moderne zur Ruine, wobei die Ruine Ambivalenzen zwischen Erhabenheit und Schock zeigt, vgl. *Baum, Constanze*: Ruinen des Augenblicks. Die bildliche Repräsentation des Erdbebens von Lissabon im Kontext eines Ruinendiskurses im 18. Jahrhundert. In: *Lauer, Gerhard; Unger, Thorsten* (Hrsg.): Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert, Göttingen 2008, S. 134–147. In der Kunst wird die Ruine schön (bspw. bei Jacques Philippe Le Bas) und ist weit von Schrecken und Hilflosigkeit entfernt, die sich in Ruinenästhetik ebenfalls manifestieren. „Im Bild der Ruine kann die Katastrophe dabei einen geeigneten ästhetischen Ausdruck finden, im Schweben zwischen einem Nicht-Mehr und Noch-Nicht.“ Ebd. nach Georg Simmel, S. 136. Eine Gegenposition bildet Hartmut Böhme, der im ästhetischen Diskurs die Ruine nicht als Gegenstand von Schönheit sieht, vgl. ebd., S. 140. Unzweifelhaft ist, dass das Momentum der Zerstörung den Schock generiert. Einstürzende Architektur ist „ein fest etabliertes künstlerisches Darstellungskonzept“, vgl. Kolter, S. 348 und weiterführende Literatur a. a. O., Anm. 13. Architektur ist ein Symbol des Festen und Stablen. Gerät sie ins Wanken, ist das apokalyptische Bild ausreichend angereichert, vgl. ebd., S. 348.

Kraft reduzierbar. Sie hat sich nämlich insgesamt zu einer ambivalenten Angsttrophe entwickelt. Die rasante Urbanisierung, der fast übergangslose „Wechsel von der Agrar- zur Stadtgesellschaft“ (Leppin, S. 7) und das explosionsartige Wachstum zu Metropolen durch Landflucht und Migration begründen die Wahrnehmung als Hort von Überfluss und Luxus, aber auch als Ort der Überforderung der Sinne (Lärm, optische Reize) und permanenter Bedrohungen durch Verbrechen und Isolation (vgl. ebd., S. 6ff.). Die apokalyptische Stadt hat diese Ambivalenzen verinnerlicht und lässt die Betonwüsten zu Todesfallen werden. Das Urbane als Moloch wird in die apokalyptische Totalität fortgeschrieben.⁶⁰⁷

Zuletzt ist die Stadt auch Angsttrophe mit Bezug zu Pandemien, wodurch sich der Bogen zur Pestgeschichte schlagen lässt. Die urbane Drängung ist für eine pandemische Verbreitung ideal.⁶⁰⁸ Wird die Stadt das Angriffsziel von Bioterror und Infektion, ist sie zugleich als Körpermetapher und Spiegel der Anfälligkeit von Gesellschaften tauglich:

„Es ist wie ein Kriegsspiel. Der Körper ist wie diese virtuelle Stadt. Der stachelige Eindringling ist ein Virus. Das Virus umgeht geschickt die äußere Verteidigung des Körpers und schleicht sich direkt in den Körper ein. Es hat nur ein Ziel: sich zu vermehren.“ (Sarasin, S. 11)

Sarasin zitiert einen BBC-Dokumentarfilm aus dem Jahr 2000 (INVASION DER MIKROBEN). Bemerkenswert sind die Analogien, die zum Zombie geschlagen werden können, der ebenso eindringt und sich virulent vermehrt, bis die Stadt als Wirtskörper verendet und neue Untote in die Umgebung entlässt. Der Zombie ist der Infektion und ihrer metaphorischen Kraft ähnlich. Aber dies sind nicht die Analogien, auf die Sarasin rekurriert:

„Der Film zeigt und beschreibt ein fiktives Videospiel, das ein kleiner Junge spielt; es besteht darin, daß gefährliche, stachelige Flugobjekte auf die Skyline einer amerikanischen Großstadt zurasen, deren Wolkenkratzer direkt am Meer stehen – unzweifelhaft eine Stadt wie New York –, Flugobjekte, die der kleine Junge (...) abzuschießen versucht. Krankheit erscheint hier als eine Invasion gefährlicher Eindringlinge, die zwischen Hochhäusern hindurchfliegen, körpereigene Zellen – im Film Autos – angreifen und diese lahmlegen, um sich in ihnen zu vermehren. Dann verheeren die Mikroben den Körper der Stadt. Wie sehr sich die Bilder gleichen: Aufnahmen der klaffenden Wunde an ground zero nach dem

607 Vergleichend sei die Intro-Sequenz von ...JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN (SOYLENT GREEN, USA 1973, Regie: Richard Fleischer) herangezogen, welche in sukzessiven Zuspitzungen aufzeigt, dass die Ursache der Ereignisse im Film ihren Ursprung in der Gegenwart des Rezipienten finden. „Aufbruch, Wachstum und Stillstand der Industriegesellschaft werden mit den Kategorien Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichgesetzt.“ Tormin, S. 78, vgl. auch die Analyse ebd., S. 73-78. Solche konfrontierenden, aus der Gegenwart entwickelten Ansätze zwingen zur Auseinandersetzung. Ranft und Selzer erarbeiteten eine Tendenz der Moderne, „sich gegen das Bewußtsein ihrer potenziellen Zerstörbarkeit abzuschirmen.“ Dies., S. 24. Gegen dieses Abschirmen wirken apokalyptische Filme, die die Zerstörung zelebrieren oder die Folgen in Trümmer- und Ruinenlandschaften zeigen. Im Kontrast zu historischen Katastrophenfilmen schmerzt dieses Szenario. Der Rezipient kann sich nicht an der Destruktion von Vergangenheit ergötzen, sondern muss die Instabilität seiner Lebensumwelt ertragen.

608 „Eines der größten Verkürzungsmittel des menschlichen Lebens ist: *das Zusammenwohnen der Menschen in großen Städten*“. Christoph Wilhelm Hufeland, zit. n. Vasold, S. 198, Herv. i. O.

11. September 2001 scheinen uns eindringlich zu zeigen, wie sehr die Stadt unser verletzlicher Körper ist.“ (Ebd., S. 11)

Die Stadt als Körpermetapher und der Körper als metaphorisches Bild der Stadt, „strahlend schön, wachsend, vom Verkehr und Menschenströmen wie Blutströmen durchpulst, oder auch wuchernd, degeneriert, krank, ein Ort der Seuche und des Zerfalls.“ (Ebd., S. 12) Diese Metaphorisierung ist seit dem 19. Jahrhundert gängig. Und sie birgt weitere Belege für die Wirksamkeit zombieapokalyptischer Bilder im Kontext von Stadtzerstörungen.

Die Stadt bildet in apokalyptischen Narrationen einen neuralgischen Punkt. Sie ist das Epizentrum der Bedrohung. Gemäß des apokalyptischen Dualismus finden sich als Gegenentwurf häufig Heil und Frieden in der Natur. Tormin erkennt hierin konservativ-reaktionäre Ideologien. Diese reichten von obsoleten Wertesystemen mit der „Stärke des Individuums gegenüber der so schwachen wie korrupten (demokratischen) Gemeinschaft und die moralische Überlegenheit der dörflichen Kleinfamilie gegenüber der Verderbtheit der urbanen Massengesellschaft“ (Tormin, S. 66) bis zur „Rückkehr ins Dorf, in den Schoß der patriarchalischen Kernfamilie (...) [als] das zentrale Blut-und-Boden-Motiv dieser reaktionären Hollywood Produkte.“ (Ebd., S. 67) Tatsächlich findet sich das Motiv der Rückkehr ins Private wieder in den Narrativen. So spielt bspw. die zweite Staffel von *THE WALKING DEAD* im ländlichen Idyll einer Farm und bildet den Gegenpol zu den urbanen Szenen der Serie.

12.2 Die Rückkehr ins Private – ein neuer Umgang mit der Hoffnungslosigkeit?

Der Abschied von einem Angehörigen, der Konflikt vor dessen Tötung und der Umgang mit einem Mitmenschen nach dessen Zombiefizierung sind paradigmatische Themen. Seit Beginn der zweiten Dekade des Postmillenniums rücken sie verstärkt ins Blickfeld und gehen über solche Einzelfalldarstellungen mit entsprechender Emotionalisierung hinaus, wie sie im Grunde in jedem Zombiefilm Usus sind. Hieran lässt sich der Wunsch nach einer Rückkehr ins Private, nach Entschleunigung und Neubegrenzung festmachen. Im reduzierten Raum ist die Erfahrbarmachung des individuellen Todes möglich und so auch eine Reaktion auf (1) das Verschwinden der Toten in der realen Bilderwelt und (2) auf die kaum fassbare Masse.

Besonders in Serien wird die verfügbare Erzählzeit für die persönliche Todeserfahrung und die Trauerphase genutzt.⁶⁰⁹ Die Tötung Angehöriger findet sich aber auch im Zentrum filmischer Narrative.⁶¹⁰ Henry Hobson zeichnet in seinem Debüt-

609 Bereits die Pilotfolge von *THE WALKING DEAD* zeigt Morgan, der daran scheitert, seine zombiefizierte Ehefrau zu töten, als sie ihn im Visier seines Scharfschützengewehrs anblickt. Im Kontext des Privaten ist die Zeit emotionsloser Distanzschüsse vorbei.

610 *MUTANTS* ist ein prägnantes Beispiel: Ein Paar strandet in einem Gebäudekomplex (eine Mischung aus Klinik und Industrieanlage). Während die Frau mit der Situation überfordert ist, verwandelt sich der verwundete Freund sukzessive in einen Zombie, wodurch die Tragik von Verlust und Endindividualisierung durchgespielt wird. Ein Paar mit einem infizierten Mann steht auch im Zentrum

film *MAGGIE* (USA 2015, Regie: Ders.) anhand einer Vater-Kind-Beziehung diesen Schwerpunkt nach.⁶¹¹

Nachdem der *Necroambulus-Virus S-47* die Menschheit beinahe ausgerottet hatte, gilt es (tatsächlich annähernd *postapokalyptisch*), die Ordnung wieder herzustellen. Während der Farmer Wade Vogel (Arnold Schwarzenegger) in eine Großstadt fährt, werden die farbarren Bilder von einer Radiomoderation kommentiert und die Rezipienten indirekt über die Katastrophe aufgeklärt. Brennende Felder, wo infiziertes Getreide vernichtet wird, militärische Ausgangssperren und strenge Isolationsbestimmungen dienen der Sicherung des Status quo. Die eigentliche Apokalypse ist vorbei und entsprechend ihrer theologischen Auslegung überhaupt nicht eingetreten (denn die Vernichtung des Alten wäre ihre zwingende Konsequenz gewesen). Hier zeigt sich die von Podrez erarbeitete Prämissenumkehrung verbildlicht: „Wurde in der klassischen Apokalypse die Welt vor der Katastrophe als defizitär und die Welt danach als vollkommen angesehen“, werde in modernen Variationen die Welt vor der Katastrophe als Idyll inszeniert und mit Mangel, Not und Siechtum kontrastiert. Zudem trete die Apokalypse nicht mehr als Reinigung, sondern als Verunreinigung auf (darum weicht auch die Bildfarbigkeit).⁶¹² Da die säkulare *postapokalyptische* Zukunft keine Hoffnung bereithält, muss die *präapokalyptische* Gegenwart als erhaltenswert gezeigt werden.

Die Apokalypse ist hier eine Katastrophe, die offenbar überwunden wurde, wenn es sich nicht um ein retardierendes Moment im apokalyptischen Verlauf handelt. Denn noch gibt es sie, die Ursache: die Zombies. Einzelne durchstreifen die Wälder, sind an verlassen Orten vergessen worden oder lauern in der Dunkelheit feuchter Gassen in den entvölkerten Städten. Nur allmählich gewinnt man die Kontrolle zurück (ein seltenes Szenario, wie es auch im letzten Teil von *Operation Zombie – World War Z* anklingt). Die langsame Rückkehr zur Normalität wird einleitend umrissen: Eine Regierung ist wieder existent und durch Polizisten vertreten. Diese nehmen die Sicherung ihrer Ortschaften sehr ernst. So werden Menschen, die Zombiefizierungen verheimlichen, konsequent inhaftiert. Hier wird die Schwachstelle markiert, welche eine Rückkehr zur Norm erschwert: Die emotionale Bindung an Angehörige. Sie lassen sich nicht los, setzen sich über Quarantäneregeln hinweg und gefährden so (wissentlich) sich selbst und ihre Mitmenschen. Besonders deutlich wird dies, als Wades sich allmählich zombiefizierende Tochter Maggie (Abigail Breslin) von Polizisten untersucht werden soll: Er hindert sie daran. Mit der Axt in der Hand stellt er sich ihnen

von *THE RETURNED – WEDER ZOMBIES NOCH MENSCHEN* (THE RETURNED, Kanada, Spanien 2013, Regie: Manuel Carballo).

611 Hobson war zuvor als Title-Designer tätig. Dabei wirkte er auch an der Titelsequenz von *THE LAST OF US* (USA 2013, Studio: Naughty Dog) mit, einem Survival-Horror-Videospiel. Dieses ist deutlich von Zombienarrativen geprägt und bietet Grundstrukturen, die sich in *MAGGIE* wiederfinden. Es dreht sich um Joel, der das Mädchen Ellie durch ein apokalyptisches Szenario in den USA begleitet. Der Großteil der Menschheit ist durch eine Infektion zu aggressiven Mutanten degeneriert.

612 Vgl. Podrez, S. 108. Vondung fügt den Gegensatzpaaren von Zerstörung und Erlösung die *Bilder der Reinheit* und die *Bilder des Schmutzes* hinzu, vgl. Podrez, S. 84f. und Vondung 1988, S. 265ff. Dabei wird die Reinheit mit *gut* konnotiert und der Schmutz mit *böse*, vgl. ebd., S. 276ff. In den apokalyptischen Narrationen nach der Atombombe dominiert prinzipiell der Schmutz, vgl. ebd., S. 285ff.

entgegen und gefährdet so, bei aller persönlichen Dramatik, die Gesellschaft. Er setzt eigene über kollektive Interessen.

Am individuellen Beispiel werden die Verzweiflung und die moralische Verantwortung dargelegt. Maggie wurde beim heimlichen Ausflug in die Stadt von einem Zombie verletzt. Die Maschinerie aus Arztbesuchen, Krankenhausaufenthalt, beginnender Quarantäne und einer Vielzahl an Sicherheitsbestimmungen setzt umgehend ein und droht, das Mädchen zu verschlingen. Doch Wade holt sie nach Hause. Er wünscht sich einige letzte Tage und eine kontrollierte Sterbebegleitung für seine Tochter, deren pubertärer Dickkopf ihm angesichts der sichtbaren Transformation den Leidensweg verstärkt.⁶¹³ Ein befreundeter Arzt bringt die Optionen auf den Punkt:

- (1) Sie geht in Quarantäne, wird isoliert und kontrolliert getötet;
- (2) Wade gibt ihr den Cocktail, den sie auch in den Stationen bekommen würde, aber Vater und Tochter sind dabei zusammen;
- (3) der Vater tötet sie, schnell, zu einem frei wählbaren Zeitpunkt.

Besonders die Inszenierung des Virus ist hier anmerkwürdig, denn es offenbart Entlehnungen realer Seuchen. Es lässt sich viele Tage Zeit, bisweilen Wochen, bis es sein Werk am und im Körper des Opfers vollendet. Im Gegensatz zu den Rage-Viren tritt es mit markanter Entschleunigung auf, was die Rückkehr zu einer Verfallsästhetik am menschlichen Körper ermöglicht. Dies macht den ruinösen Niedergang des Leibes sichtbar und steigert das Grauen für die Zurückbleibenden bis zur Unerträglichkeit.⁶¹⁴ Was in 28 DAYS LATER in wenigen Sekunden abläuft, wird in MAGGIE zur Zerreißprobe. Der Film wird so zum (Familien-)Drama und zugleich zu einem Zombiefilm fürs Feuilleton. Er ist eine entschleunigte Transformationsstudie, welche die hier aufgeschlüsselten Aspekte von Krieg und Hunger lediglich auf Chiffren (Waffen, Ausgangssperren, brennende Felder) reduziert und den Fokus einzig auf die Pest, den Tod und den Umgang damit legt. Hier ist bemerkenswert, wie Maggies Freunde mit ihr umgehen (wodurch die Soziologie der Peer Group erfasst wird). Sie begegnen ihr nicht mit Furcht. Sie wissen genau, wie sich die Infektion verhält und der Anblick schockiert sie nicht. Stattdessen scheinen sie die wenige Zeit, die noch bleibt, genießen zu wollen. Ein Ziel, das auch Wade hat. Es wird jedoch von der vor ihm liegenden Aufgabe überschattet. Er ist sich seiner Rolle bewusst und muss seine ethisch-moralische Verantwortung gegenüber dem Kollektiv an seiner einzigen Tochter durchsetzen.

613 In einer Sequenz trifft Wade im Wald einen Nachbarn und dessen Tochter. Beide sind zombifiziert. Er fleht sie an, etwas zu sagen, während sich seine Faust um die Axt spannt. Die Verzweiflung steht ihm ins Gesicht geschrieben, da er weiß, dass dieses Schicksal auch seiner Tochter bevorsteht und keine Muskelkraft daran etwas ändern kann (es ist tatsächlich ein Coup, Arnold Schwarzenegger für die sensible Rolle zu besetzen). So setzt der Film deutlich seinen Schwerpunkt auf private Sensibilität und unterstreicht dies, indem er abblendet, während die Axt im Off in den Schädel des Nachbarn gleitet.

614 Das Make-up-Design der Zombifizierung ist beachtenswert: Es schreitet nicht kontinuierlich voran, sondern zeigt auch kurzzeitige Besserungen, indem bspw. die Trübung der Augen nachlässt. Es findet im Körper des Mädchens ein biologischer Kampf statt, der visuell erkennbar ist.

MAGGIE zeigt beinahe wortlos, ruhig und langsam, individuelle und kollektive Probleme auf zwei Menschen projiziert. Die Gewalt anderer Filme scheint hier nur punktuell auf. Das Miteinander in der Extremsituation und die Verzweiflung stehen als interpersonelles Drama im Mittelpunkt. Besonders, da sich die Welt normalisiert und das Schicksal zuletzt mit aller Härte die kleine Familie trifft. Dabei klingen Themen von Palliativmedizin und Sterbehilfe, der Abschiednahme und des Umgangs mit degenerativen Erkrankungen durch. Die Dramen werden von der Gesamtgesellschaft auf die Familien verlegt. Und dort entfalten sie als Einzelstudien ihre Wucht. Der Fokus liegt auf dem Menschen hinter dem Zombie, was nur jenseits gängiger Massenszenen möglich ist. Dennoch werden auch abseits von Massengräbern Erinnerungen an Epidemien wach. Es scheinen Verhaltensmuster aus der Ebola-Epidemie in Westafrika referiert zu werden, wo infizierte Angehörige zu Hause gepflegt wurden, um sie vor der Isolation und dem einsamen Tod zu bewahren. Dies barg ein Risiko, denn weder die Anzahl der Infizierten noch ihr Aufenthaltsort waren klar bestimmbar, zumal das Infektionsrisiko vergrößert wird. Weiterführend erinnern Misstrauen, Angst und Vorurteile, die bisweilen bei Maggies Ziehmutter (Joely Richardson) durchscheinen, an die Wurzeln in Unkenntnis und Furcht, die im Kontext von HIV in den 1990ern bspw. mit PHILADELPHIA (USA 1993, Regie: Jonathan Demme) verarbeitet wurden.

Die Rückkehr ins Private meint aber auch die Rückkehr in den Vorstadtkontext und das (Familien-)Idyll. Bereits die kanadische Komödie FIDO – GUTE TOTE SIND SCHWER ZU FINDEN (FIDO, Kanada 2006, Regie: Andrew Currie) führte das Private inmitten der Apokalypse vor. Sichere Zonen sind hier als klischeebeladene Abziehbilder des 1950er-Jahre-Idealtypus von Vorstadt- und Familienleben umgesetzt. IT FOLLOWS (USA 2014, Regie: David Robert Mitchell) siedelt in ähnlichen Kontexten und besticht durch vollständige Reduktion. Keine Zombiehorden, keine Großstädte und Gesellschaftssysteme, die in Flammen und Chaos versinken. Stattdessen individuell erfahrbare Angst in der Beschaulichkeit der Suburbs, welche das Zentrum der Stadtflucht der weißen Mittelklasse bilden (vgl. Tormin, S. 16) und nun vom Bösen durchschritten und durchschnitten werden. Was auch immer in diesem Film die Verfolgung aufnimmt, es trägt viele der metaphorischen Züge eines Zombies. Bezeichnend ist bereits die Tagline: IT DOESN'T THINK. IT DOESN'T FEEL. IT DOESN'T GIVE UP.

Die neunzehnjährige Jay (Maika Monroe) hat Sex mit ihrem vermeintlichen Freund Hugh (Jake Weary). Doch er betäubt sie, fesselt sie und erklärt ihr, das er ihr etwas angehängt habe, dass bisher ihn verfolgt habe. Und es dauert nicht lange, da kommt langsam, aber unaufhaltsam zielstrebig eine Gestalt durch das Dickicht gelaufen und steuert geradewegs auf das gefesselte Mädchen zu. Das Wesen werde sie töten, wenn es sie erreiche. Es könne die Gestalt wandeln und würde stets in anderer menschlicher Form auftauchen. Sie könne wegrennen, sich Zeit verschaffen, aber nie endgültig entkommen. Und sie könne den Verfolger durch Sex an jemand anderen weitergeben. Jemandem, der so hübsch ist wie sie, dürfte die Übertragung nicht schwerfallen, so argumentiert der junge Mann und überlässt Jay ihrem Schicksal, nachdem er sie halbnackt im Vorgarten ihres Elternhauses abgeladen hat.

Diese bedrohlich langsam, aber unaufhaltsam auf ihr Opfer zugehende Kreatur, vor der man weglaufen kann, aber auch stets weiß, dass sie einige Stunden später wie-

der da sein wird, erinnert an den Topos verdrängter Schuld. Die Inszenierung des Wesens unterstützt dabei Zombieassoziationen. Die Kreatur ist mal männlich, mal weiblich. Sie trägt Unterwäsche, Nachthemden, sie tritt bisweilen vollständig nackt auf. Dies erinnert an Auferstandene aus Gräbern oder Leichenschauhäusern, zumal die Körper vielfach schmutzig sind. Das Wesen ist mal eine greise Frau (und streift das *Vetula*-Motiv), mal eine junge in der Blüte ihres Lebens oder ein großgewachsener junger Mann. In einer Sequenz kommt die Kreatur dem Eindruck einer Verstorbenen besonders nahe: Eine Frau mittleren Alters wirkt wie das liegengelassene Opfer einer Vergewaltigung. Ein Strumpf fehlt, der Rock ist hochgeschoben, ihr BH ist schmutzig und ungeordnet, hängt einseitig herunter und gibt den Blick auf die entblößten Brüste frei. Ihre Arme sind auf dem Rücken verschränkt, möglicherweise auch gebunden. Als die von gieriger Erregung angetriebene Bewegung in Richtung des Opfers einsetzt, versagt die Beckenmuskulatur im Leib, sodass der Urin auf dem Rock einen wachsenden Fleck bildet, an den Beinen herunterläuft und sich auf den Küchenboden ergießt.

Der zombiehafte Eindruck wird durch die Betonung des Gesichts hervorgehoben. Die Kreatur ist stets blass, ihre Augen sind unterlaufen und liegen dunkel in ihren Höhlen. Sie scheint ein Geistwesen zu sein, welches nur von ihren Opfern gesehen werden kann. Und wie die Pre-Code-Comiczombies stellt sie eine Personifizierung latenter Schuld dar. Bei der Frage nach deren Ursprung ist das Setting aufschlussreich. Explizit wird die Grenze zwischen Stadt und Vorstadt angesprochen, welche die Protagonisten als Kinder nicht übertreten durften. Hier wird das Idyll vom Großstadtmoloch getrennt und das klassisch-amerikanische, weiße Kleinstadtparadies behütet und gepflegt. Und doch träufelt das Böse in die Nachbarschaft ein. Dieses Motiv weckt Assoziationen zum Slasherfilm, wo der häufig übermenschliche Killer in die Suburbs einbricht und die meist sexuellen Ausschweifungen einer Jugendclique barbarisch bestraft. Letztlich kann dieser kaltblütige Serienmörder stets nur durch die Zusammenarbeit der Jugendlichen oder durch die kathartisch gereinigte Jungfrau (das sogenannte *Final Girl*) überwunden werden. Diese Schwarze-Mann-Logik des Slashers ist in *IT FOLLOWS* jedoch nur oberflächlich vorhanden, das Paradigma ist zeitgenössisch angeglichen. Die Bedrohung haftet hier nicht dem (vorehelichen) Sex an sich an, wie es in den 1970er und 1980er Jahren vermittelt wurde, sondern dem schnellen Partnerwechsel, dem One-Night-Stand, dem Unbekannten, den man nach einigen Mails beim Online-Dating zu kennen glaubt. *IT FOLLOWS* zeigt die Latenz der Bedrohung, die solchen Kontakten innewohnt. Und diese Latenz entwickelt eine bestialische, seuchenhafte Kraft, verkörperlicht sich und beginnt die Jagd. Attackiert wird der Verlust von Beziehungsfähigkeit, der Hang zum Single-Dasein mit flüchtigen Bekanntschaften, kurzum: der Verlust privater Zweisamkeit. Dieses moderne gesellschaftliche Phänomen erweist sich in *IT FOLLOWS* als realitätsentlehnter Impulsgeber für eine zombieorientierte Monstrenfigur – oder für einen Zombie, der, unterfüttert mit neuen Einflussgrößen, seinen Habitus abermals anpasste.

12.3 Imaginierte Millenniumspanik der Zitadellenkultur

Um die These der Krisenreflexion des Zombies zu bekräftigen, sei sie abschließend der These einer filmisch manifestierten Millenniumspanik abgrenzend gegenübergestellt, da sich im Postmillennium schwer differenzierbare Schnittmengen offenbaren.

Nach einem Überblick zur Endzeiterwartung um das Jahr 1000 konstatiert Loibl, dass in Kirchenkreisen „manche zu dem Schluss kamen, am Ende der Zeit zu leben. Diese Stimmen blieben aber vereinzelt, und (...) führten zu keiner Hysterie, die breite Bevölkerungsschichten in Panik versetzt hätte.“ (Loibl, S. 14) Als Grund führt er an, dass selbst „Geistliche, denen es mehr um wirtschaftliche Einkünfte als um theologische Inhalte ging“, erkennen haben müssen, „dass Weltuntergangsstimmung vielleicht die Anzahl der Schenkungen erhöhte, aber auf der anderen Seite der Arbeitsmoral und der öffentlichen Ordnung wenig förderlich (...) sein würde.“⁶¹⁵ Millenniumswechsel bestärken also nicht zwingend eine Endzeiterwartung. Es bedarf konkreterer äußerer Faktoren als die Zeitmessung und ihre markanten Eckdaten.

Demgegenüber steht nun die apokalyptische Prophetie des späten 20. Jahrhunderts, die sich allerdings „in der Überreaktion einiger weniger, Luftschutzkeller adaptierender und Notvorräte hamsternder "Endzeitler" und in der Angst vor dem großen Computer-Crash, der gleichermaßen ausblieb“, erschöpft habe.⁶¹⁶ Hingegen nicht erschöpfend ist die filmisch variantenreiche Vorstellung vom Untergang und der Zeit danach. Auch die Zunahme an apokalyptischer Literatur und Literatur zur Apokalyp-

615 Ebd., S. 14. „Entscheidend zur Überwindung des Chiliasmus trug (...) die ablehnende Haltung der Kirchenväter bei, vor allem aber die Entwicklung des Christentums von einer verfolgten zur staatstragenden Religion.“ Ebd., S. 15. Das lineare Geschichtsverständnis beinhaltet zwar ein Ziel des Geschichtsverlaufs, jedoch wisse allein Gott den Beginn des Endes. Darum seien Datierungsversuche selten (Ausnahmen sind Joachim von Fiore und Bischof Otto von Freising), vgl. auch ebd., S. 16 und weitere Literatur a. a. O. Das Bild vom düsteren Zeitalter unter dem Joch der Kirche mit panischen Menschen in jähre Endzeiterwartung sei auf die Grenzziehung durch humanistische Geschichtsschreiber zurückzuführen, vgl. ebd., S. 15. Auch Görich kann keine Endzeitängste um die Jahrtausendwende ausmachen, lediglich „die Glaubensgewissheit, Leben und Taten dereinst vor dem Jüngsten Gericht rechtfertigen zu müssen.“ Görich, S. 37.

616 Loibl, S. 12. Ergänzt werden müssen hier religiöse Gruppen, deren Weltanschauung mitunter zum Wahn übersteigert wurde. „Jim Jones hat 1978 seine Volkstempler in Guyana in den Tod getrieben (912 Tote), die Davidianer vollzogen 1993 in Waco, USA, den Abgang von dieser sündigen Welt mit einem Inferno (84 Tote), die Sonnentempler inszenierten von 1994 bis 1997 die Apokalypse in der Schweiz, in Frankreich und in Kanada (74 Tote), die Aum-Sekte verübte 1994 und 1995 in einer Endzeitverblendung Giftgas-Anschläge (18 Tote, 5500 Verletzte), die Heaven's-Gate-Sekte brachte sich 1997 im Wahn um, ein Raumschiff hole sie ab (39 Tote).“ *Stamm, Hugo*: Apokalyptisches Fieber an der Schwelle zum 3. Jahrtausend. In: *Halter, Ernst; Müller, Martin (Hrsg.): Der Weltuntergang*, Zürich 1999, S. 41-51, hier S. 42. Die Aufzählung zeigt eine Häufung in den 1990er Jahren. Und diese Zuspitzung basiert auf äußeren Einflüssen, vgl. ebd., S. 49. Insgesamt zu Sekten, Splittergruppen und falschen Propheten vgl. ebd., S. 41-51. Auch die Popkultur registrierte solche Ereignisse. Während der Kannibalenfilm *LEBENDIG GEFRESSEN (MANGIATI VIVI!)*, Italien 1980, Regie: Umberto Lenzi) umgehend auf den Exzentriker Jim Jones referierte, zeigten sich jüngst in *RED STATE – FÜRCHTE DICH VOR GOTT!* (RED STATE, USA 2011, Regie: Kevin Smith), *THE SACRAMENT* (USA 2013, Regie: Ti West) und in der Episode *SAFE HAVEN* (Regie: Timo Tjahjanto) aus der Anthologie *S-VHS (V/H/S/2)* die popkulturellen Rückwirkungen der Sekten-Suizide.

tik⁶¹⁷ könnte von einer intensiveren Endzeiterwartung zeugen. Der wachsende literarische Output, auch von ernstzunehmenden Literaten, weist jedoch keine Tendenz zu panikmachender Prophetie auf (vgl. Loibl, S. 11f.). Viel eher ist er im politischen Zeitkontext zu sehen, wobei die Nähe zu den 1980er Jahren wichtig ist, denn hier war die Bedrohung realer. Nimmt man den Zombiefilm als Indikator des Krisenbewusstseins hinzu, lässt sich dies bestätigen. Das Genre reagierte um das Jahr 2000 nicht signifikant. Obwohl gerade der Untergang der Gesellschaft zum Kernthema gehört, tritt der Zombie in den 1990er Jahren nicht gehäuft auf – im Gegenteil: Die Zahl der Produktionen ebbt ab. Auch hiermit ließe sich bestätigen, dass der Zombiefilm als Reaktion auf tatsächliche Bedrohungen und weniger auf imaginierte gelesen werden muss. Demgegenüber drängen wenige Blockbuster mit einer derart massiven Werbekampagne ins Bewusstsein, dass sich der Eindruck einer Verdichtung apokalyptischer Bilder kurz vor dem Jahrtausendwechsel forcieren kann, so ARMAGEDDON und DEEP IMPACT.

Es ist weniger dem Millenniumswechsel anzulasten, dass das 20. Jahrhundert von apokalyptischen Visionen und Ängsten überquillt, als viel eher dem 20. Jahrhundert selbst. Nie zuvor war das Ende so denkbar und zugleich sichtbar:

„Kein Jahrhundert hat das biologische, menschliche und kulturelle Erbe der Erde brutaler, verblendeter, rücksichtsloser verschleudert und vernichtet (...).“ (Halter, S. 16)

Die Verdichtung aller Katastrophen, Kriege und Untaten in den Medien und deren Reflexion in der Popkultur erzeugen eine Dauerpräsenz. Dies ist auch im Postmillennium noch äquivalent zur Zitadellenkultur zu verstehen, die Werckmeister für die 1980er Jahre erarbeitete. Der Terminus *Zitadellenkultur* meint die Kultur einer demokratischen Gesellschaft, die sich abschottet, die im Inneren in Frieden und Wohlstand lebt, sich aber in einer permanenten Bedrohungssituation befindet.⁶¹⁸ Werckmeister verortet seine Gegenwart (1988/89), in bemerkenswerter Analogie zur Post-9/11-Kultur, wie folgt:

„In der militärisch abgesicherten Zitadellengesellschaft ist Kriegsbewußtsein allgegenwärtig. Militärische Informationen jeder Art und Größenordnung überfluten die tagtägliche Medienerfahrung von Bevölkerungen, die im tiefsten Frieden und im höchsten Wohlstand leben. Der Unterschied zur offenen militärischen Kultur früherer Vorkriegszeiten besteht darin, daß Krieg keinen politischen Wert mehr darstellt. Die universale Rüstung ist für einen Ernstfall gedacht, der unter allen Umständen vermieden werden soll. Die Zitadel-

617 Vgl. Vondung 1988, *Kiermeier-Debre, Joseph*: Das Ende der Welt mit anschließender Diskussion oder: Die raunende Beschwörung der vollendeten Zukunft in der literarischen Apokalyptik. In: *Halter, Ernst; Müller, Martin* (Hrsg.): Der Weltuntergang, Zürich 1999, S. 61-73, hier S. 61 und die umfassende Bibliographie literarischer Spiegelungen S. 71-73.

618 „Mit dieser Metapher benenne ich eine künstlerische und intellektuelle Kultur der demokratischen Industriegesellschaft in den Jahren 1980 bis 1987, der Zeit ihres größten wirtschaftlichen Erfolges, die die Leiden und Konflikte dieser Gesellschaft schlußlos zur Schau stellte. (...) Ich verwende das Wort Zitadelle als Metapher für eine Gesellschaft, deren künstlerische und intellektuelle Erfolgskultur in vollem Wohlstand von nichts als Krisen handelt.“ *Werckmeister, Otto Karl*: Zitadellenkultur. Die Schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre, München, Wien 1989, S. 11.

lenkultur zeigt diesen ungelösten Widerspruch in Bildfantasien, die den extremen Kriegsfall zugleich ästhetisch verklären und moralisch beklagen.“⁶¹⁹

Diese kulturelle Reflexion fasst Werckmeister als *Vorkriegskunst* zusammen. „In den Jahren 1911 bis 1914, und mehr noch in den Jahren 1936 bis 1939, waren in der modernen Kunst Bilder von Konflikten und Katastrophen aufgetreten, weil ein unmittelbar bevorstehender Krieg in der Öffentlichkeit immer dringlicher zu Debatte stand.“ (Ebd., S. 121) 1986 warf er die Frage auf, ob in Anbetracht der Kunst, welche wieder derartige Tendenzen erkennen lasse, nicht wieder von *Vorkriegskunst* zu sprechen sei (vgl. ebd., S. 121f.). Die Zitadellenkultur

„hat sich vom unmittelbaren politischen Zeitbezug um so selbstbewußter freigemacht, je bedrohlicher sich die zeitgeschichtliche Erfahrung darstellt. Aber sie bietet keine positiven gesellschaftlichen Fiktionen, keine weltabgewandten ästhetischen Illusionen an. Im Gegenteil, ihre Schaulustungen von Kriegen und Katastrophen, von Krisen und Entfremdung, von Leiden und Gewalt sind vielleicht noch krasser als die der argumentativen Kultur, die sie ersetzt. (...) Diese [Zitadellen-]Kultur ist zugleich historisch und fiktiv, denn sie entschärft die Wirklichkeit nicht, sondern ästhetisiert sie in voller Schärfe.“ (Ebd., S. 17)

Anhand des Zombiefilms ist dies zwar wenig eindeutig für die 1980er Jahre feststellbar, in denen Romeros apokalyptisch überspitzter *DAY OF THE DEAD* sich gegen Komödien und Parodien geschlagen geben musste, im Postmillennium hingegen ist aber gerade Danny Boyles *28 DAYS LATER* als *Vorkriegszombiefilm* zu lesen, der, sich allein aus der Medienästhetik speisend, die 9/11 Bilder vorweggriff, ohne dabei in irgendeiner Form prophetisch zu sein.

Millennium und Krisenzeit fielen zufällig aufeinander. Die „Jahrtausendwende vollzieht sich in einer Phase einschneidender Umwälzungen in fast allen Lebensbereichen: Kriege, Flüchtlingsströme, globale Bedrohungen, Umweltkatastrophen, Zerfall der sozialen Strukturen, Dekadenzerscheinungen, politischer und religiöser Fundamentalismus sind exakt die Szenarien, mit denen wir den Weltuntergang assoziieren.“ (Stamm, S. 41) Die Vielzahl an Visionen, die sich hier gruppieren, sind eher Ausdruck eines Bedrohungsempfindens als einer Endzeiterwartung. Die Zombies bilden dabei keine Ausnahme. Ihr Wiederaufleben kann nicht im Kontext von Untergangsprophetie gedeutet werden. Deshalb muss herausgestellt werden, dass der Jahreswechsel 1999/2000 bzw. 2000/2001 keinen signifikanten Einfluss auf die Krisenwahrnehmung

619 Ebd., S. 122. Er greift dabei auch die Medienwelt auf: „All das ist in der Öffentlichkeit mit ihrer (...) Presse-, Meinungs- und Medienfreiheit allgemein bekannt, umfassend dokumentiert in Fernsehprogrammen, Filmen, Fotografien, Büchern, Zeitschriften, didaktischen Landkarten, Schaubildern und Statistiken, ständig aktualisiert durch sofortige Berichterstattung und Diskussion. Eine künstlerische und intellektuelle Erfolgskultur drückt dieses permanente zeitgeschichtliche Krisenbewußtsein aus, doch nicht indem sie es klären hilft, sondern nur, indem sie seine Schocks und Besorgnisse registriert, seine geschichtlichen Bedingungen jedoch vergessen läßt.“ Ebd., S. 14. Diese Ignoranz beschreibt er als Schutzmechanismus der Kultur: „Eine derart getrennte Wirkung von Kunst und zeitgeschichtlicher Literatur in der Öffentlichkeit, die politische Diskussionen von Kunst verhindert, kennzeichnet die Segmentierung der Zitadellenkultur und ermöglicht den Pluralismus ihrer übersteigerten Standpunkte. Hier werden Bilder historischer Katastrophen grundsätzlich von ihrem zeitgeschichtlichen Verstehenszusammenhang abgelöst und zu Schaulustungen von Leiden und Klagen ästhetisiert.“ Ebd., S. 144.

hatte. Es fehle die Voraussetzung für Endzeitfieber. Es gäbe zwar die (für eine Zitadellenkultur typische) Faszination am Weltuntergang, aber keine Naherwartung (vgl. Loibl, S. 28). Doch im September 2001 wurde die westliche Welt von dem Ereignis erschüttert, welches die Krisenwahrnehmung fortan wieder intensivieren sollte. Eine Dekade nach dem Untergang der Sowjetunion verschob sich der Fokus nach Süden. Es folgten auf den Afghanistankrieg der Irakkrieg und der *arabische Frühling* produzierte eigene destabilisierte Krisenherde. In das Machtvakuum setzte sich der IS und gründete ein Terrorkalifat. Und plötzlich ist die Krisenzeit wieder da, die umgehend neue Zombiefilme hervorbringt.

Die filmische Endzeit und ihre stetig nachproduzierte Visualisierung lässt sich in der aufgeklärten und säkularisierten Welt nicht mehr nur mit einer Häufung von Krisen und ihrer biblisch kontextualisierten Interpretation erklären. Generell wird sie auf eine pessimistische Weltsicht hindeuten, die sich nicht mit vereinzelter Krisenverdichtung und dem Millennium erschöpfend erfassen lässt. Ihr Reiz und ihr populäres Potenzial werden sich eher aus der Wahrnehmung der Umwelt speisen, deren Erscheinungsbild sich mit dem Industriezeitalter gewandelt hat. Als Ursachen für die Häufungen apokalyptischer Erwartungen müssen drei Beobachtungen angenommen werden:

- (1) gewaltsame Zerstörungen,
- (2) friedliche Zerstörungen und
- (3) befürchtete Zerstörungen. (Vgl. Gassen 1985-A, S. 198f.)

Gewaltsame Zerstörungen meinen dabei tatsächliche Kriege, *friedliche Zerstörungen* meinen „Umweltverschmutzung, Waldsterben, Reaktorunfälle, Giftgaskatastrophen“, Klimaerwärmung, Polkappenschmelze, Bienensterben, das Ozonloch und ähnliches, *befürchtete Zerstörungen* meinen als psychologische Komponente eine empfundene Bedrohung respektive ein erwartetes Bedrohungspotenzial wie die Angst vor der globalen Vernichtung durch einen Atomkrieg oder, nach 9/11, die Furcht vor Terror und Bioterror. Durch dieses gerade auch medial manifestierte Zerstörungskompodium entsteht unabhängig vom historischen Kontext „ein allgemeines, »zeitloses« Gefühl von Untergang (...)“ (Ebd., S. 199) Und dieses ist der Nährboden für apokalyptische (Film-)Visionen.

13 Liniennetze und Knotenpunkte: TRAIN TO BUSAN und das Schlusswort

Die hier dargelegte Vielschichtigkeit und Interpretationsvielfalt ist nicht allein auf Romero zurückzuführen. Sie ergibt sich aus den komplex vorhandenen Motivwurzeln. Der moderne Zombie ist die Kulmination der Untergangs- und Untotenängste, die sich in der Menschheitsgeschichte herauskristallisierten. Zugleich ist er das Danaergeschenk des Medienzeitalters. Seine destruktive Wucht erhielt er durch die Reflexion der Zeitgeschichte. Dies ermöglichte die ikonographische Verdichtung zu seiner apokalyptischen Dimension. Denn durch die Motivneuerungen konnte der Zombie jene apokalyptischen Assoziationen generieren, die sich als maßgeblich herausstellen.⁶²⁰

Die Repression von Ethnien durch Europäer brachte die Figur indirekt hervor und die Eingriffe der Amerikaner in die haitianische Autonomie übertrugen das Monstrum in die Popkultur, wo es sich verselbständigte. Von nun an reagierte es auf gewaltsame äußere Einflüsse und passte sich ihnen an, trat als Vernichtungsinstanz denen entgegen, aus deren Vernichtungstätigkeit es erst entstanden war. Ist es da verwunderlich, wenn Bilder aus WORLD WAR Z solche vorweggreifen, die 2015 mit den Flüchtlingsströmen in die Medienwelt drangen? Ist es verwunderlich, dass die Barbarei gegen Ethnien, die jahrhundertlang in die Welt getragen wurde, nun als Monstrum im diegetischen Raum zurückkommt?

Zombies reihen sich in religions- und kulturkreisübergreifender Untotenkonzepte, welche die Menschheit und ihre Sinnfragen prägen. Als genuines Medienmonstrum spiegeln sie zugleich ein Konvolut an Ängsten, welche für die globalisierte Gesellschaft bestimmend sind. Neben der Angst, die subjektdefinierende Individualität und Selbstbestimmung durch das Tempo der Gegenwart zu verlieren, generieren Zombies auch Ängste, welche durch mediale Allgegenwart in das kollektive Gedächtnis der entgrenzten (und somit allein schon annähernd apokalyptischen) Welt eingebrannt sind: Städte als Bedrohungszentren, Terrorismus, Pandemien und ihre Verbreitungswege, Bürgerkriege, Chaos und Anomie. Und wo die Überpräsenz des potenziellen Todes attestierbar ist, ist zugleich eine Verdrängung des abgebildeten Todes festzustellen. Eben hier findet sich der Untote. Er lässt Verdrängung nicht zu, reflektiert die Gegenwart und verweist in eine dystopische Zukunft. In der Zombiapokalypse gibt es keinen Heilsplan, keine Ordnung und Struktur. Aber es gibt eine Abfolge von Ereignissen, die sich stets aus den Schwachstellen des (politischen und sozialen)

620 Zombies kannibalisieren die Popkultur und greifen als Motiv pandemisch um sich. Sie zitieren und referenzieren selbstreflexiv sich und andere Horror- und Popkulturgüter, worauf Isabel Cristina Pinedo verweist, vgl. Cooke, S. 209, Anm. 5.

Systems generieren. Das Entstehen des modernen Zombies fußt auf einem Entwicklungsprozess, der stets im Kontext großer Krisen, Konflikte und Katastrophen vorangetrieben wurde. In seiner heutigen Ausprägung stellt das Monstrum den (vorläufigen) evolutorischen Schlusspunkt allegorischer Angstvisualisierungen dar.⁶²¹

Viele Religionen, von Hochkulturen bis zu nativen Völkern, brachten Totenkulte, Jenseits- sowie Geister- und Seelenvorstellungen hervor. In deren tradierten Mythen, Geschichten und Apokalypsen finden sich Figuren und Ereignisse, die deutliche Assoziationen zum Zombie zulassen. Deshalb ist im Umkehrschluss die universelle Funktionalität des Monstrums erklärbar: Es greift in vorhandene Erfahrungs- und Kulturhorizonte ein. Bspw. stieß Bräunlein bei den Alangan-Mangyan auf der philippinischen Insel Mindoro auf den *Kablag*. Kablags kommen in der Dunkelheit und beißen, so berichten es die Mangyan-Kinder. Erwachsene ergänzen:

„Kablag, das sind die Toten, die zurückkehren. Sie überfallen Lebende, um sie zu beißen. Die Menschen werden dann krank und sterben bald darauf.“⁶²²

Selbiger Erzähler berichtet weiter:

„Sie fallen Dich richtig an, sie wollen beißen, Du mußt dann kämpfen! Jederzeit kann es passieren.“ (Zit. n. ebd., S. 105)

Der Berichtende analogisiert von sich aus Zombiefilme, namentlich NIGHT OF THE LIVING DEAD. Und Bräunlein bestätigt oberflächliche Parallelen zu haitianischen Zombis⁶²³ und zum Romero-Zombie.⁶²⁴ Der deutlichste Unterschied ist, dass Kablags als Naturzustand des Todes auftreten und freiwillig zurückkehren (vgl. ebd., S. 111, Anm. 19).

Der Frage nach den Ursachen der kulturübergreifenden Wirkmächtigkeit der Zombiebilder wird mit der vorliegenden Untersuchung ein Baustein hinzugefügt. Es wurde dargelegt, wie umfassend das Motiv und dessen Analogien sich aus der Vielzahl von körperhaften Untotenvorstellungen speisen, aus ihnen resultieren und/oder

621 Erinnert sei, dass die Personifikation unfassbaren Schreckens ein menschliches Bedürfnis zu sein scheint und sich vielzählig in der Kunstgeschichte findet. Pars pro toto sei auf Arnold Böcklins *Die Pest* (1898, Tempera auf Holz) und Alfred Kubins *Der Krieg* (1903, Feder-Kreide Lithographie) verwiesen.

622 Zit. n. Bräunlein, S. 99f. Ein Kablag sei die verrottende Hülle eines Menschen, vergleichbar mit einem Schneckenhaus, die nach dessen Tod übrig bleibe, vgl. S. 103f.

623 Vgl. ebd., S. 110f. Ihm zufolge kennen auch die Mangyan die bewegliche Seele (*abiyen*), die den Körper zeitweise verlassen könne, vgl. ebd., S. 102. In Kombination mit dem fest im Körper sitzenden *Rungaw* als zweite vitale Kraft sei eine Art Zweiseelenkonzept vorhanden. Zur nativen Vorstellung von Körper und beweglicher Seele ist Edward B. Taylors Animismustheorie aufschlussreich. Diese basiert auf der Feststellung, dass man im Traum an anderen Orten sein könne. Für native Völker könne dies zur Vorstellung einer Loslösung der Seele vom Körper geführt haben, ohne dass der Leib sterbe, vgl. ebd., S. 100f.

624 So berichtet er bspw. von einer Überlieferung, die Gefechte mit einer wachsenden Zahl von Kablags beschreibt, die nachts angegriffen hätten und mit Macheten und Messern bekämpft hätten werden müssen. Sie hätten die Dorfbewohner gebissen. Wer gestorben sei, sei als Kablag zurückgekehrt. Dies habe zu einem exponentiellen Wachstum der Masse geführt, die sich epidemisch verbreitet habe, vgl. ebd., S. 107f. Die Parallelen sind offensichtlich: Die Masse, die Kontagiosität, die Unbeherrschbarkeit.

auf sie rekurren. Als Beleg kann der junge Mangyan-Mann herangezogen werden, der seine Untotenvorstellung mit der des kinematographischen Zombies vervollständigt und seinen Glauben so auch bestätigt sieht. Besonders für die westliche Kultur lassen sich zudem klassische Bewältigungsstrategien belegen, die analog zum Umgang mit dem Tod in der kunsthistorischen Verbildlichung stehen. Der Tod (sowohl der eigene als auch der eines Fremden) ist als ewiges Abstraktum schwer zu bewältigen. Das Sterben ist erlebbar, der Tod jedoch nicht. Die apokalyptischen Dimensionen von (Bürger-)Krieg, Elend, Hunger und Seuchen verschärfen dies. Die Kultur als Bewältigungsmaschinerie gab dem Unfassbaren darum auf vielfältige Art ein Antlitz und personifizierte die Angsttopoi, da der Tod nur vom Leben her erfassbar ist. In der Kultur wurde er zum Bild. In dieser Traditionslinie von Todesbewältigung und Untergangsangst steht der mediengedachte Zombie. Dieser ist keine alte Horror- und Gruselgeschichte, keine Sage, kein Märchen, nichts, was seit Jahrhunderten zu Moral und sittlichem Verhalten erzieht. Er ist ein Kind des Medienzeitalters.

Auch wenn Kulturkritiker wie Ulrich Horstmann darauf verweisen, dass die Menschheitsgeschichte bis auf wenige Friedensjahrzehnte immer von Krisen und Kriegen geprägt gewesen sei, so ist doch das Bewusstsein um eine permanente Bedrohung und ständige Kriege, Krisen und (Natur-)Katastrophen mediengemacht und wird heute anders wahrgenommen als vor dem Radio, dem Fernsehen und der Tageszeitung. Die Verdichtung vieler singulärer Ereignisse als apokalyptische Teilmengen verschmilzt in gerafften Abendnachrichten zu einer Gesamtbedrohung.⁶²⁵ Dabei werden Leitthemen offensichtlich, die sich als *apokalyptisch* erfassen lassen, nämlich (1) Kriege und (2) Bürgerkriege, (3) der Hunger, (4) die Pest und der Tod. Der moderne Mensch ist nicht in der Lage, auf diese massive Bündelung in der jeweils gleichen Intensität zu reagieren. Er stumpft der Realität gegenüber ab. Günter Anders nannte dies *Apokalypseblindheit*. Der Einzelne nimmt die Bedrohung für die Menschheit nicht wahr, nur noch die für sich selbst. Auch hier greift der Zombie an, rückt den individuellen Menschen in den Fokus, konfrontiert, schockiert und zwingt zur Reflexion. Die Vielzahl an Modulationen, die sich anhaltend über verschiedene mediale Formen verbreitet, lässt auf einen prekären Konflikt zwischen Lebenswelt und Selbstverortung in der Gesellschaft und der eigenen Kultur, zwischen Individuum und (Welt-)Politik schließen. Der Zombie ist Signifikant für diese Krisenwahrnehmungen und die individuelle Suche nach Bewältigung. Trotz aller Konstanten im historisch

625 Während die Zahl der Konflikte und großen Katastrophen weltweit fällt, nimmt ihre mediale Präsenz zu, vgl. Van Bebber, S. 18. Das Überangebot an Medien, die in eine angenommene Hyperrealität voller Schrecken münden, lässt in ihrer Reflexion durch die Künste eine Kultivierung des Schreckens erkennen. Ängste werden mit Ängsten beantwortet. Van Bebber findet ein prägnantes Bild: „Wie ein Virus, das im Zeitalter der Globalisierung rasant als Pandemie über den Erdkreis wütet, grassiert die Angst im medialen Raum (...)“ Ebd., S. 19. Die konkurrierenden Medienprodukte widmen sich im Buhlen um Aufmerksamkeit in Selbstreproduktion dem Thema, dem die meiste Aufmerksamkeit gewiss ist. „Dabei ist die Halbwertszeit einzelner Angstdiskurse enorm gesunken: Verliert der eine Gegenstand der Hysterie an Kraft, kündigt sich sofort die nächste Batterie von Angstthemen an. Diese angstfokussierte Seite einer sich medial reproduzierenden »Hyperrealität« kann man im Sinne Baudrillards als Bestandteil des »Zeitalters der Simulationen« verstehen, in dem die Zeichen sich verselbstständigen und nunmehr referenzlos fortwirken.“ Ebd., S. 18.

gewachsenen Habitus verkörpert er variable, zeithistorische Ängste. Sein Auftauchen ist dabei stets eine Reaktion und folgt der sich verstärkenden Krise. Dies lässt ihn als Reflexionsfläche für zeitaktuelle Probleme und als geeignetes Mittel zur Verhandlung und Verarbeitung erscheinen.⁶²⁶

Abschließend seien diese zusammenlaufenden Traditionslinien anhand des südkoreanischen Films *TRAIN TO BUSAN* (BUSANHAENG, Südkorea 2016, Regie: Yeon Sang-ho) belegt. Dieser ist der erste Zombiefilm, der auf den Filmfestspielen in Cannes gezeigt wurde. Und dies 2016, zu einem Zeitpunkt, an dem man durchaus annehmen könnte, dass im Zombienarrativ alle Wendungen und Variationen auserzählt worden seien. Was also hat gerade dieser Film noch zu sagen? Er transportiert weit über seine erzählerischen Qualitäten hinaus das Zeichenarsenal, welches den Höhepunkt der Modernisierungen des Motivs und seines ästhetischen Potenzials markiert. Ergänzt durch die Perspektiven, welche die Parallelgeschichte *SEOUL STATION* (Südkorea 2016, Regie: Yeon Sang-ho) eröffnet, erfassen diese beiden Filme inhaltlich und formal ganz präzise die Angstbilder der globalisierten Gesellschaft und belegen den kulturellen Transfer. Während theologische Apokalypsen starr sind, passte sich der Untote den technisch-wissenschaftlichen, den ökologischen und den militärischen Bildern eines denkmöglichen Menschheitsuntergangs an. Darum ist das Medienmonster *Zombie* trotz aller Phantastik eine universell funktionale Figur.

Der Film findet vielfältige Bilder für die Globalisierung des Schreckens: Die polierte Nobelkarosse des Fond-Managers Seok-Woo (Gong Yoo) schiebt sich durch das nächtliche Seoul zum Hauptbahnhof, während sich seine Tochter Su-An (Kim Su-An) über sein Verhalten beklagt. Der Workaholic vernachlässigt sie und ist kaum in der Lage, dies vor ihr zu verbergen. Um guten Willen zu demonstrieren, begleitet er sie auf der Fahrt nach Busan, der Hafenstadt im Süden. Plötzlich muss er halten, um eine Kolonne von Rettungsfahrzeugen passieren zu lassen. Eine Spiegelung im Fenster des Wagens zeigt das Ziel der Rettungskräfte: Ein über mehrere Stockwerke brennendes Hochhaus, welches sich im Schein der Flammen gespenstisch vom Nachthimmel abhebt. Zeitgleich beginnt es, Asche zu regnen, die Su-An wie Schneeflocken in ihrer Hand einfängt. Dies ist ein unverkennbarer Anschluss an die Ikonographie des 11. Septembers. Diese Bildverweise werden assoziativ erkannt, wodurch ein latentes Bedrohungsempfinden aufgebaut wird. Von diesem Moment nahenden Unheils erfolgt ein Schnitt auf eine Totale des Bahnhofs. Hier beginnt der Horror.⁶²⁷ Aber er geht nicht vom internationalen Terrorismus aus, sondern von den neuen Angstbil-

626 So erklärt sich bspw. Kleinschnittger, „dass ein Grossteil der aktuellen Popularität des Zombie darauf zurückgeht, dass er sinnbildlich für den Konflikt zwischen System und Lebenswelt steht und über seine Rezeption eine individuelle Auseinandersetzung mit diesem ermöglicht wird.“ Kleinschnittger, S. 175.

627 Thomas Elsasser bezeichnete das neue Kino als „Kino des Post-Traumas“, vgl. Preisinger, Alexander; Schmidl, Stefan: Horror der Realität. Das Trauma des Nationalsozialismus als Schreckensstrategie in *War of the Worlds* (2005). In: Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend, Darmstadt 2011, S. 221-225, hier S. 221. Charakteristisch ist ein Paradigmenwechsel: „Statt sinnstiftender Erzählung und damit cineastischer Katharsis – also der aristotelischen psychohygienischen Reinigung durch das Miterleben von Angst und Mitleid – werden exzessiv inszenierte, kreativ ausgestaltete Katastrophen-, Gewalt- und Zerstörungsszenarien geboten (...).

dern, die durch die 9/11-Angriffe ins kollektive Bewusstsein geholt wurden. Hier wurden die Bioterrorpanik und die Angst vor der Infektion als Waffe reaktivierend mit konkreten Bildern unterfüttert. Die Ikonographie des Zombies konnte stets mit neuen Katastrophenbildern ergänzt und an wechselnde mediale Gegebenheiten angepasst werden. Sein Auftauchen nach 2002 steht dabei im direkten Zusammenhang zu den neuen Desasterbildern. Er erwies sich hier in seiner hyperkinetischen Form als idealer Träger der Seuchenfurcht und ihrer Verbreitungsgeschwindigkeit. Der Stellenwert der Infektion verschob sich und überlagerte die Angst vor dem Gefressen- und Assimiliertwerden.⁶²⁸

Es verwundert darum wenig, dass TRAIN TO BUSAN ein reales Seuchenthema betont. Der Film wird mit Andeutungen zur Maul- und Klauenseuche in der Gegenwart Südkoreas verortet und an den Traditionslinien der Post-9/11-Zombienarrationen orientiert. Direkt nach der Aufblende dominiert ein künstlicher Mensch das Bild, eine lebensgroße Figur, die mit ihrem mechanischen Arm den Verkehr einer Landstraße zu einer Schleuse kanalisiert. Dort fährt ein Fahrzeug ein und wird sogleich desinfiziert, während sich der Fahrer beim Personal nach dem Grund erkundigt. Er vermutet einen neuerlichen Ausbruch der Maul- und Klauenseuche und dass ihm nun abermals sein Vieh getötet würde. Die MKS bricht im asiatischen Raum seit mehreren Jahren regelmäßig aus. Es gelingt dort nicht, diese hochinfektiöse Tierpandemie unter Kontrolle zu bringen, weshalb solche Quarantänebereiche und Straßenschleusen in den ländlichen Gegenden zu einem gewohnten Bild geworden sind. Dem Fahrer wird jedoch versichert, dass es eine reine Vorsichtsmaßnahme sei, da in einem nahegelegenen Biotech-Zentrum ein Leck entdeckt worden sei.

Dieses Seuchenszenario fußt zwar auf den Problemen, mit denen sich Südkorea seit einigen Jahren auseinandersetzen muss und somit in der exakten Krisenwahrnehmung der Gegenwart, es steht aber auch äquivalent zur allgemeinen Seuchenfurcht nach 9/11.⁶²⁹ Sarasin erarbeitete den Bioterror nachvollziehbar als zugespitzten Ausdruck der Angst vor der *Infection*, die entscheidende Angsttrophe der Globalisierung und des 21. Jahrhunderts (vgl. ebd., S. 177). In der globalisierten Welt greift die Infek-

Essentielle Bestandteile dieses destruktiven Genrekinos sind medial referenzialisierbare Ereignisse der Zeitgeschichte“ (ebd., S. 221), die durch allegorisierende Nutzung zum Symbolbestand des Konsumenten würden. Der Gegenwartsfilm werde so zum Archiv des kulturellen Gedächtnisses. Der Bezug auf realitätsentlehnte und wahrnehmungsprägende Bilder erleichtere die Wiedererkennung, was Emotionalität und Glaubwürdigkeit steigern.

628 Die Verknüpfung bakteriologischer Angstdiskurse mit dem internationalen Terrorismus gründet in der imaginären Gleichsetzung des biologischen Fremdkörpers in der Gesellschaft mit dem Anderen, in diesem Fall dem exotischen Terroristen, vgl. Sarasin, S. 141-150. Hier werden Analogien dieses (Verschwörungs-)Denkschemas als in der Geschichte immanent erarbeitet. Denn äquivalente Muster finden sich als Kausalkette des westlichen Imaginären auch für Juden, für Araber, orientale Inder und für osteuropäische Ethnien. Entsprechend ist dieses Denkschema als die Geschichte überspannend zu kennzeichnen.

629 Vgl. Sarasins Essay. Auch im offensichtlichsten Vorbild, WORLD WAR Z, wird nicht von Terror, sondern von einer Seuche ausgegangen. Von einem renommierten Virologen im Film heißt es: Eine Seuche in Analogie zur spanischen Grippe, die es 1918 noch nicht gegeben, die bis 1920 jedoch 3% der Weltbevölkerung getötet habe.

tion rasant um sich, da ihr alle modernen Verbreitungswege offenstehen.⁶³⁰ Auch dieser *Spread-speed*, dem entfesselten und grenzenlosen Verbreitungstempo, passte sich der Zombie mit seiner Geschwindigkeit an. So wuchs die *Infection* zum dominanten Charakteristikum des Krypto-Zombies und hielt die Verknüpfung von Pest und Untoten auch im 21. Jahrhundert im Bewusstsein.

Dem Umstand geschuldet, dass TRAIN TO BUSAN in einem Hochgeschwindigkeitszug spielt, kippt er nun vollends aus dem einstigen Horror, der von Bedrohungslatenz lebte, in das hyperkinetische Actiongenre. Hier markiert der Film den Endpunkt bildästhetischer Anpassungen. Es ist feststellbar, dass nicht nur die Visualität, sondern nun auch die Geschwindigkeit (sowohl als Bestandteil der Narration und im Erzählfluss als auch im Schnitttempo) aus dem Horror-Usus in die Strategien des Actionfilms wechselt.⁶³¹

Da Medien und Kommunikationskanäle stets Rückwirkungen auf die Bildästhetik des Zombiefilms erzeugten, gehört die kritische Auseinandersetzung mit ihnen quasi zum guten Ton im Genre. Traditionsgetreu zeigt sich dies auch in TRAIN TO BUSAN. Drei Ebenen sind dabei wichtig: Das Telefonat, die Online-Kommunikation über soziale Netzwerke und der passive Konsum von Nachrichtenbildern.⁶³² Nahezu jede wichtige Information dringt auf telefonischem Weg in den Zug. So werden Bilder vom Ausmaß der Katastrophe und von individuellen Schicksalen erzeugt.

Zeitgleich berichten die auf großen Monitoren an den Decken des Zuges präsenten Medien von Chaos, Gewalt und Tumulten in den Städten. Hier ist der Animationsfilm SEOUL STATION als detailreiche Ergänzung zu verstehen, denn er gibt über die TV-Bilder hinaus einen Blick auf die Straße frei, auf das Konfliktpotenzial vor und hinter den Barrikaden, auf Flüchtlingsströme und militärische Sicherheitsbereiche und somit auch auf den Versuch, Grenzen aufrechtzuerhalten. Die Sperren von Poli-

630 Im Postmillennium-Horror wird auch der digitale Datenstrom als pandemischer Verbreitungsweg interpretiert. Dies ist bspw. das Paradigma in PULSE (KAIRO, Japan 2001, Regie: Kiyoshi Kurosawa) und dem Remake PULSE – DU BIST TOT, BEVOR DU STIRBST! (PULSE, USA 2006, Jim Sonzero), welchem noch zwei Fortsetzungen nachfolgten. Diese Filme erzählen von elektrischen Datenströmen (vornehmlich denen des Internets), welche zu Bewegungsräumen für Geister werden und die Welt in eine apokalyptische Leere stürzen. Auch der episodische THE SIGNAL (USA 2007, Regie: David Bruckner, Dan Bush, Jacob Gentry) setzt als Ausgangspunkt ein nicht definiertes Signal, welches durch das Fernsehen übermittelt wird und die Rezipienten in mordlustige Wahnsinnige verwandelt. Der jüngste Beitrag in diesem Korpus ist CELL (USA 2016, Regie: Tod Williams), basierend auf Stephen Kings *Puls* (Cell, 2006).

631 Eine Orientierung am international sehr wohlwollend aufgenommenen SNOWPIERCER (Südkorea, USA, Frankreich 2013, Regie: Bong Joon-ho) ist naheliegend. Dieser handelt von einem Zug, der seit 17 Jahren durch die zugefrorene apokalyptische Welt fährt. In dessen Inneren finden sich die letzten Überlebenden in einer strikt horizontalen Gesellschaftsordnung von vorn nach hinten, also von reich zu arm.

632 Für alle Produktionen nach 2000 gilt: Der medienreflexive Charakter steht im Zusammenhang mit der Ausweitung medialer Angebote. Das Web 2.0 fand über Breitbandleitungen Einzug in die Haushalte und ist heute aus dem Alltag nicht mehr wegzudenken, die DVD löste die VHS-Kassette ab und digitalisierte den Datentransport von Bild und Ton, was durch Blu-Ray Disc, überdimensionierte tragbare Festplatten u. ä. heute zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Handys entwickelten sich zum multimedialen Unterhaltungsgerät. Die Vernetzung prägt die Kommunikation und den Informationsfluss tiefgreifend.

zei und Militär generieren Todesfallen. Auf die davor angestauten Menschenmassen drängen von hinten Zombies ein. Die Monitore in TRAIN TO BUSAN zeigen hiervon nur gefilterte, entindividualisierte Aufnahmen. Individuelle Schicksale gehen zu Gunsten des spektakulären Bildes verloren.

Spezifischere Einblicke liefern die Smartphones und die Onlineästhetik digitaler Kommunikationskanäle. Soziale Netzwerke führen das „Hot Keyword: Zombie“, ein Verweis darauf, dass das Monster diegetisch bekannt ist.⁶³³ Der Film zitiert direkt die Verbreitungswege von Katastrophenvideos und parallelisiert die Geschwindigkeit der Zombies mit der Übertragungsgeschwindigkeit der Informationen. Ein Video zeigt Untote, die in Trauben an Hubschraubern hängen (Bilder, die ebenso an den Fall Jerusalems in WORLD WAR Z erinnern). Schließlich regnen die Leiber vom Himmel, schlagen in den Asphalt, stehen auf und jagen weiter – der Leichenregen, der einführend als Mythe um den Bischof Belsunce erarbeitet wurde, findet sich hier in der Ikonographie der tobenden Bestien. Wie es 1720 dem Bischof klar werden sollte, so zeigt der Seuchenregen auch hier, dass es keine sicheren Inseln gibt.⁶³⁴

Horror erzeugt Angstgefühle, da er Urängste und latentes Bedrohungsempfinden auf- und angreift. Und Horror behandelt den Raum. Er wird zu klein oder unüberschaubar riesig, wobei jeweils die Möglichkeit zur Flucht schwindet. In TRAIN TO BUSAN wird die Weitläufigkeit Südkoreas kontinuierlich auf die Stadt, dann auf die Stahlröhre des KTX-Hochgeschwindigkeitszuges und zuletzt auf die kleinen Toilettenräume reduziert. Der Film lebt von Raumkonflikten, bietet nur wenig Platz im Inneren, während draußen die Entgrenzung und Enträumlichung der Apokalypse wütet. So illustriert schon die zweite Bahnstation die landesweite Katastrophe und die Hilflosigkeit der eingeeengten Menschen. Es wird hier nicht angehalten, sondern eine entschleunigte Passierfahrt durchgeführt. Dadurch sind die Passagiere gezwungen, das Massaker auf dem Bahnsteig zu beobachten und das entgrenzte Element der Katastrophe zu erfassen: Die Seuche erreichte den Bahnhof noch vor dem Zug.

Der Enge des Raumes ist auch geschuldet, dass sich die Zombiemasse aufturnt und in Wellen durch die Gänge schwappt. Diese Masselogik überwindet Hindernisse. Wenn sie doch an Fensterfronten anbränden, taucht das altbekannte Motiv der Konfrontation auf Sicht auf. Ungewöhnlich häufig werden in TRAIN TO BUSAN die Grenzen der Räume durch Fensterscheiben markiert, hinter denen sich die Zombies anstauen. Die Brüchigkeit wird jedoch permanent betont, indem die Scheiben splitternd und sich die todbringende Masse in den Raum der Lebenden ergießt. Dadurch wird

633 Vielfach ist auffällig, dass, obwohl die meisten Zombiefilme in der Produktionsgegenwart verortet sind, innerdiegetisch niemand weiß, was ein Zombie ist. Dessen popkulturelle Bekanntheit wird schlicht ausgeblendet, um Spannung aus der Konfrontation mit dem gefährlichen Unbekannten zu generieren.

634 Bezeichnend, dass in WORLD WAR Z Bilder des Leichenregens mehrfach an genau dem Ort auftauchen, der als einzige Bastion auf dem Planeten galt: Jerusalem. Wie in der Vorlage geschildert wird, errichtete man in Israel präventiv Schutzmauern., vgl. Brooks 2010, S. 52f. Im Buch jedoch, welches mit dem Motiv der langsamen Zombies arbeitet, hält Jerusalem. Erst im Ansturm der Post-9/11-Zombievariation ergießen sich die Massen wie Wellen über die hohen Mauern und branden durch die engen Gassen der Stadt.

die Entgrenzung als Motiv der Globalisierung und der Apokalypse gleichermaßen betont.

Neben solchen detaillierten Momenten bietet der Film *Totalen* apokalyptischer Stadt- und Landschaftsansichten mit Bränden und unheilvollen Rauchschwaden über Straßenzügen, mit aufgetürmten Autowracks und Blut auf dem Asphalt. Ergänzt werden diese durch kriegsassoziative Bilder. Besonders deutlich finden sie sich in den finalen Einstellungen, welche in der seit dem Ersten Weltkrieg gewohnten Bildlichkeit Stacheldrahtverschlänge mit darin hängenden gekrümmten Leibern zeigen sowie Leichenberge, die noch schwelen oder brennen. Gerade die letzten Einstellungen, eine Eisenbahnbrücke über einem Fluss, in dem unzählige Leichen treiben⁶³⁵ sowie der bedrohlich dunkle Tunnel am Ende der Brücke mit Sandsackstellungen und Stacheldrähten davor, generieren Assoziationen zum Koreakrieg, insbesondere zu *No Gun Ri*. Zu fragen wäre, ob der Film dies absichtlich tut oder ob bereits die Positionierung des Zombies in Korea ausreichte – denn schließlich generiert die Monstrenfigur solche Bilder als Automatismus.

Die kritische Reflexion von Gesellschaft und Zeitgeschehen ist und bleibt ein klassischer Topos. Das Gewicht, welches Regisseur Yeon Sang-ho diesem Thema beimisst, wird jedoch erst in Kombination mit *SEOUL STATION* vollständig erfassbar. Denn die Reflexion der gewandelten Bilder von Familie, Partnerschaft, Freundschaft und Mitmenschlichkeit durch Globalisierung und Marktwirtschaft wird nur durch beide Filme komplett, die Gegenpole zueinander bilden und sich ergänzen. Die Fahrt zur Ex-Frau nach Busan stellt sich die für Seok-Woo ebenso als eine Fahrt in die Vergangenheit wie auch in die Zukunft dar. Also zu dem, was einst Familie war und – motiviert durch die Mahnungen der Mutter – vielleicht auch wieder werden kann. In *SEOUL STATION* gestalten sich verwandtschaftliche und partnerschaftliche Verhältnisse ambivalent, sind bewusst schwierig zu verorten und pendeln zwischen Ausbeutung und Geschäftsbeziehungen, deren Leidtragende stets die Zwangsprostituierte Hye-Sun ist. Insgesamt thematisieren beide Filme Scheidungskinder, Singles, eine junge Familie mit hochschwangerer Frau (wie so oft fungieren speziell das Kind und die schwangere Frau als Hoffnungsträger), ein Geschwisterpaar, die erste Liebe, Freundschaften und Peer Groups sowie berufliche Gruppen und ihre Hierarchien.

TRAIN TO BUSAN gewährt über die klassischen Themenfelder hinweg anhand der Berufsbilder spezifische Einblicke in die koreanische Mentalität. Kleider machen hier Leute und Manager beanspruchen für sich in der Extremsituation einen höheren menschlichen Wert. Sie geben den Ton an und knüpfen ihre Führungsqualitäten an ihre Maßanzüge. Die Betonung der Wichtigkeit von Uniformen erfolgt aber auch beim Zugpersonal, welches penibel auf seine Kleiderordnung achtet. Durch Seok-Woos Beruf wird das Katastrophennarrativ zudem verstärkt in aktuelle Krisenthemen eingebunden. Er ist Fond-Manager und vertritt die Finanzwelt, die Gesellschaften ins

635 In einem Fluss treibende Leichen erzeugten bereits in *KRIEG DER WELTEN (WAR OF THE WORLDS, USA 2005, Regie: Steven Spielberg)* kraftvoll düstere und trostlose Bilder. Auch gibt es in *TRAIN TO BUSAN* wie in *WAR OF THE WORLDS* eine Szene eines Zugs in voller Fahrt, der vollständig in Flammen steht.

Wanken bringen kann. Sie ist als Sinnbild der Schattenseiten von Ökonomie und Globalisierung durchaus zu einer modernen existenzbedrohenden Angsttrophe geworden. So ist TRAIN TO BUSAN zugleich in der jüngst von Jan Distelmeyer erarbeiteten Parallelisierung von Finanzkrisen- und Katastrophendiskursen positionierbar, die seit 2007/2008 bestimmend ist. Die Jahre seit der Finanzkrise seien durch eine Dauerpräsenz von Untergangstermini für Wirtschaft und Kapital geprägt.⁶³⁶ Dabei sei vor allem die Totalität der Katastrophe bestimmend. Der Mensch ist kein Kollateralopfer mehr, sondern das einzige direkte Angriffsziel (vgl. ebd., S. 111). Ein Motiv, welches wir aus dem Zombiefilm nur zu gut kennen.

Seiner Arbeitsmentalität entsprechend stößt Seok-Woo Unternehmen und Menschen, die keinen Profit mehr generieren, ab. Hierin lassen sich moderne, kapitalistische Sklaverei-Topoi lesen.⁶³⁷ Im mitfahrenden Chief Operating Officer Yong-Suk (Kim Eui-Sung), der nur auf seine eigene Sicherheit fokussiert ist, findet Seok-Woo seine Zukunftsspiegelung. Dieser entwickelt im Selbsterhaltungstrieb überaus unmenschliche Reaktionen. Seok-Woo handelt anfangs ebenso egoistisch, stößt Flüchtenden die Tür vor der Nase zu und erklärt seiner Tochter, dass Mitgefühl eine Schwäche im Überlebenskampf darstelle. Er erfährt jedoch auf der Fahrt seine Katharsis.

Besonders bedeutungsvoll ist, wie sich der Film mit seinen Zombiefiguren gegen das konservativ-patriarchale Bild der Rollen- und Geschlechterverteilung stemmt. Frauenfiguren sind anfangs Statisten und bleiben der Männerwelt untergeordnet. Zombiefilme haben sich jedoch seit jeher als geeignete Bühne für die Rebellion erwiesen, da gerade die popkulturellen Untoten als metaphorische Rebellen auftreten, verkrustete Strukturen niederreißen und die Elterngeneration verschlingen. Und so ist auffällig, dass die Katastrophe im Zug mehrmals durch Frauen ausgelöst wird, die sich mit brachialer Wucht aus dem konservativen Joch befreien. Nicht zufällig ist die Trägerin der Seuche eine Frau, nicht zufällig ist ihr erstes Opfer eine Frau, welche das Virus umgehend weiterträgt. Und nicht zufällig gibt eine Frau ein ganzes Abteil dem Massaker preis, da sie von den Männern schlicht ignoriert wird.

SEOUL STATION lässt seine Frauenfigur ebenfalls mit Gewalt aus der Unterdrückung ausbrechen. Diese Kraft kommt hier jedoch insgesamt den Gestrandeten der Gesellschaft zu. Die Geschichte folgt den Sinnbildern *sozialer Abjektionen* (nach Bataille, vgl. Menninghaus 1999, S. 523), den Ausgegrenzten, Obdachlosen, Bettlern, Junkies, Zuhältern und Prostituierten. Darum sind anfangs das Verdrängen, Wegsehen, das Unterlassen oder gar Verweigern von Hilfe die Hauptthemen, welche das Gesellschaftsbild illustrieren. Die Ausgegrenzten verwahrlosen an der Peripherie der

636 Vgl. für Beispiele Distelmeyer, S. 64-85. Dies spiegelt sich in der zeitgleich verdichteten Katastrophennarration (wobei Distelmeyer den Begriff sehr weit fasst). „Die Melange aus dem Sich-Ereignen des Katastrophalen und der konspirativen Totalität, die ihrerseits als Mischung aus Globalisierung und Verschwörungserzählung funktioniert, hat Ähnlichkeiten mit den zeitgleich entwickelten dominanten Fiktionen zur Finanzkrise. Ein weltweiter, anhaltender Niedergang ohne Zufluchtsorte wird da skizziert, mit dem zu leben bzw. den zu überstehen die gegenwärtige Aufgabe ist. Und zu dessen Totalität auch gehört, dass – obwohl das Wirtschaftssystem grundsätzlich betroffen ist – eine Alternative nicht oder nur äußerst schemenhaft in Aussicht gestellt wird.“ Ebd., S. 88.

637 Wichtig ist aber auch: In einer möglichen nachapokalyptischen Welt hätte er keine Funktion. Sein Beruf ist nicht für einen Wiederaufbau und Neuanfang der Gesellschaft geeignet.

Wahrnehmung, auch wenn sie sich mitten im Stadtzentrum einfinden. Und wenn sie doch gesehen werden, werden sie zugleich als Bedrohung erfasst. In der Polizeistation des Bahnhofs wird darum der Ausbruch der Zombiepandemie als Aufstand der Obdachlosen interpretiert, dem nur mit Gegengewalt begegnet werden könne. Ein Teufelskreis, welcher der eigentlichen Katastrophe stets den Weg bereitet. Die Schnittstelle beider Filme und Welten markiert der mitfahrende Obdachlose in TRAIN TO BUSAN, dem ebenfalls mit Ausgrenzung begegnet wird, ohne dass der Mensch unter der verschmutzten Kleidung gesehen würde. Verortet sind diese Grauzonen der Gesellschaft irgendwo zwischen Leben und Tod – sozial *untot*. Hier fragt Regisseur Yeon Sang-ho auch, was das Menschsein auszeichnet und wann es aufhört.

Zombiefilme thematisieren immer Zersetzungen und Grenzübertritte, die Zerstörung von dem, was dem Individuum als sicher und gegeben erscheint und somit der Kultur- und Selbstbewahrung dienlich ist. Solche Grenzziehungen bewahren die Identität – dies gilt zwischen Gesellschaften und innerhalb einer sozialen Ordnung. Und allein die Sichtbarkeit einer solchen Grenze, hier durch die Obdachlosen, erzeugt schon eine latente Bedrohung. Die Globalisierung verwischt die Trennungen zwischen den Kulturen, sie überbrückt die geographische, soziale und kulturelle Distanz. Die Miniaturform davon findet sich im Bahnhof von Seoul, also an jenem pulsierenden Nadelöhr aus ankommenden, weiterreisenden, rastenden und vegetierenden Menschen. Hier wird sichtbar, was Menschen von Menschen trennt.

Die Gesamtnarration von SEOUL STATION und TRAIN TO BUSAN erweist sich als Spiegel der Globalisierung und ihrer gesellschaftlichen Missstände. Beide Filme sind als Appell an Nächstenliebe, Fürsorge und Toleranz zu verstehen, an die wichtigsten Bestandteile des Überlebenskampfes und der Bewahrung von Humanität, der *Vita activa*. Sie lassen die egoistischen Ellenbogengesellschaften in der Apokalypse untergehen. Die (Selbst-)Isolation des Individuums muss (auch durch Selbstaufgabe) überwunden werden, um das Unheil für das Kollektiv abzuwenden. Wo SEOUL STATION die rohe Gewalt zur Befreiung nutzt, rückt TRAIN TO BUSAN die Aufopferungsbereitschaft in den Fokus. Beide Filme bilden ein symbiotisches Verhältnis und fordern den Zuschauer zur Selbstreflexion und Selbstpositionierung auf.

Der Zombie ist stets nur die Initialzündung, der Grenzübertritt. Der Auslöser der Menschheitsdämmerung bleibt der Mensch selbst. Der Keim des Untergangs liegt im globalen Bürgerkrieg, dessen Spuren in der medialen Realität dauerpräsent sind. 1993 kanalisierte Hans Magnus Enzenberger die Zerfallerscheinungen, welche die (westlichen) Gesellschaften durchziehen, in den Begriff des *globalen Bürgerkriegs*. Unruhen, Vandalismus, Ausschreitungen, Plünderungen nach Katastrophen und ähnliches werden hierunter erfasst als ein Bürgerkrieg, „in sich ohne Ziel, ausgehend vom durchaus auch selbstzerstörerischen Widerstand der Verlierer der Globalisierung.“ (Riedel 2007, S. 133) Eine „barbarisierte Variante des Bürgerkriegs“ in den Metropolen. „Wir stoßen auf eine Entfesselung der Kriegsmaschine im urbanen Milieu. Ein im engeren Sinne politisches Bewusstsein existiert nicht mehr. Ideologien sind allenfalls noch äußerliches Etikett, "bloße Fetzen aus dem historischen Kostümfonds", "Faksimiles". Es geht buchstäblich um nichts, der Kampf ist zum Selbstzweck und Selbstläufer geworden.“ (Ebd., S. 133f.)

Wir leben in einer Zeit umfassender Vernetzung, sowohl im Hinblick auf die Globalisierung, als auch auf die Informationsgeschwindigkeit der Medienwelt. Und so leben wir auch in einer Zeit, die nicht von *einer* Krise bestimmt ist, sondern durch ein Netzwerk von Ereignissen zu einer kompakten Krisenphase verdichtet ist. Und das ist der Nährboden, auf dem seit 2002 wieder Zombiefilme gedeihen. Wenn Medien gerade nicht von einem fernen Kriegsschauplatz berichten, dann vergeht kein Tag ohne Bilder von Rassenunruhen, Putschversuchen, Amokläufen, Terroranschlägen und ähnlichem mehr. Bilder von Demonstrationen aus deutschen Innenstädten erinnern vielfach an Bürgerkriegsbilder mit Polizisten in Rüstungen, gepanzerten Fahrzeugen, brennenden Müllbergen. Medien vermitteln eine globale Bürgerschaft, die mit sich selbst im Krieg liegt. Wo Giorgio Agamben mit dem „weltweiten Bürgerkrieg“ einen globalen Ausnahmezustand als Regierungstechnik meint, der die Grenzen zwischen Demokratie und Diktatur verwischt,⁶³⁸ erscheint der globale Bürgerkrieg in der medialen Überpräsenz als tatsächlich realer, kriegerischer Akt. Die apokalyptischen Reiter wüten bereits – so suggerieren es die Repräsentationen des alltäglichen Schreckens. Die Zombies sind letztlich nur ihre popkulturell verdichtete Manifestation in der Fiktion. In ihnen sind die kataklysmischen Panoramen der Vergangenheit zu einer überschaubaren, verständlichen Ikonographie verdichtet, deren Wiederaufnahme und Weiterverarbeitung den reflexiven und apokalyptischen Kern zur Standardisierung ausreifte. Der Zombie sitzt motivisch zwischen Horror und Science-Fiction, zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsreflexion, er ist Erinnerungs- und Warn trope zugleich. Er ist Sklave und Rebell, wie er auch gleichzeitig lebendig und tot ist. Als Monsterfigur erwies er sich als flexibel, sodass seine Ikonographie, stets mit neuen Kriegs- und Katastrophenbildern unterfüttert und an neue mediale Gegebenheiten angepasst, universell bleiben konnte.⁶³⁹

Den neuen Kriegen folgen neue Bildmotive und Vernichtungsästhetiken.⁶⁴⁰ Die beschleunigte Reduktion der Kriegsbilder auf pixelige Drohnen- und Bordkameraaufnahmen, die nur schemenhaft Gebäude, Fahrzeuge und Menschen erahnen lassen, bevor sich ihnen eine Rakete entgegenschraubt und sie in Staub- und Feuerwolken zergehen lässt, machen die Alltäglichkeit visueller Kriegrepräsentation zwar erträglich, banalisieren jedoch deren Grausamkeit. Die modernen Zombies wirken innerhalb dieser und hierauf referierender Bildästhetik. Zombiebilder sind immer Kriegsbilder und immer Seuchenbilder und – je nach Länge der diegetischen Erzählung – auch immer Bilder des Hungers. Sie sind also per se immer apokalyptisch. Und darum gilt: Der Zombie erfindet das apokalyptische Rad nicht neu. Viel eher moduliert er das Zeichenarsenal des Weltendes mit Chiffren, die seit Menschengedenken Katastro-

638 Vgl. Agamben, Giorgio: Ausnahmezustand (Homo sacer II.I), Frankfurt am Main 2004, S. 9.

639 Dies bestätigt Stigleggers These: „Wie andere Konzepte der Verdichtung zuvor, wird auch die mythische und ikonische Tauglichkeit des Zombies immer neu überprüft und in der populären Kultur erprobt. Lässt sich das Konzept jeweils neu transformieren und an aktuelle Tendenzen und Bedürfnisse anpassen, bewährt es sich als Ikone der populären Kultur – mit all der bereits eingeschriebenen kulturellen und politischen Metaphorik.“ Stiglegger 2014, S. 116.

640 Vgl. bspw. Müller, Marion G.; Knieper, Thomas: Krieg ohne Bilder? In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 7–21, hier S. 10.

phen illustrieren helfen. Es handelt sich folglich um die Verdichtung historisch gewachsener Angstbilder. Zombies sind in dieser Form das perfekte Supplement zur Moderne, die apokalyptisch trotz Säkularisierung sind, die die Gesellschaft trotz Vernichtung in Rückprojektion (durch die Animation zur Selbstreflexion) bewahren wollen. Da sie verstärkte Popularität erfahren, wenn die Zeitgeschichte krisenhaft wahrgenommen wird und da sie bildästhetisch die zeitgenössischen Medienimpulse reflektieren, *dokumentieren* sie die Erschütterung der Ordnung.

Abermals gilt es zu betonen, dass die Regisseure nicht immer Leser philosophischer Schriften sein müssen, sie müssen keine verkopften Pessimisten sein, um derart treffende Bilder zu generieren. Obwohl es vielfach der Fall sein wird, müssten sie nicht einmal aufmerksame Beobachter ihrer Gesellschaft und der Popkultur sein, denn die stets deckungsgleiche apokalyptische Wucht wird vorrangig auf die Figur des Zombies selbst zurückzuführen sein. Zombies sind als genozide Masseerscheinung auf störunanfälliger, rudimentärer biologischer Basis etabliert. Ob nun von Gott gesandt, in Laboren entwickelt oder ob als Racheschwert der Natur – für das Ergebnis des Feldzugs spielt die Ursache keine Rolle. Da in den Variationen die Quelle ohnehin nicht mehr eindeutig greifbar ist und in einem Pool aus irrelevanten Möglichkeiten schwimmt, rückt die Folge in den Fokus. Sie konfrontiert den Rezipienten mit übersteigerten Bildern, die er bereits aus den Nachrichten kennt. Solange also eine Gegenwart von Krisenwahrnehmungen dominiert wird, wird zugleich ausreichend assoziatives Bildmaterial für apokalyptische Zombienarrationen generiert. Die Menschheit liegt mit sich selbst im Krieg. Und die Verdichtung der Reiter im Zombie ist ein Bild, welches überall auf der Welt verstanden wird, trotz aller Blindheit der eigentlichen Katastrophe gegenüber. Unterm Strich ist der Zombie also eine moderne, mediengedachte Form, sich mit dem kollektiven Tod auseinanderzusetzen. Diese geschichtsphilosophischen Überlegungen innerhalb der Populärkultur machen auch die vielzitierten letzten Verse aus Thomas Stearns Eliots *The Hollow Man* – *Die hohlen Männer* (1925) obsolet. Denn das ist wohl die Erkenntnis aus der Gegenwartsreflexion des Films: Die Menschheit geht schreiend zugrunde.

14 Anhang

14.1 Zitierte Literatur

14.1.1 Quellen

Gelistet sind alle antiken und klassischen sowie mentalitätshistorischen Quellen (zumeist in Übersetzung), Bildbände und Interviewsammlungen, welche Überlegungen dieser Arbeit maßgeblich beeinflussten und im Fließtext oder Fußnotenapparat direkt zitiert oder besprochen werden.

Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie. Aus dem Italienischen von Philaletes, Zürich 1991.

Boccaccio, Giovanni di: Das Dekameron, Deutsch von Albert Wesselski, Leipzig 1988.

Das Gilgamesch-Epos, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Wolfgang Röllig, Stuttgart 2009.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen, (rev. Fassung von 1984) Stuttgart 1985.

Friedrich, Ernst: Krieg dem Kriege!, (8.-10. Aufl.) Berlin 1926.

Gaschler, Thomas; Vollmar, Eckhard: Dark Stars. Zehn Regisseure im Gespräch, München 1992.

Homer: Ilias. Odyssee, in der Übers. von Johann Heinrich Voß, München 2002.

Luther, D. Martin: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch, (Bd. 2) München 1972.

Marais, Mathieu: Journal et mémoires de Mathieu Marais, avocat au parlement de Paris sur la régence et le règne de Louis XV (1715-1737). Publiés pour la première fois d'après le manuscrit de la bibliothèque impériale. Par autorisation de S.E. te Ministre de l'Instruction publique avec une introduction et des notes par M. de Lescure, (Bd. 1) Paris 1863.

Peress, Gilles: Farewell to Bosnia, Zürich 1994.

Ders.: The Silence. Rwanda, Zürich 1995.

Petzoldt, Leander (Hrsg.): Deutsche Volkssagen, München 1970.

Terkel, Studs: „Der gute Krieg“. Amerika im Zweiten Weltkrieg. Zeitzeugen sprechen, München 1989.

Thukydides: Der Peloponnesische Krieg, übers. und hrsg. von Helmuth Vretska und Werner Rinner, Stuttgart 2004.

Züricher Bibel, (4. Aufl.) Zürich 2013.

14.1.2 Belletristik

Gelistet sind alle belletristischen Werke und Graphic Novels, die über einen Verweis hinaus für diese Arbeit von Relevanz waren. Querverweise auf geläufige, aber nicht direkt genutzte Arbeiten sind hier nicht geführt und finden sich im Fließtext in dieser Form (*pars pro toto*): H. G. Wells' *The Shape of Things to Come* (1933).

- Brooks, Max*: Der Zombie Survival Guide. Überleben unter Untoten, (3. Aufl.) München 2010.
- Ders.*: Operation Zombie, (2. Aufl.) München 2010.
- Camus, Albert*: Die Pest, (in Übers. von Uli Aumüller) Reinbek bei Hamburg 1998.
- Derleth, August*: The House in the Magnolias. In: *Haining, Peter* (Hrsg.): *Zombie! Stories of the Walking Dead*, London 1985, S. 141-161.
- Hearn, Lafcadio*: The Country of the Comers-Back. In: *Haining, Peter* (Hrsg.): *Zombie! Stories of the Walking Dead*, London 1985, S. 54-70.
- Kirkman, Robert; Moore, Tony; Rathburn, Cliff*: The Walking Dead (Bd. 1). Gute alte Zeit, (8. Aufl.) Ludwigsburg 2012.
- Kirkman, Robert; Adlard, Charlie; Rathburn, Cliff*: The Walking Dead (Bd. 4). Was das Herz begehrt, (4. Aufl.) Ludwigsburg 2011.
- Dies.*: The Walking Dead (Bd. 11). Jäger und Gejagte, (4. Aufl.) Ludwigsburg 2010.
- Matheson, Richard*: Ich bin Legende, (5. vollst. überarb. Aufl.) München 2013.
- McCarthy, Cormac*: Die Straße, (8. Aufl.) Reinbek bei Hamburg 2008.
- Romero, George; Sparrow, Susanna*: *Zombie. Horror-Roman nach einem Drehbuch von George Romero*, München 1979.
- Romero, George A.; Maleev, Alex*: *Empire of the Dead. Erster Akt*, Stuttgart 2014.
- Russo, Jack*: *Night of the Living Dead. The Anubis, Clairton 1967. Nachdruck in: Kane, Joe: Night of the living Dead. Behind the Scenes of the most terrifying Zombie Movie ever*, New York 2010, S. 219-300. [Anm. P. D.: „Jack“ ist John Russos Spitzname]
- Russo, John*: Die Nacht der lebenden Toten, Rastatt 1979.
- Ders.*: Untot, München 1990.
- Ders.*: Die Nacht der lebenden Toten. Der Roman zu George A. Romeros klassischem Kultfilm, München 1993.
- Ders.*: *Night of the Living Dead. Based on the screenplay by John Russo and George Romero*, Bridgeport 2014.

14.1.3 Sekundärliteratur, Monographien und Aufsätze

Wurde auf mehrere publizierte Texte eines Autors innerhalb eines Jahres zurückgegriffen, sind diese alphabetisch geordnet und in den Anmerkungen nach der Erstnennung gemäß der hier gelisteten Reihenfolge als (pars pro toto) Gassen 1985-A und Gassen 1985-B fortführend zitiert. Wissenschaftliche Fachzeitschriften sind in den Anmerkungen grundsätzlich nur nach den geläufigen Kurzformen zitiert, die hier aufgeschlüsselt vermerkt sind.

- Ackermann, Hans-W.; Gauthier, Jeanine: The Ways and Nature of the Zombi. In: JAF (The Journal of American Folklore), Bd. 104, Heft 414 (1991), S. 467-469.
- Agamben, Giorgio: Ausnahmezustand (Homo sacer II.I), Frankfurt am Main 2004.
- Anders, Günther: Über die Bombe und die Wurzeln unserer Apokalypse-Blindheit. In: Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1961, S. 233-324.
- Angenendt, Arnold: Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria. In: Schmid, Karl; Wollasch, Joachim (Hrsg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, München 1984, S. 79-199.
- Ariès, Philippe: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, München, Wien 1976.
- Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double, Frankfurt am Main 1969.
- Assmann, Aleida; Jęftic, Karolina; Wappler, Friederike: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld 2014, S. 9-23.
- Aurenhammer, Hans: Art. „Apokalypse“. In: Ders.: Lexikon der christlichen Ikonographie, (Bd. 1) Wien 1967, S. 176-207.
- Aveline, Jean-Marc: Présentation. In: Ders. (Hrsg.): Humanismes et religions. Albert Camus et Paul Ricoeur, Berlin, Münster 2014.
- Bachmann, Michael: Die apokalyptischen Reiter. Dürers Holzschnitt und die Auslegungsgeschichte von Apk 6,1 – 8. In: ZThK (Zeitschrift für Theologie und Kirche) 86 (1989), S. 33-58.
- Ders.: Jesus mit dem Judenhut. Ikonographische Notizen. In: ZThK 100 (2003), S. 378-398.
- Baum, Constanze: Ruinen des Augenblicks. Die bildliche Repräsentation des Erdbebens von Lissabon im Kontext eines Ruinendiskurses im 18. Jahrhundert. In: Lauer, Gerhard; Unger, Thorsten (Hrsg.): Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert, Göttingen 2008, S. 134-147.
- Baumeister, Roy F.; Bushman, Brad J.: Emotionen und Aggressivität. In: Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (Hrsg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung, Wiesbaden 2002, S. 598-618.
- Beauvoir-Dominique, Rachel: Die künstlerische Tradition des Makaya-Vodou im Kulturerbe Haitis. In: Hainard, Jacques; Mathez, Philippe (Hrsg.): Vodou. Kunst und Kult aus Haiti [Ausstellungskatalog], Berlin 2010, S. 167-174.
- Bechtol (Jr.), Bruce E.: Paradigmenwandel des Kalten Krieges. Der Koreakrieg 1950-1953. In: Greiner, Bernd; Müller, Christian Th.; Walter, Dierk (Hrsg.): Heiße Kriege im Kalten Krieg. Studien zum Kalten Krieg, (Bd. 1) Hamburg 2006, S. 141-166.
- Beckmann, Gudrun: Europa und die Große Pest 1348-1720. In: Beckmann, Gudrun; Ewinkel, Irene; Keim, Christiane; Möller, Joachim: Eine Zeit großer Traurigkeit. Die Pest und ihre Auswirkungen, Marburg 1987, S. 11-71.
- Bee, Andreas: Apocalipsis cum figuris. Die Apokalypse Albrecht Dürers. In: Gassen, Richard W.; Holeczek, Bernhard (Hrsg.): Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag [Ausstellungskatalog], Heidelberg 1985, S. 63-74.

- Beinert, Wolfgang: Die Leib-Seele-Problematik in der Theologie, Köln 2002.
- Benkel, Thorsten: Die Idee des Ekels. Analyse einer Affekt(konstrukt)ion. In: P&G (Psychologie & Gesellschaftskritik), Heft 1 (2011, 35. Jg.), S. 9-29.
- Bergdolt, Klaus: Der Schwarze Tod in Europa. Die Große Pest und das Ende des Mittelalters, München 1994.
- Bernecker, Walther L.: Kleine Geschichte Haitis, Frankfurt am Main 1996.
- Böcher, Otto: Die Johannesapokalypse, (4. Aufl.) Darmstadt 1988.
- Boon, Kevin: The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age. In: *Christie, Deborah; Lauro, Juliet (Hrsg.): Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York 2011, S. 50-60.
- Braungart, Wolfgang: Apokalypse und Utopie. In: *Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 63-102.
- Bräunlein, Peter J.: Die Rückkehr zu den ‚lebenden Leichen‘. Das Problem der Untoten und die Grenzen ethnologischen Erkennens. In: *KEA – Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Bd. 9 (1996), S. 97-126.
- Briefel, Avira: "Shop 'Til You Drop!" Consumerism and Horror. In: *Dies.; Miller, Sam J. (Hrsg.): Horror after 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*, Austin 2012, S. 142-162.
- Broich, Ulrich: Untergang des Abendlandes – Untergang der Menschheit. Endzeitvisionen in der englischen Literatur der Zwanziger Jahre. In: *Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 187-202.
- Bünte, Christopher: Auf der anderen Seite des Maschendrahtzauns. Zombies und Menschen: Konträre Gruppen in der Comic-Serie *The Walking Dead* (2003-). In: *Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 146-153.
- Bürger, Peter: Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm? Ein Überblick. In: *Maschura, Stefan; Voigt, Rüdiger (Hrsg.): Krieg im Film*, Münster 2005, S. 237-264.
- Busch, Roger J.: Technik-Kritik als Phänomen der Krise. Zum Zusammenhang von apokalyptischem Lebensgefühl und Widerstand gegen die Technisierung unserer Gesellschaft. In: *Sommer, Wolfgang (Hrsg.): Zeitenwende – Zeitenende. Beiträge zur Apokalyptik und Eschatologie*, Stuttgart, Berlin, Köln 1997, S. 177-189.
- Cain, Jimmie: The Combat Veteran as a Monstrous Other. In: *Dellwing, Michael; Harbusch, Martin (Hrsg.): Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse. Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen*, Wiesbaden 2015, S. 341-376.
- Canavan, Gerry: „We Are the Walking Dead“: Race, Time, and Survival in Zombie Narrative. In: *Extrapolation*, Bd. 51, Heft 3 (2010), S. 431-453.
- Cannon, Walter B.: „Wodu“-Tod. In: *Seabrook, William Bühler: Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes*, München 1982, S. 235-249.
- Carrière, Charles; Courdurié, Marcel; Rebuffat, Ferréol: Marseille ville morte. La peste de 1720, Gémenos 2008.
- Cetto, Anna Maria: Der Dritte Apokalyptische Reiter. In: *Metropolitan Museum Journal*, Bd. 9 (1974), S. 203-210.
- Chadraba, Rudolf: Art. „Apokalypse des Johannes“. In: *Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.): LCI (Lexikon der christlichen Ikonographie)*, (Bd. 1) Freiburg im Breisgau 1974, S. 124-142.
- Clair, Jean: Das Letzte der Dinge oder Die Zeit des großen Ekels. Ästhetik des Sterkoralen, Wien 2004.
- Cooke, Jennifer: Legacies of Plague in Literature, Theory and Film, Basingstoke, New York 2009.
- Davis, E. Wade: Die Toten kommen zurück. Die Erforschung der Voodoo-Kultur und ihrer geheimen Drogen, München 1986.
- Dayan, Joan: Haiti, History, and the Gods, Berkeley, Los Angeles, London 1995.

- Degoul, Franck*: Die Vergangenheit ist für alle da. Vom Umgang mit dem zombi im haitianischen Imaginären und seinen historischen Ursprüngen [in Übers. von Maercker, Paul]. In: *Rath, Gudrun* (Hrsg.): *Zombies*, ZfK (Zeitschrift für Kulturwissenschaften), Heft 1 (2014), S. 35-47.
- Dellwing, Michael; Harbusch, Martin*: Vergemeinschaftung in Zeiten der Distinktion: Fantastische Andere und transgressives Fernsehen. In: *Dies.* (Hrsg.): *Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse. Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen*, Wiesbaden 2015, S. 7-20.
- Dendle, Peter*: *The Zombie Movie Encyclopedia*, Jefferson 2001.
- Ders.*: *Zombie Movies and the „Millennial Generation“*. In: *Christie, Deborah; Lauro, Juliet* (Hrsg.): *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York 2011, S. 175-186.
- Ders.*: *The Zombie Movie Encyclopedia, Volume 2: 2000-2010*, Jefferson 2012.
- Derrida, Jacques*: No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven missives). In: *Ders.*: *Apokalypse*, (aus dem Französischen von Michael Wetzl, 3. überarb. Aufl.) Wien 2009, S. 77-111.
- Distelmeyer, Jan*: *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs*, Berlin 2013.
- Ditl, Lucas*: Vom Wesen der Verwesenden. *Zombie Beach Party* (2004) – Tendenzen des zeitgenössischen Zombie-Films: Domestikation der Toten. In: *Van Bebber, Jörg* (Hrsg.): *Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 190-196.
- Dollinger, Hans*: *Schwarzbuch der Weltgeschichte. 5000 Jahre der Mensch des Menschen Feind*, Frechen 1999.
- Drogl, Paul*: *Vom Fressen und Gefressenwerden. Filmische Rezeption und Re-Inszenierung des wilden Kannibalen*, Marburg 2013.
- Ders.*: Des Krieges neue Kinder. Überlegungen zur Ikonografie des Zombiearchetyps im Kontext des Vietnamkriegs. In: *ZfF* (Zeitschrift für Fantastikforschung), 2/2015, S. 23-49.
- Ders.*: Die Bildwerdung der Untergangsfurcht im Zombiefilm. Booklet-Beigabe zum Limited-2-Disc-Edition-Mediabook von *TRAIN TO BUSAN* (Verleih: Splendid Film GmbH, Termin: 03.02.2017).
- Duchêne, Rémi*: *L'embarcadère des lettres. Marseille et les écrivains*, Paris 2013.
- Ehrmann, Jeanette*: Working Dead. Walking Debt. Der Zombie als Metapher der Kapitalismuskritik. In: *Rath, Gudrun* (Hrsg.): *Zombies*, ZfK (Zeitschrift für Kulturwissenschaften), Heft 1 (2014), S. 21-34.
- Etkind, Alexander*: Postsowjetische Heimsuchungen: Die kulturelle Erinnerung an den Sowjetterror. In: *Assmann, Aleida; Jeftic, Karolina; Wappler, Friederike* (Hrsg.): *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld 2014, S. 191-212.
- Feldvoß, Marli*: Vom schwierigen Umgang mit dem atomaren Holocaust. In: *Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V.* (Hrsg.): *The Atomic Cinema. Fiktion und Wirklichkeit nuklearer Bedrohung*, Frankfurt am Main 1984, S. 18-22.
- Fischer, Thomas*: Der Interventionismus der USA in der Karibik. Formen – Rechtfertigungsmuster – Auswirkungen, 1898-1934. In: *Hausberger, Bernd; Pfeisinger, Gerhard* (Hrsg.): *Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492 – 2000*, Wien 2005, S. 101-118.
- Flint, David*: *Zombie Holocaust. How the Living Dead devoured Pop Culture*, London 2009.
- Ford, Elisabeth*: Let's Roll. Hollywood Takes on 9/11. In: *Briefel, Aviva; Miller, Sam J.* (Hrsg.): *Horror after 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*, Austin 2012, S. 40-61.
- Frank, Michael C.*: »Terrorist Aliens«. 9/11 und der Science-Fiction-Film. In: *Ders.; Mahlke, Kirsten* (Hrsg.): *Kultur und Terror*, ZfK (Zeitschrift für Kulturwissenschaften) Heft 1 (2010), S. 95-112.
- Frenzel, Gottfried; Frenzel, Ursula*: Die fünfzehn Zeichen vor dem jüngsten Gericht in der S. Martha-Kirche zu Nürnberg. In: *Schlegel, Ursula; Zoege von Manteufel, Claus* (Hrsg.): *Festschrift für Peter Metz*, Berlin 1965, S. 224-238.

- Frey, Marc: Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums, (3. Aufl.) München 1999.
- Frost, Laura: Black Screens, Lost Bodies. The Cinematic Apparatus of 9/11 Horror. In: *Briefel, Aviva; Miller, Sam J. (Hrsg.): Horror after 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*, Austin 2012, S. 13-39.
- Fuchs, Wolfgang J.; Reitberger, Reinhold C.: Comics. Anatomie eines Massenmediums, München 1971.
- Fuhrmann, Wolfgang: Der Gefangene von Dahomey. Ein kolonialer Zombie. In: *Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie*, München 2011, S. 37-43.
- Fürst, Michael: Zombies over the Rainbow. Konstruktionen von Geschlechteridentität im schwulen Zombiefilm. In: *Ders.; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie*, München 2011, S. 99-120.
- Gaffarel, Paul; Duranty, Marquis de: La Peste de 1720 a Marseille & en France. D'après des documents inédits, Paris 1911.
- Gassen, Richard W.: Die apokalyptische Landschaft – eine Landschaft des 20. Jahrhunderts?. In: *Ders.; Holeczek, Bernhard (Hrsg.): Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag [Ausstellungskatalog]*, Heidelberg 1985, S. 197-223.
- Ders.: »Komm, lieber jüngster Tag«. Die Apokalypse in der Reformation. In: *Ders.; Holeczek, Bernhard (Hrsg.): Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag [Ausstellungskatalog]*, Heidelberg 1985, S. 75-86.
- Gehring, Petra: Leben frisst Tod? Sterben in einer Epoche des Lebens. In: *Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, Heft 16 (2010), S. 9-10.
- Geissman, Grant: Foul Play! The art and artists of the notorious 1950s E.C. Comics!, New York 2005.
- Giesen, Heinz: Studien zur Johannesapokalypse, Stuttgart 2000.
- Glaser, Gabriele von: Von der „Endlösung der Judenfrage“ zum Holocaust. Über den sprachlichen Umgang mit der deutschen Vergangenheit. In: *Felder, Ekkehard (Hrsg.): Semantische Kämpfe. Macht und Sprache in den Wissenschaften*, Berlin 2006, S. 127-156.
- Gliech, Oliver: Die Sklavenrevolution von Saint-Domingue/Haiti und ihre internationalen Auswirkungen (1789/91-1804/25). In: *Hausberger, Bernd; Pfeisinger, Gerhard (Hrsg.): Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492-2000*, Wien 2005, S. 85-99.
- Ders.: Saint-Domingue und die Französische Revolution. Das Ende der weißen Herrschaft in einer karibischen Plantagenwirtschaft, Köln, Weimar, Wien 2011.
- Gollwitzer, Helmut: Gründe, weshalb Christen die Atomrüstung nicht bejahen können. In: *Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (Hrsg.): The Atomic Cinema. Fiktion und Wirklichkeit nuklearer Bedrohung*, Frankfurt am Main 1984, S. 35-44.
- Görich, Knut: Das Jahr 999 und die Angst vor der Jahrtausendwende. In: *Halter, Ernst; Müller, Martin (Hrsg.): Der Weltuntergang*, Zürich 1999, S. 31-40.
- Graitzl, Lorenz: Sterben als Spektakel. Zur kommunikativen Dimension des politisch motivierten Suizids, Wiesbaden 2012.
- Greiner, Bernd: Die Blutpumpe. Zur Strategie und Praxis des Abnutzungskrieges in Vietnam 1965-1973. In: *Ders.; Müller, Christian Th.; Walter, Dierk (Hrsg.): Heiße Kriege im Kalten Krieg. Studien zum Kalten Krieg*, (Bd. 1) Hamburg 2006, S. 167-238.
- Grimmer, Karl F.: (Post)modern Times. Theologische Anmerkungen zur Zeiterfahrung im Film. In: *Sommer, Wolfgang (Hrsg.): Zeitenwende – Zeitenende. Beiträge zur Apokalyptik und Eschatologie*, Stuttgart, Berlin, Köln 1997, S. 191-211.
- Gutzen, Dieter: "Καὶ εἶδον τὸν οὐρανὸν ἠνεωγμένον. Und ich sah den Himmel aufgetan [...]" (Offb. 19, 11). Zur Poesie der Offenbarung des Johannes. In: *Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 33-61.

- Hajdu, David: *The Ten-Cent Plague. The great Comic-Book Scare and how it changed America*, New York 2008.
- Halberstam, David: *Vietnam oder Wird der Dschungel entlaubt?*, Reinbek b. Hamburg 1965.
- Halter, Ernst: *Aussichten – Einsichten*. In: *Ders.; Müller, Martin (Hrsg.): Der Weltuntergang*, Zürich 1999, S. 9-16.
- Hanagan, Michael: *Gewalt und die Entstehung von Staaten*. In: *Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (Hrsg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, Wiesbaden 2002, S. 153-176.
- Hantke, Steffen: *Zurück in die Fünfziger. I Am Legend (2007) und die politische Instrumentalisierung von Endzeitfantasien im US-amerikanischen Blockbuster Kino*. In: *Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 441-446.
- Harrison, Simon: *Skull trophies of the Pacific War: transgressive objects of remembrance*. In: *JRAI (Journal of the Royal Anthropological Institute)*, Bd. 12, Heft 4 (2006), S. 817-836.
- Haupts, Tobias: *Als die Zombies laufen lernten. Der schnelle Wechsel eines alten Monsters: Im Zeitalter der Beschleunigung darf auch der Zombie nicht stehen bleiben, zumindest nicht in 28 Days Later (2002)*. In: *van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 92-98.
- Heidegger, Martin: *Das Ding*. In: *Heidegger, Martin: Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 163-181.
- Heinecke, Herbert: *Die Debatte um The Deer Hunter – politische und künstlerische Dimensionen*. In: *Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*, Opladen 2002, S. 109-126.
- Hellerich, Gert; White, Daniel: *Der Andere als Ekel. Moderner Ekel vor Abweichung – postmoderner Ekel vor Normalität*. In: *P&G (Psychologie & Gesellschaftskritik)*, Heft 1 (2011, 35. Jg.), S. 51-64.
- Hetzel, Andreas: *Das reine Ereignis. Philosophische Reaktionen auf den 11. September*. In: *Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg 2004, S. 267-286.
- Higashi, Sumiko: *Night of the Living Dead. A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era*. In: *Dittmar, Linda; Michaud, Gene (Hrsg.): From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, (2. Aufl.) New Brunswick, London 1997, S. 175-188.
- Hogan, Sean: *Ghosts of War*. In: *Slater, Jay (Hrsg.): Under Fire. A Century of War Movies*, Surrey 2009, S. 243-256.
- Höltgen, Stefan: *Der Verrückte als Krypto-Zombie. The Crazies – Fürchte deinen Nächsten*. In: *Splating Image*, Heft 82 (2010), S. 63-64.
- Ders.*: *Face the Future – Imagine the Facts! Fakten und Fiktionen des Atomkriegs im Civil-Defense-Film*. In: *Hoffstadt, Christian; Höltgen, Stefan (Hrsg.): This is the End... Mediale Visionen vom Untergang der Menschheit*, Bochum, Freiburg 2011, S. 11-32.
- Hölzl, Gebhard; Peipp, Matthias: *Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film*, München 1991.
- Hörmann, Raphael: *Tropen des Terrors. Zombies und die Haitianische Revolution*. In: *Rath, Gudrun (Hrsg.): Zombies, ZfK (Zeitschrift für Kulturwissenschaften)*, Heft 1 (2014), S. 61-72.
- Horstmann, Ulrich: *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Wien, Berlin 1985.
- Ders.*: *Thanatos als Lustprinzip*. In: *Syring, Marie Luise (Hrsg.): »Happy End«. Zukunfts- und Endzeitvisionen der 90er Jahre [Ausstellungskatalog]*, Düsseldorf 1996, S. 25-33.
- Kane, John: *Night of the Living Dead. Behind the Scenes of the most terrifying Zombie Movie ever*, New York 2010.
- Kesting, Marianne: *Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne*. In: *Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 169-186.

- Keßler, Christian:* Das wilde Auge. Ein Streifzug durch den italienischen Horrorfilm, Meitingen 1997.
- Kiermeier-Debre, Joseph:* Das Ende der Welt mit anschließender Diskussion oder: Die raunende Beschwörung der vollendeten Zukunft in der literarischen Apokalyptik. In: *Halter, Ernst; Müller, Martin (Hrsg.): Der Weltuntergang*, Zürich 1999, S. 61-73.
- Kim, Dong-Choon:* Der Korea-Krieg und die Gesellschaft, Münster 2007.
- Ders.:* Die kollektive Erinnerung an die Massaker während des Koreakrieges und die historische Aufarbeitung in Südkorea. In: *Kleßmann, Christoph; Stöver, Bernd (Hrsg.): Der Koreakrieg. Wahrnehmung – Wirkung – Erinnerung*, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 161-178.
- King, Stephen:* Danse Macabre. Die Welt des Horrors, München 2000.
- Klaniczay, Gábor:* Der Niedergang der Hexen und der Aufstieg der Vampire im Habsburgerreich des achtzehnten Jahrhunderts. In: *Ders.: Heilige, Hexen, Vampire. Vom Nutzen des Übernatürlichen*, Berlin 1991, S. 73-97.
- Klapper, J.:* Die schlesischen Geschichten von den schädigenden Toten. In: *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, Bd. 11, Heft 1 (1909), S. 58-93.
- Klein, Jürgen:* Literarischer Schrecken – Konvergenz der Temporalitäten: Zur Ästhetik und Semantik der Gothic Novel. In: *Gendolla, Peter; Zelle, Carsten (Hrsg.): Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg 1990, S. 93-128.
- Klein, Lars:* Größter Erfolg und schwerstes Trauma: die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet. In: *Daniel, Ute (Hrsg.): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 193-216.
- Kleinschnittger, Vanessa:* Zombie Society. Mediale Modulationen der Figur des Zombie in Vergangenheit und Gegenwart, Baden-Baden 2015.
- Knappe, Karl-Adolf:* Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964.
- Knieper, Thomas; Krautkrämer, Florian:* Psychopath_Innen sind nichts anderes als kultivierte Zombies. Die Genese und Genealogie des Zombie-Mythos in naturwissenschaftlicher Perspektive. In: *Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie*, München 2011, S. 275-286.
- Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno:* Einleitung. Renaissance des Splatter Movies. In: *Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012, S. 9-16.
- Kolter, Susanne H.:* Architecture Crieate: Nine Eleven zwischen Katastrophenästhetik, biblischem Stragericht und Dekonstruktivismus. In: *Irsigler, Ingo; Jürgensen, Christoph (Hrsg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*, Heidelberg 2008, S. 345-367.
- Kraft, Andreas:* Gespenstische Botschaften an die Nachgeborenen: »Cultural Haunting« in der neueren deutschen Literatur. In: *Assmann, Aleida; Jeftic, Karolina; Wappler, Friederike (Hrsg.): Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld 2014, S. 141-165.
- Krah, Hans:* Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom »Ende« in Literatur und Film 1945-1990, Kiel 2004.
- Kreimeier, Klaus:* Unser Leben im Atom-Café. In: *Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (Hrsg.): The Atomic Cinema. Fiktion und Wirklichkeit nuklearer Bedrohung*, Frankfurt am Main 1984, S. 8-14.
- Kremser, Manfred:* Afroamerikanische Religionen in der Karibik. In: *Hausberger, Bernd; Pfeisinger, Gerhard (Hrsg.): Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492 – 2000*, Wien 2005, S. 173-188.
- Kristeva, Julia:* Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York 1982.
- Kübler-Ross, Elisabeth:* Interviews mit Sterbenden, (5. Aufl.) Stuttgart 2013.
- Künstle, Karl:* Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende, Freiburg im Breisgau 1908.
- Larson, Frances:* Severed. A History of Heads Lost and Heads Found, New York 2014.

- Lehnert, Gertrud: Endzeitvisionen in der Science Fiction. In: *Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 297-312.
- Leiris, Michel: Die Magische Insel. In: *Seabrook, William Bühler: Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes*, München 1982, S. 8-10.
- Leppin, Ralf: Die postnukleare Endzeitvision im Film der achtziger Jahre, Köln 1997.
- LeVitté-Harten, Doreet: ...and then there was none. In: *Syring, Marie Luise (Hrsg.): ›Happy End‹. Zukunfts- und Endzeitvisionen der 90er Jahre [Ausstellungskatalog]*, Düsseldorf 1996, S. 110-119.
- Loibl, Richard: Zur Geschichte der Endzeit: Eine Einführung. In: *Ders. (Hrsg.): Apokalypse. Bilder vom Ende der Zeit*, Limburg-Kevelaer 2001, S. 9-28.
- Lorenz, Matthias N.: Nach den Bildern – 9/11 als „Kultur-Schock“. Vorwort. In: *Ders. (Hrsg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg 2004, S. 7-16.
- Lübbe, Hermann: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs, (2. Aufl.) München 1975.
- Macho, Thomas: Vorwort. In: *Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012, S. 7.
- Maeder, Christoph; Mäder, Ueli; Schilliger, Sarah: Einleitung: Krieg hat viele Gesichter. In: *Dies. (Hrsg.): Krieg*, Zürich 2009, S. 7-13.
- Mauelshagen, Franz: Pestepidemien im Europa der Frühen Neuzeit (1500-1800). In: *Meier, Mischa (Hrsg.): Pest. Die Geschichte eine Menschheitstraumas*, Stuttgart 2005, S. 237-265.
- Maye, Harun: Destroy 2000 Years of Culture. Gewalt und mimetisches Begehren in George A. Romeros *Land of the Dead* (2005). In: *Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 226-234.
- McFarland, James: Profane Apokalypse. George A. Romeros DAWN OF THE DEAD. In: *Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012, S. 30-50.
- Meitzler, Matthias: Lust und Ekel. Vom Reiz einer Grenzüberschreitung. In: *P&G (Psychologie & Gesellschaftskritik)*, Heft 1 (2011, 35. Jg.), S. 31-49.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt am Main 1999.
- Ders.: Ekel. Vom negativen Definitionsmodell des Ästhetischen zum ›Ding an sich‹. In: *Stockhammer, Robert (Hrsg.): Grenzwerte des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 2002, S. 44-57.
- Meteling, Arno.: Wiedergänger. Die filmische Lebendigkeit der Toten. In: *Macho, Thomas; Marek, Kristin (Hrsg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München 2007, S. 519-539.
- Ders.: Das Ornament der Masse. Zur Chronotopie und Medialität im Zombiefilm. In: *Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie*, München 2011, S. 211-224.
- Ders.: Endspiele. Erhabene Groteske in BRAINDEAD, KOROSHIYA 1 und HOUSE OF 1000 CORPSES. In: *Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hrsg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, (3. überarb. Aufl.) Berlin 2012, S. 51-66.
- Mottram, James: Jungle Fever. How Vietnam Changed the Hollywood War Movie. In: *Slater, Jay (Hrsg.): Under Fire. A Century of War Movies*, Surrey 2009, S. 145-160.
- Müller, Jürgen (Hrsg.): Die besten TV-Serien. Taschens Auswahl der letzten 25 Jahre, Köln 2015.
- Müller, Marion G.: ›Burning Bodies‹. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder. In: *Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 405-423.
- Dies.; Knieper, Thomas: Krieg ohne Bilder? In: *Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 7-21.

- Münkler, Herfried: Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie, (2. Aufl.) Weilerswist 2006.
- Ders.: Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert, Hamburg 2016.
- Nanz, Tobias; Pause, Johannes: Das Udenkbare filmen. Einleitung. In: Nanz, Tobias; Pause, Johannes (Hrsg.): Das Udenkbare filmen. Atomkrieg im Kino, Bielefeld 2013, S. 7-24.
- Neuhaus, Dietrich: Nach dem Ende – der Anfang. Eine theologische Betrachtung. In: Frölich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Karsten (Hrsg.): Nach dem Ende. Auflösung und Untergänge im Kino an der Jahrtausendwende, Marburg 2001, S. 39-48.
- Neumann, Frank: Leichen im Keller, Untote auf der Straße. Das Echo sozialer Traumata im Zombiefilm. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie, München 2011, S. 65-84.
- Nohl, Johannes: Der Schwarze Tod. Eine Chronik der Pest, 1348 bis 1720, Potsdam 1924.
- Palandt, Ralf: Gezeichnete Bilder vom Krieg: Konstruierte Wirklichkeit in US-amerikanischen Superhelden-Comics. In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 256-275.
- Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), (5. Aufl.) Köln 1991, S. 207-225.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn u. a. 2004.
- Ders.: Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges? In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 80-104.
- Perrig, Alexander: Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die *Apokalypse* Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513, Weinheim 1987.
- Petersen, Christer: Der unbekannte Feind: Vietnam im filmischen Diskurs. In: Ders. (Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. (Bd. 1) Nordamerika und Europa, Kiel 2004, S. 194-230.
- Phillips, Kendall R.: Projected Fears: *Night of the Living Dead* and American Culture. In: Walters, Jerad; Lanzagorta, Marco (Hrsg.): *Night of the Living Dead*. Studies in the Horror Film, Teller Court, Lakewood 2008, S. 91-119.
- Podrez, Peter: Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischen Diskurs, Stuttgart 2011.
- Preisinger, Alexander; Schmidl, Stefan: Horror der Realität. Das Trauma des Nationalsozialismus als Schreckensstrategie in *War of the Worlds* (2005). In: Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend, Darmstadt 2011, S. 221-225.
- Prümm, Karl: Die Definitionsmacht der TV-Bilder. Zur Rolle des Fernsehens in den neuen Kriegen nach 1989. In: Daniel, Ute (Hrsg.): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 217-229.
- Putzhammer, Simon: Ekel und ›Natur‹. Zur Übertragung von Grenzen des Selbst auf Grenzen in der Lebensumwelt. In: P&G (Psychologie & Gesellschaftskritik), Heft 1 (2011, 35. Jg.), S. 65-85.
- Raeithel, Gert: Kriegsphotographie. US-Militärs und die vietnamesische Zivilbevölkerung. In: Schneider, Thomas F. (Hrsg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, (Bd. 3) Osnabrück 1999, S. 739-784.
- Ranft, Andreas; Selzer, Stephan: Städte in Trümmern. Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hrsg.): Städte in Trümmern. Katastrophenbewältigung zwischen Antike und Moderne, Göttingen 2004, S. 9-25.
- Rath, Gudrun: Zombi/e/s. Zur Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Zombies, ZfK (Zeitschrift für Kulturwissenschaften), Heft 1 (2014), S. 11-19.

- Dies.: Zombifizierung als Provokation. Zum ersten *zombi*-Text. In: Dies. (Hrsg.): *Zombies*, ZfK (Zeitschrift für Kulturwissenschaften), Heft 1 (2014), 49-59.
- Rautzenberg, Markus: *Uncanny Valley*. Kleine Bildtheorie der Zombifikation. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): *Untot. Zombie Film Theorie*, München 2011, S. 225-234.
- Reinecke, Stefan: *Hollywood goes Vietnam*. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film, Marburg 1993.
- Ders.: Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 93-100.
- Rhodes, Gary D.: *White Zombie*. Anatomy of a Horror Film, Jefferson 2001.
- Riedel, Peter: *It's nothing personal, babe*. Andenken an den Horrorfilm. In: MEDIENwissenschaft, Heft 3 (2004), S. 284-295.
- Ders.: Die Metastasen des Krieges. Über den Kriegsfilm als Genre und den Anachronismus der Sinne. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 132-140.
- Robert, Anaud: Interview mit Max Beauvoir in Port-au-Prince. In: Hainard, Jacques; Mathez, Philippe (Hrsg.): *Vodou. Kunst und Kult aus Haiti* [Ausstellungskatalog], Berlin 2010, S. 25-33.
- Robnik, Drehtli: *Kontrollhorrorokino*. Gegenwartsfilme zum prekären Regieren, Wien 2015.
- Rottensteiner, Franz: *Horror in der Science Fiction*. In: Biedermann, Claudio; Stiegler, Christian (Hrsg.): *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, Konstanz 2008, S. 258-269.
- Röwekamp, Burkhard: „Peace is our Profession“ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 141-154.
- Ders.: *Antikriegsfilm*. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, München 2011.
- Ruhe, Cornelia: Die Kontinuität des Krieges. Literatur und Film in der Konfrontation mit Krieg und Terror. In: Hennigfeld, Ursula (Hrsg.): *Poetiken des Terrors*. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich, Heidelberg 2014, S. 21-38.
- Russell, Jamie: *Book of the Dead. The Complete History of Zombie Cinema*, (4. Aufl.) Godalming 2008.
- Russo, John: *The Complete NIGHT OF THE LIVING DEAD Filmbook*, Pittsburgh 1985.
- Sänger, Dieter (Hrsg.): *Das Ezechielbuch in der Johannesoffenbarung*, Neukirchen-Vluyn 2004.
- Sarasin, Philipp: »Anthrax«. Bioterror als Phantasma, Frankfurt am Main 2004.
- Schäbler, Daniel: Alltag in der Apokalypse. Das poetologische Prinzip der Reduktion in Cormac McCarthy's *The Road* (2006). In: Van Bebber, Jörg (Hrsg.): *Dawn of an Evil Millennium*. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend, Darmstadt 2011, S. 319-323.
- Schaefer, Bernd: „Die for a Tie“ und Grenzerfahrungen – Die USA im Koreakrieg. In: Bonwetsch, Bernd; Uhl, Matthias (Hrsg.): *Korea – ein vergessener Krieg? Der militärische Konflikt auf der koreanischen Halbinsel 1950-1953 im internationalen Kontext*, München 2012, S. 85-91.
- Schäfer, Jerome Philipp: Die YouTube-ification des Horrorgenres. Fiktive Handkamera-Aufnahmen zwischen Inszenierung und Bändigung einer entfesselten Wirklichkeit in *Diary of the Dead* (2007). In: Van Bebber, Jörg (Hrsg.): *Dawn of an Evil Millennium*. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend, Darmstadt 2011, S. 395-401.
- Schätz, Joachim: Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): *Untot. Zombie Film Theorie*, München 2011, S. 45-64.

- Scheffer, Bernd: „... wie im Film“. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods. In: Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg 2004, S. 81-103.
- Schmitt, Jean-Claude: Bilder als Erinnerung und Vorstellung. Die Erscheinungen der Toten im Mittelalter. In: *Historische Anthropologie*, Bd. 1, Heft 3 (1993, 1 Jg.), S. 347-358.
- Schneider, Thomas F.: Reduktion, Emotionalisierung, Ikonisierung. Bilder des Todes in der Kriegsberichterstattung (Fotografie, Fernsehen, Internet). In: Fauth, Søren R.; Krejberg, Kasper Green; Süsselbeck, Jan (Hrsg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2012, S. 135-148.
- Schürmann, Thomas: *Nachzehrer glauben in Mitteleuropa*, Marburg 1990.
- Schwingeler, Stephan; Weber, Dorothée: Das wahre Gesicht des Krieges: Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams. Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Bd. 33, Heft 1 (2005), S. 36-50.
- Seabrook, William Bühler: *Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes*, München 1982.
- Seeßlen, Georg: Das Untote, und wie man dorthin gelangt. In: *Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, Heft 16 (2010), S. 4-6.
- Ders.: *George A. Romero und seine Filme*, Bellheim 2010.
- Ders.; Metz, Markus: *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, Berlin 2002.
- Slater, Jay: *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, London 2006.
- Sontag, Susan: Die Katastrophenphantasie. In: *Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, (10. Aufl.) Frankfurt am Main 2012, S. 279-298.
- Dies.: *Das Leiden anderer betrachten*, (4. Aufl.) Frankfurt am Main 2013.
- Stamm, Hugo: Apokalyptisches Fieber an der Schwelle zum 3. Jahrtausend. In: Halter, Ernst; Müller, Martin (Hrsg.): *Der Weltuntergang*, Zürich 1999, S. 41-51.
- Stiglegger, Marcus: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin 2010.
- Ders.: *Verdichtungen. Zur Ikonologie und Mythologie populärer Kultur*, Hagen-Berchum 2014.
- Stoff, Heiko: Die schlurfenden Massen. In: *Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, Heft 16 (2010), S. 15-16.
- Stöver, Bernd: *Geschichte des Koreakriegs. Schlachtfeld der Supermächte und ungelöster Konflikt*, (2. durchg. Aufl.) München 2013.
- Stresau, Norbert: *Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker*, München 1987.
- Strübel, Michael: Kriegsfilm und Antikriegsfilm. Ein filmgeschichtlicher Abriss aus der Sichtweise der internationalen Politik. In: Ders. (Hrsg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apogetik und Apokalypse*, Opladen 2002, S. 39-73.
- Taeger, Jens-W.: Hell oder dunkel? Zur neueren Debatte um die Auslegung des ersten apokalyptischen Reiters. In: Taeger, Jens-Wilhelm (Hrsg.: Bienert, David C.; Koch, Dietrich-Alex): *Johanneische Perspektiven. Aufsätze zur Johannesapokalypse und zum johanneischen Kreis 1984-2003*, Göttingen, 2006, S. 139-156.
- Thrower, Stephen: *Beyond Terror. The Films of Lucio Fulci*, Guildford 1999.
- Tormin, Ulrich: *Alptraum Großstadt. Urbane Dystopien in ausgewählten Science-Fiction-Filmen*, Alfeld 1996.
- Trombetta, Jim: *The Horror! The Horror! Comic Books the government didn't want you to read*, New York 2010.

- Van Bebber, Jörg: Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend. In: *Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 17-24.
- Van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter: Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung. In: *Van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart, Weimar 2011, S. 1-19.
- Vasold, Manfred: Pest, Not und schwere Plagen. Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis heute, München 1991.
- Vondung, Klaus: Die Apokalypse in Deutschland, München 1988.
- Ders.: „Überall stinkt es nach Leichen.“ Über die ästhetische Ambivalenz apokalyptischer Visionen. In: *Gendolla, Peter; Zelle, Carsten (Hrsg.): Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg 1990, S. 129-144.
- Wahl, Klaus: Aggression und Gewalt. Ein biologischer, psychologischer und sozialwissenschaftlicher Überblick, Heidelberg 2009.
- Waldmann, Peter: Bürgerkriege. In: *Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (Hrsg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, Wiesbaden 2002, S. 368-389.
- Weingartner, James J.: Trophies of War: U.S. Troops and the Mutilation of Japanese War Dead, 1941-1945. In: *PHR (The Pacific Historical Review)*, Bd. 61, Heft 1 (1992), S. 53-67.
- Wende, Waltraud: Über die Unfähigkeit der Amerikaner, sich ein Bild vom Krieg zu machen... Der Krieg, die Rolle der Medien und Stanley Kubricks Film *Full Metal Jacket* (1987). In: *Schneider, Thomas F. (Hrsg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Fotografie und Film*, (Bd. 3) Osnabrück 1999, S. 1075-1086.
- Wengst, Klaus: „Es wird keine Zeit mehr sein“ (Apk. 10,6). Vom visionären Schreiben, dass es nicht immer so weiter geht, in der Apokalypse des Johannes. In: *Freund, Stefan; Rühl, Meike; Schubert, Christoph (Hrsg.): Von Zeitenwenden und Zeitenenden. Reflexion und Konstruktion von Endzeiten und Epochenwenden im Spannungsfeld von Antike und Christentum*, Stuttgart 2015, S. 129-137.
- Werckmeister, Otto Karl: Zitadellenkultur. Die Schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre, München, Wien 1989.
- Westwell, Guy: War Cinema. Hollywood on the Front Line, London 2006.
- Winkel, Roel Vande: Newsreel Series: World Overview. In: *Aitken, Ian (Hrsg.): Encyclopedia of the Documentary Film*, (Bd. 2) New York 2006, S. 985-991.
- Wolff, Rochus: The Apocalypse Will (not) Be Televised. *Dead Set* (2008) ist Publikumsbeschimpfung und Demontage des Mediums Fernsehen zugleich. In: *Van Bebber, Jörg (Hrsg.): Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 547-553.
- Wölfl, Jan: Kriegsberichterstattung im Vietnamkrieg, Münster 2005.
- Wolfschlag, Claus M.: Traumstadt und Armageddon. Zukunftsvisionen und Weltuntergang im Science-Fiction-Film, Graz 2007.
- Wünsch, Michaela: Horror und Herrschaft. Regierungstechniken im Zombiefilm. In: *Henschel, Linda (Hrsg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008, S. 93-116.
- Zani, Steven; Meaux, Kevin: Lucio Fulci and the Decaying Definition of Zombie Narratives. In: *Christie, Deborah; Lauro, Juliet (Hrsg.): Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York 2011, S. 98-115.
- Žižek, Slavoj: Die Puppe und der Zwerg. Das Christentum zwischen Perversion und Subversion, Frankfurt am Main 2003.

14.2 Filmographie

Filme sind im Fließtext, wie Literatur auch, nur bei der Erstnennung vollständig angeführt. Die Angaben erfolgen dabei stets nach folgendem Schema, um die eindeutige Identifikation zu gewährleisten: DEUTSCHER VERLEIHTITEL, SOFERN VORHANDEN (ORIGINALTITEL, SOFERN ABWEICHEND, Produktionsland/-länder und Erscheinungsjahr, Regie oder, im Fall von Animationsserien, Konzeptidee). In der Filmographie sind Artikel ausgeklammert und in der alphabetischen Sortierung nicht berücksichtigt.

...JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN (SOYLENT GREEN, USA 1973, Regie: Richard Fleischer)
 12 MONKEYS (TWELVE MONKEYS, USA 1995, Regie: Terry Gilliam)
 28 DAYS LATER (Großbritannien 2002, Regie: Danny Boyle)
 28 WEEKS LATER (Großbritannien, Spanien 2007, Regie: Juan Carlos Fresnadillo)
 AFTERMATH (Spanien 1994, Regie: Nacho Cerdà)
 AIRPORT (USA 1970, Regie: George Seaton, Henry Hathaway)
 ALIEN – DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER FREMDEN WELT (ALIEN, USA, Großbritannien, 1979, Regie: Ridley Scott)
 AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Regie: Sam Mendes)
 (THE) AMERICAN NIGHTMARE – DER AMERIKANISCHE ALBTRAUM (THE AMERICAN NIGHTMARE, USA, Großbritannien 2000, Regie: Adam Simon)
 AMITYVILLE HORROR (USA 1979, Regie: Stuart Rosenberg)
 AM RANDE DES ROLLFELDS (LA JETÉE, Frankreich 1962, Regie: Chris Marker)
 (EIN) ANDALUSISCHER HUND (UN CHIEN ANDALOU, Frankreich 1929, Regie: Luis Buñuel)
 ANDROMEDA – TÖDLICHER STAUB AUS DEM ALL (THE ANDROMEDA STRAIN, USA 1971, Regie: Robert Wise)
 ANDY WARHOL'S FRANKENSTEIN (CARNE PER FRANKENSTEIN, Italien, Frankreich, USA 1973, Regie: Paul Morrissey)
 ANGEL HEART (USA, Kanada, Großbritannien 1987, Regie: Alan Parker)
 ANGRIFFSZIEL MOSKAU (FAIL-SAFE, USA 1964, Regie: Sidney Lumet)
 APOCALYPSE NOW (USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola)
 ARMAGEDDON – DAS JÜNGSTE GERICHT (ARMAGEDDON, USA 1998, Regie: Michael Bay)
 (DIE) ARMEE DER FINSTERNIS (ARMY OF DARKNESS, USA 1992, Regie: Sam Raimi)
 AUGEN DER ANGST (PEEPING TOM, Großbritannien 1960, Regie: Michael Powell)
 AUS DEM REICH DER TOTEN (VERTIGO, USA 1958, Regie: Alfred Hitchcock)
 AUSNAHMEZUSTAND (THE SIEGE, USA 1998, Regie: Edward Zwick)
 AVENGERS: AGE OF ULTRON (USA 2015, Regie: Joss Whedon)
 BABYLON FIELDS (USA 2007, Regie: Michael Cuesta)
 BACKDRAFT – MÄNNER, DIE DURCHS FEUER GEHEN (BACKDRAFT, USA 1991, Regie: Ron Howard)
 BAD TASTE (Neuseeland 1987, Regie: Peter Jackson)
 BATTLESHIP (USA 2012, Regie: Peter Berg)
 BEETLEJUICE (USA 1988, Regie: Tim Burton)

- BEN & MICKEY VS. THE DEAD (THE BATTERY, USA 2012, Regie: Jeremy Gardner)
- BLACK EMANUELLE – STUNDEN WILDER LUST (EMANUELLE NERA IN AMERICA, Italien 1977, Regie: Joe D'Amato)
- BLACK HAWK DOWN (USA 2001, Regie: Ridley Scott)
- BLAIR WITCH PROJECT (THE BLAIR WITCH PROJECT, USA 1999, Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez)
- BLOOD FEAST (USA 1963, Regie: Herschell Gordon Lewis)
- (DAS) BLUTGERICHT DER REITENDEN LEICHEN (LA NOCHE DE LAS GAVIOTAS, Spanien 1975, Regie: Amando de Ossorio)
- BLUTGERICHT IN TEXAS (THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE, USA 1974, Regie: Tobe Hooper)
- BLUTIGE SEIDE (SEI DONNE PER L'ASSASSINO, Italien 1964, Regie: Mario Bava)
- (THE) BOOK OF ELI – DIE ZUKUNFT DER WELT LIEGT IN SEINEN HÄNDEN (THE BOOK OF ELI, USA 2010, Regie: Albert Hughes, Allen Hughes)
- BOTSCHAFTER DER ANGST (THE MANCHURIAN CANDIDATE, USA 1962, Regie: John Frankenheimer)
- BRAINDEAD (Neuseeland 1992, Regie: Peter Jackson)
- BREAKING BAD (USA 2008-2013, Regie: Div.)
- BRIDE OF RE-ANIMATOR (USA 1989, Regie: Brian Yuzna)
- BRIEFE EINES TOTEN (PISMA MYORTVOGO CHELOVEKA, Sowjetunion 1986, Regie: Konstantin Lopushansky)
- (DAS) CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1920, Regie: Robert Wiene)
- CELL (USA 2016, Regie: Tod Williams)
- CHILDREN OF MEN (Großbritannien, USA, Japan 2006, Regie: Alfonso Cuarón)
- CLOVERFIELD (USA 2008, Matt Reeves)
- COLLATERAL DAMAGE – ZEIT DER VERGELTUNG (COLLATERAL DAMAGE, USA 2002, Regie: Andrew Davis)
- COLOR ME BLOOD RED (USA 1965, Regie: Hershell Gordon Lewis)
- CONTAGION (USA, Vereinigte Arabische Emirate 2011, Regie: Steven Soderbergh)
- (THE) CRAZIES (USA 1973, Regie: George A. Romero)
- (THE) CRAZIES – FÜRCHTE DEINEN NÄCHSTEN (THE CRAZIES, USA, Vereinigte Arabische Emirate 2010, Regie: Breck Eisner)
- CREATURE WITH THE ATOM BRAIN (USA 1955, Regie: Edward L. Cahn)
- CUBE (Kanada 1997, Regie: Vincenzo Natali)
- DÄMONEN (DÈMONI 2... L'INCUBO RITORNA, Italien 1986, Regie: Lamberto Bava)
- DÄMONEN 2 (DÈMONI, Italien 1985, Regie: Lamberto Bava)
- (DIE) DÄMONISCHEN (INVASION OF THE BODY SNATCHERS, USA 1956, Regie: Don Siegel)
- DAWNA OF THE DEAD (USA 2008, Regie: Laume Conroy)
- DAWN OF THE DEAD (USA, Kanada, Japan, Frankreich 2004, Regie: Zack Snyder)
- (THE) DEAD (Großbritannien 2010, Regie: Howard J. Ford, Jonathan Ford)
- DEADGIRL (USA 2008, Regie: Marcel Sarmiento, Gadi Harel)
- DEAD RISING – WATCHTOWER (DEAD RISING, USA 2015, Regie: Zach Lipovsky)
- DEAD RUSH (USA 2016, Regie: Zachary Ramelan)
- DEAD SET (Großbritannien 2008, Regie: Yann Demange)
- DEAD SNOW (DØD SNØ, Norwegen 2009, Regie: Tommy Wirkola)
- DEAD SNOW – RED VS. DEAD (DØD SNØ 2, Norwegen, Island 2014, Regie: Tommy Wirkola)

- DEEP IMPACT (USA 1998, Regie: Mimi Leder)
- (DIE) DELEGATION (Deutschland 1970, Regie: Rainer Erler)
- DELLAMORTE DELLAMORE (Italien, Deutschland, Frankreich 1994, Regie: Michele Soavi)
- DEVIL'S PLAYGROUND (Großbritannien 2010, Regie: Mark McQueen)
- DIARY OF THE DEAD (USA 2007, Regie: George A. Romero)
- DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN (THE DEER HUNTER, USA 1978, Regie: Michael Cimino)
- (DAS) DING AUS EINER ANDEREN WELT (THE THING FROM ANOTHER WORLD, USA 1951, Regie: Christian Nyby, Howard Hawks)
- (LA) DISTRUZIONE DEL MONDO (DELUGE, USA 1933, Regie: Felix E. Feist)
- DIVINE HORSEMEN: THE LIVING GODS OF HAITI (USA 1985, Regie: Maya Deren, nach deren Tod vervollständigt von Chérel Ito und Teiji Ito)
- DOCTOR BLOOD'S COFFIN (Großbritannien 1961, Regie: Sidney J. Furie)
- DOOM – DER FILM (DOOM, USA, Großbritannien, Deutschland, Tschechische Republik 2005, Regie: Andrzej Bartkowiak)
- DOOMSDAY – TAG DER RACHE (DOOMSDAY, Großbritannien, USA, Deutschland, Südafrika 2008, Regie: Neil Marshall)
- DRACULA (USA 1931, Regie: Tod Browning, Karl Freund)
- DR. JEKYLL UND MR. HYDE (DR. JEKYLL AND MR. HYDE, USA 1931, Regie: Rouben Mamoulian)
- DR. SELTSAM ODER: WIE ICH LERNT, DIE BOMBE ZU LIEBEN (DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB, Großbritannien 1964, Regie: Stanley Kubrick)
- (THE) EARTH DIES SCREAMING (Großbritannien, USA 1964, Regie: Terence Fisher)
- (DAS) ENDE DER WELT (LA FIN DU MONDE, Frankreich 1931, Regie: Abel Gance)
- (DIE) FABEL VON KING KONG – EIN AMERIKANISCHER TRICK- UND SENSATIONSFILM (KING KONG, USA 1933, Regie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack)
- FAHRENHEIT 451 (Großbritannien 1966, Regie: François Truffaut)
- FALLOUT: WHEN AND HOW TO PROTECT YOURSELF AGAINST IT (USA 1959, produziert von Creative Arts Studio Inc. im Auftrag des Office of Civil and Defense Mobilization)
- FEAR THE WALKING DEAD (USA 2015ff., Regie: Div.)
- FEUERTANZ – HORROR INFERNAL (INFERNO, Italien 1980, Regie: Dario Argento)
- FIDO – GUTE TOTE SIND SCHWER ZU FINDEN (FIDO, Kanada 2006, Regie: Andrew Currie)
- FIGHT CLUB (USA, Deutschland 1999, Regie: David Fincher)
- FLAMMENDES INFERNO (THE TOWERING INFERNO, USA 1974, Regie: John Guillermin, Irwin Allen)
- FLIEGENDE UNTERTASSEN GREIFEN AN (EARTH VS. THE FLYING SAUCERS, USA 1956, Regie: Fred F. Sears)
- FLUCH DER KARIBIK (PIRATES OF THE CARIBBEAN: THE CURSE OF THE BLACK PEARL, USA 2003, Regie: Gore Verbinski)
- FLUCHT INS 23. JAHRHUNDERT (LOGAN'S RUN, USA 1976, Regie: Michael Anderson)
- FORMICULA (THEM!, USA 1954, Regie: Gordon Douglas)
- FORTRESS – DIE FESTUNG (FORTRESS, USA, Australien 1992, Regie: Stuart Gordon)
- FRANKENSTEIN (USA, 1910, Regie: James Searle Dawley)
- FRANKENSTEIN (USA 1931, Regie: James Whale)
- FRANKENSTEIN'S ARMY (Niederlande, Tschechische Republik, USA 2013, Regie: Richard Raaphorst)
- FRANKENSTEINS TODES-RENNEN (DEATH RACE 2000, USA 1975, Regie: Paul Bartel)
- FROM BEYOND – ALIENS DES GRAUENS (FROM BEYOND, USA 1986, Regie: Stuart Gordon)
- (DER) FROSCH (PSYCHOMANIA, Großbritannien 1973, Regie: Don Sharp)

- FULL METAL JACKET (Großbritannien 1987, Regie: Stanley Kubrick)
- (DAS) FÜNFTE ELEMENT (THE FIFTH ELEMENT, Frankreich 1997, Regie: Luc Besson)
- FUTURAMA (USA 1998-2003, 2007-2013, nach einer Idee von Matt Groening und David X. Cohen)
- GAME OF THRONES – DAS LIED VON EIS UND FEUER (GAME OF THRONES, USA, Großbritannien 2011ff., Regie: Div.)
- G.A.S.S. ODER ES WAR NOTWENDIG, DIE ERDE ZU VERNICHTEN, UM SIE ZU RETTEN (GAS! OR IT BECAME NECESSARY TO DESTROY THE WORLD IN ORDER TO SAVE IT, USA 1970, Regie: Roger Corman)
- (DER) GEFANGENE VON DAHOMEY (Deutschland 1918, Regie: Hubert Moest)
- (DAS) GEISTERSCHIFF DER SCHWIMMENDEN LEICHEN (EL BUQUE MALDITO, Spanien 1974, Regie: Amando de Ossorio)
- (GRAF ZAROFF) GENIE DES BÖSEN (THE MOST DANGEROUS GAME, USA 1932, Regie: Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel)
- GHOSTBUSTERS – DIE GEISTERJÄGER (GHOST BUSTERS, USA 1984, Regie: Ivan Reitman)
- GODZILLA (GOJIRA, Japan 1954, Regie: Ishirô Honda)
- GODZILLA (USA 1998, Regie: Roland Emmerich)
- (DER) GOLEM – WIE ER IN DIE WELT KAM (Deutschland, 1920, Regie: Paul Wegener, Carl Boese)
- GRAVITY (USA, Großbritannien 2013, Regie: Alfonso Cuarón)
- (THE) GREAT MARTIAN WAR 1913-1917 (Großbritannien, Kanada 2013, Regie: Mike Slee)
- GROSSANGRIFF DER ZOMBIES (INCUBO SULLA CITTÀ CONTAMINATA, Italien, Mexiko, Spanien 1980, Regie: Umberto Lenzi)
- (THE) GRUESOME TWOSOME (USA 1967, Regie: Hershell Gordon Lewis)
- (DIE) GRÜNEN TEUFEL (THE GREEN BERETS, USA 1968, Regie: Ray Kellogg, John Wayne, Mervyn LeRoy)
- (THE) HAPPENING (USA, Indien 2008, Regie: M. Night Shyamalan)
- HARDCORE (HARDCORE HENRY, Russland, USA 2015, Regie: Ilya Naishuller)
- (DAS) HAUS AN DER FRIEDHOFMAUER (QUELLA VILLA ACCANTO AL CIMITERO, Italien 1981, Regie: Lucio Fulci)
- HELL (Deutschland, Schweiz 2011, Regie: Tim Fehlbaum)
- HELLRAISER – DAS TOR ZUR HÖLLE (HELLRAISER, Großbritannien 1987, Regie: Clive Barker)
- HERR DER FLIEGEN (LORD OF THE FLIES, Großbritannien 1963, Regie: Peter Brook)
- HERR DER ZOMBIES – DAS LAND DER LEBENDEN TOTEN (KING OF THE ZOMBIES, USA 1941, Regie: Jean Yarbrough)
- HERZ AUS GLAS (Deutschland 1976, Regie: Werner Herzog)
- HIDDEN – DAS UNSAGBAR BÖSE (THE HIDDEN, USA 1987, Regie: Jack Sholder)
- (THE) HILLS HAVE EYES – HÜGEL DER BLUTIGEN AUGEN (THE HILLS HAVE EYES, USA 2006, Regie: Alexandre Aja)
- (DIE) HÖLLE DER LEBENDEN TOTEN (VIRUS, Italien, Spanien 1980, Regie: Bruno Mattei, Claudio Fragasso)
- (DIE) HORDE (LA HORDE, Frankreich 2009, Regie: Yannick Dahan, Benjamin Rocher)
- (THE) HORROR OF PARTY BEACH (USA 1964, Regie: Del Tenney)
- HOUSE OF THE DEAD – DER FILM (HOUSE OF THE DEAD, USA, Kanada, Deutschland 2003, Regie: Uwe Boll)
- HÜGEL DER BLUTIGEN AUGEN (THE HILLS HAVE EYES, USA 1977, Regie: Wes Craven)
- I AM LEGEND (I AM LEGEND, USA 2007, Regie: Francis Lawrence)
- I AM OMEGA (I AM OMEGA, USA 2007, Regie: Griff Furst)

- I EAT YOUR SKIN (ZOMBIES, USA 1964, Regie: Del Tenney)
- ICH FOLGTE EINEM ZOMBIE (I WALKED WITH A ZOMBIE, USA 1943, Regie: Jacques Tourneur)
- ICH KLAGTE AN (J'ACCUSE!, Frankreich 1919, Regie: Abel Gance)
- IM BANN DES WEISSEN ZOMBIES (WHITE ZOMBIE, USA 1932, Regie: Victor Halperin)
- IM ZEICHEN DES KREUZES (Deutschland 1983, Regie: Rainer Boldt)
- INDEPENDENCE DAY (USA 1996, Regie: Roland Emmerich)
- IN DER GEWALT DER ZOMBIES (LE NOTTI EROTICHE DEI MORTI VIVENTI, Italien 1980, Regie: Joe D'Amato)
- (DIE) INSEL (THE ISLAND, USA 2005, Regie: Michael Bay)
- INVISIBLE INVADERS (USA 1959, Regie: Edward L. Cahn)
- IT FOLLOWS (USA 2014, Regie: David Robert Mitchell)
- JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK (JARHEAD, USA, Deutschland 2005, Regie: Sam Mendes)
- JASON UND DIE ARGONAUTEN (JASON AND THE ARGONAUTS, USA, Großbritannien 1963, Regie: Don Chaffey)
- JUNGE (Deutschland 2007, Regie: Norbert Heitker)
- (DER) JUNGE UND SEIN HUND (A BOY AND HIS DOG, USA 1975, Regie: L. Q. Jones)
- JURASSIC PARK (USA 1993, Regie: Steven Spielberg)
- (DIE) KLAPPERSCHLANGE (ESCAPE FROM NEW YORK, USA, Großbritannien 1981, Regie: John Carpenter)
- (DER) KOPF, DER NICHT STERBEN DURFTE (THE BRAIN THAT WOULDN'T DIE, USA 1962, Regie: Joseph Green)
- KOPFJAGD – PREIS DER ANGST (LE PRIX DU DANGER, Frankreich, Jugoslawien 1983, Regie: Yves Boisset)
- KRIEG DER STERNE (STAR WARS, USA 1977, Regie: George Lucas)
- KRIEG DER WELTEN (WAR OF THE WORLDS, USA 2005, Regie: Steven Spielberg)
- KRIEGSSPIEL (THE WAR GAME, Großbritannien 1965, Regie: Peter Watkins)
- L.A. ZOMBIE (USA, Deutschland 2010, Regie: Bruce LaBruce)
- LAND OF THE DEAD (USA, Kanada, Frankreich 2005, Regie: George A. Romero)
- (THE) LAST MAN ON EARTH (L'ULTIMO UOMO DELLA TERRA, Italien, USA 1964, Regie: Ubaldo Ragona, Sidney Salkow)
- LEBENDIG GEFRESSEN (MANGIATI VIVI!, Italien 1980, Regie: Umberto Lenzi)
- LEBEN UND STERBEN LASSEN (LIVE AND LET DIE, Großbritannien 1973, Regie: Guy Hamilton)
- (DIE) LEICHE DER ANNA FRITZ (EL CADÁVER DE ANNA FRITZ, Spanien 2015, Regie: Hèctor Hernández Vicens)
- (DAS) LEICHENHAUS DER LEBENDEN TOTEN (NON SI DEVE PROFANARE IL SONNO DIE MORTI, Italien, Spanien 1974, Regie: Jorge Grau)
- LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60 (ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION, Frankreich, Italien 1965, Regie: Jean-Luc Godard)
- (DER) LETZTE KAMPF (LE DERNIER COMBAT, Frankreich 1983, Regie: Luc Besson)
- (DIE) LETZTEN AMERIKANER (SOUTHERN COMFORT, USA, Großbritannien, Schweiz 1981, Regie: Walter Hill)
- (DIE) LETZTEN FÜNF (FIVE, USA 1951, Regie: Arch Oboler)
- (DIE) LETZTEN SIEBEN (DAY THE WORLD ENDED, USA 1955, Regie: Roger Corman)
- LIEBEN (Deutschland 2006, Regie: Rouven Blankenfeld)
- LIFE AFTER BETH (Großbritannien 2014, Regie: Jeff Baena)

- LUCKY DRAGON NO. 5 (DAIGO FUKURYŪ-MARU, Japan 1958, Regie: Kaneto Shindō)
- MAD MAX II – DER VOLLSTRECKER (MAD MAX 2, Australien 1981, Regie: George Miller)
- MAD MAX – JENSEITS DER DONNERKUPPEL (MAD MAX BEYOND THUNDERDOME, Australien, USA 1985, Regie: George Miller, George Ogilvie)
- MAGGIE (USA 2015, Regie: Henry Hobson)
- MAMA, PAPA, ZOMBIE (Deutschland 1984, Regie: Claus Bienfait)
- (DER) MANCHURIAN KANDIDAT (THE MANCHURIAN CANDIDATE, USA 2004, Regie: Jonathan Demme)
- MAN-EATER (DER MENSCHENFRESSER) (ANTROPOPHAGUS, Italien 1980, Regie: Joe D'Amato)
- MARTIN (USA 1977, Regie: George A. Romero)
- METROPOLIS (Deutschland 1927, Regie: Fritz Lang)
- (DAS) MILLIONENSPIEL (Deutschland 1970, Regie: Tom Toelle)
- (LE) MONSTRE (Frankreich 1903, Regie: Georges Méliès)
- (DIE) MUMIE (THE MUMMY, USA 1999, Regie: Stephen Sommers)
- MUTANTS (Frankreich 2009, Regie: David Morlet)
- (DIE) NACHT DER CREEPS (NIGHT OF THE CREEPS, USA 1986, Regie: Fred Dekker)
- (DIE) NACHT DER LEBENDEN TOTEN (NIGHT OF THE LIVING DEAD, USA 1968, Regie: George A. Romero)
- (DIE) NACHT DER REITENDEN LEICHEN (LA NOCHE DEL TERROR CIEGO, Spanien, Portugal 1971, Regie: Amando de Ossorio)
- NÄCHTE DES GRAUENS (PLAGUE OF THE ZOMBIES, Großbritannien 1966, Regie: John Gilling)
- NACHTS, WENN DIE LEICHEN SCHREIEN (THE DEVIL'S RAIN, USA 1975, Regie: Robert Fuest)
- (DIE) NACKTE UND DER SATAN auch als DES SATANS NACKTE SKLAVIN (Deutschland 1959, Regie: Victor Trivas)
- NACKT UND ZERFLEISCHT (CANNIBAL HOLOCAUST, Italien 1980, Regie: Ruggero Deodato)
- (DER) NEBEL (THE MIST, USA 2007, Regie: Frank Darabont)
- NEKROMANTIK (Deutschland 1987, Regie: Jörg Buttgerit)
- NEKROMANTIK 2 (Deutschland 1991, Regie: Jörg Buttgerit)
- NIGHTMARE – MÖRDERISCHE TRÄUME (A NIGHTMARE ON ELM STREET, USA 1984, Regie: Wes Craven)
- NIGHT OF THE GIVING HEAD (USA 2008, Regie: Rodney Moore)
- NIGHT OF THE LIVING DEAD – DIE RÜCKKEHR DER UNTOTEN (NIGHT OF THE LIVING DEAD, USA 1990, Regie: Tom Savini)
- NIGHTWATCH – NACHTWACHE (NATTEVAGTEN, Dänemark 1994, Regie: Ole Bornedal)
- NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (Deutschland 1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau)
- O.K. (Deutschland 1970, Regie: Michael Verhoeven)
- (DER) OMEGA-MANN (THE OMEGA MAN, USA 1971, Regie: Boris Sagal)
- OTTO; OR UP WITH DEAD PEOPLE (Kanada, Deutschland 2008, Regie: Bruce LaBruce)
- OUTBREAK – LAUTLOSE KILLER (OUTBREAK, USA 1995, Regie: Wolfgang Petersen)
- OUTPOST – ZUM KÄMPFEN GEBORN (OUTPOST, Großbritannien 2007, Regie: Steve Barker)
- PANDEMIC – FEAR THE DEAD (PANDEMIC, USA 2016, Regie: John Suits)
- PANIK IM JAHRE NULL (PANIC IN YEAR ZERO!, USA 1962, Regie: Ray Milland)
- (DIE) PASSION CHRISTI (THE PASSION OF THE CHRIST, USA 2004, Regie: Mel Gibson)
- PHILADELPHIA (USA 1993, Regie: Jonathan Demme)

- PLAN 9 FROM OUTER SPACE (USA 1959, Regie: Edward D. Wood Jr.)
- PLANET DER AFFEN: PREVOLUTION (RISE OF THE PLANET OF THE APES, USA 2011, Regie: Rupert Wyatt)
- PLANET DER AFFEN: REVOLUTION (DAWN OF THE PLANET OF THE APES, USA 2014, Regie: Matt Reeves)
- PLANET TERROR (USA 2007, Regie: Robert Rodriguez)
- PLATOON (USA 1986, Regie: Oliver Stone)
- PORN OF THE DEAD (USA 2006, Regie: Rob Rotten)
- PORNO HOLOCAUST (Italien 1981, Regie: Joe D'Amato)
- PREDATOR (USA 1987, Regie: John McTiernan)
- PSYCHO (USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock)
- PULSE (KAIRO, Japan 2001, Regie: Kiyoshi Kurosawa)
- PULSE – DU BIST TOT, BEVOR DU STIRBST! (PULSE, USA 2006, Jim Sonzero)
- QUARANTÄNE (QUARANTINE, USA 2008, Regie: John Erick Dowdle)
- QUIET EARTH – DAS LETZTE EXPERIMENT (THE QUIET EARTH, Neuseeland 1985, Regie: Geoff Murphy)
- (DIE) RACHE DES TOTEN (THE WALKING DEAD, USA 1936, Regie: Michael Curtiz)
- RAMMBOCK (Deutschland, Österreich 2010, Regie: Marvin Kren)
- REAL GHOSTBUSTERS (THE REAL GHOSTBUSTERS, USA 1986, nach einer Idee von Dan Aykroyd und Harold Ramis)
- RE-ANIMATOR (USA 1985, Regie: Stuart Gordon)
- [REC] (Spanien 2007, Regie: Jaume Balagueró, Paco Plaza)
- [REC]2 ([REC]², Spanien 2009, Regie: Jaume Balagueró, Paco Plaza)
- [REC]³ GENESIS ([REC]³ GÉNESIS, Spanien 2012, Regie: Paco Plaza)
- [REC] 4 – APOCALYPSE ([REC] 4: APOCALIPSIS, Spanien 2014, Regie: Jaume Balagueró)
- RED STATE – FÜRCHTE DICH VOR GOTT! (RED STATE, USA 2011, Regie: Kevin Smith)
- RESIDENT EVIL (USA, Deutschland, Großbritannien, Frankreich 2002, Regie: Paul W. S. Anderson)
- RESURRECTION (USA 2014f., Regie: Div.)
- (THE) RETURNED (LES REVENANTS, Frankreich 2004, Regie: Robin Campillo)
- (THE) RETURNED (LES REVENANTS, Frankreich 2012 und 2014, Regie: Div.)
- (THE) RETURNED (USA 2015, Regie: Div.)
- (THE) RETURNED – WEDER ZOMBIES NOCH MENSCHEN (THE RETURNED, Kanada, Spanien 2013, Regie: Manuel Carballo)
- RETURN OF THE LIVING DEAD 3 (USA 1993, Regie: Brian Yuzna)
- RETURN OF THE LIVING DEAD 4: NECROPOLIS (RETURN OF THE LIVING DEAD: NECROPOLIS, USA, Rumänien 2005, Regie: Ellory Elkayem)
- REVENGE OF THE ZOMBIES (USA 1943, Regie: Steve Sekely)
- (DIE) REVOLTE DER ZOMBIES (REVOLT OF THE ZOMBIES, USA 1936, Regie: Victor Halperin)
- (THE) ROAD (USA 2009, Regie: John Hillcoat)
- (DIE) RÜCKKEHR DER REITENDEN LEICHEN (EL ATAQUE DE LOS MUERTOS SIN OJOS, Spanien, Portugal 1973, Regie: Amando de Ossorio)
- (DIE) RÜCKKEHR DER ZOMBIES (LE NOTTI DEL TERRORE, Italien 1981, Regie: Andrea Bianchi)
- RUNNING MAN (THE RUNNING MAN, USA 1987, Regie: Paul Michael Glaser)
- (THE) SACRAMENT (USA 2013, Regie: Ti West)
- SADO – STOSS DAS TOR ZUR HÖLLE AUF (BUJO OMEGA, Italien 1979, Regie: Joe D'Amato)

- SCHLACHT UM ALGIER (LA BATTAGLIA DI ALGERI, Italien, Algerien 1966, Regie: Gillo Pontecorvo)
- (DIE) SCHLANGE IM REGENBOGEN (THE SERPENT AND THE RAINBOW, USA 1988, Regie: Wes Craven)
- (DER) SCHRECKEN VOM AMAZONAS (CREATURE FROM THE BLACK LAGOON, USA 1954, Regie: Jack Arnold),
- (DIE) SCHWARZEN ZOMBIES VON SUGAR HILL (SUGAR HILL, USA 1974, Regie: Paul Maslansky)
- (DAS) SCHWEIGEN DER LÄMMER (THE SILENCE OF THE LAMBS, USA 1991, Regie: Jonathan Demme)
- SCOOBY DOO, WO BIST DU? (SCOOBY-DOO, WHERE ARE YOU!, USA 1969, nach einer Idee von Joe Ruby und Ken Spears)
- SEOUL STATION (Südkorea 2016, Regie: Yeon Sang-ho)
- SHAUN OF THE DEAD (Großbritannien, Frankreich 2004, Regie: Edgar Wright)
- SHINING (THE SHINING, Großbritannien, USA 1980, Regie: Stanley Kubrick)
- SHOCK WAVES – DIE AUS DER TIEFE KAMEN (SHOCK WAVES, USA 1977, Regie: Ken Wiederhorn)
- (DAS) SIEBENTE SIEGEL (DET SJUNDE INSEGLET, Schweden 1957, Regie: Ingmar Bergman)
- (THE) SIGNAL (USA 2007, Regie: David Bruckner, Dan Bush, Jacob Gentry)
- (DIE) SIMPSONS (THE SIMPSONS, USA 1989ff., nach einer Idee von Matt Groening)
- SLITHER – VOLL AUF DEN SCHLEIM GEGANGEN (SLITHER, Kanada, USA 2006, Regie: James Gunn)
- SNOWPIERCER (Südkorea, USA, Frankreich 2013, Regie: Bong Joon-ho)
- (DER) SOLDAT JAMES RYAN (SAVING PRIVATE RYAN, USA 1998, Regie: Steven Spielberg)
- SOUTH PARK (USA 1997ff., nach einer Idee von Trey Parker und Matt Stone)
- SPACE COWBOYS (USA 2000, Regie: Clint Eastwood)
- STARSHIP TROOPERS (USA 1997, Regie: Paul Verhoeven)
- SUDDEN DEATH (USA 1995, Regie: Peter Hyams)
- SURVIVAL OF THE DEAD (GEORGE A. ROMERO'S SURVIVAL OF THE DEAD, USA, Kanada 2009, Regie: George A. Romero)
- SUSPIRIA (Italien, Deutschland 1977, Regie: Dario Argento)
- SVENGALI (USA 1931, Regie: Archie Mayo)
- S-VHS (V/H/S 2, USA, Kanada, Indonesien 2013, Regie: Simon Barrett, Jason Eisener, Gareth Evans, Gregg Hale, Eduardo Sánchez, Timo Tjahjanto)
- (DER) TAG DANACH (THE DAY AFTER, USA 1983, Regie: Nicholas Meyer)
- TANZ DER DÄMONEN (DEMON WIND, USA 1990, Regie: Charles Philip Moore)
- TANZ DER TEUFEL (THE EVIL DEAD, USA 1981, Regie: Sam Raimi)
- TANZ DER TEUFEL II – JETZT WIRD NOCH MEHR GETANZT (EVIL DEAD II, USA 1987, Regie: Sam Raimi)
- TANZ DER TOTEN SEELEN (CARNIVAL OF SOULS, USA 1962, Regie: Herk Harvey)
- TARANTULA (USA 1955, Regie: Jack Arnold)
- TEENAGE ZOMBIES (USA 1959, Regie: Jerry Warren)
- TERMINATOR (THE TERMINATOR, USA, Großbritannien 1984, Regie: James Cameron)
- TERMINATOR – DIE ERLÖSUNG (TERMINATOR SALVATION, USA, Großbritannien, Deutschland, Italien 2009, Regie: McG)
- (DER) TEUFLISCHE (LISA E IL DIAVOLO, Italien, Spanien, Deutschland 1972, Regie: Mario Bava)
- THRILLER (USA 1983, Regie: John Landis)
- TÖDLICHES KOMMANDO – THE HURT LOCKER (THE HURT LOCKER, USA 2008, Regie: Kathryn Bigelow)

- (DIE) TOLLWÜTIGEN (I DRINK YOUR BLOOD, USA 1970, Regie: David E. Durston)
- (DER) TOTE, DER NICHT STERBEN WOLLTE (NEITHER THE SEA NOR THE SAND, Großbritannien 1972, Regie: Fred Burnley)
- TRAIN TO BUSAN (BUSANHAENG, Südkorea 2016, Regie: Yeon Sang-ho)
- TRUE DETECTIVE (USA 2014ff., Regie: Div.)
- TWO EVIL EYES (DUE OCCHI DIABOLICI, Italien, USA 1990, Regie: Dario Argento, George A. Romero)
- TWO THOUSAND MANIACS! (USA 1964, Regie: Hershell Gordon Lewis)
- ÜBER DEM JENSEITS (...E TU VIVRAI NEL TERRORE! L'ALDILÀ, Italien 1981, Regie: Lucio Fulci)
- UGLY AMERICANS (USA 2010-2012, nach einer Idee von Devin Clark und David M. Stern)
- UHRWERK ORANGE (A CLOCKWORK ORANGE, Großbritannien 1971, Regie: Stanley Kubrick)
- UNHEIMLICHE BEGEGNUNG DER DRITTEN ART (CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, USA 1977, Regie: Steven Spielberg)
- (DIE) UNHEIMLICH VERRÜCKTE GEISTERSTUNDE (CREEPSHOW, USA 1982, Regie: George A. Romero)
- UNIVERSAL SOLDIER (USA 1992, Regie: Roland Emmerich)
- VAMPYR (Deutschland, Frankreich 1932, Regie: Carl Theodor Dreyer)
- (DER) VERBOTENE SCHLÜSSEL (THE SKELETON KEY, USA, Deutschland 2005, Regie: Iain Softley)
- VERDAMMT, DIE ZOMBIES KOMMEN (RETURN OF THE LIVING DEAD, USA 1985, Regie: Dan O'Bannon)
- VINYAN (Frankreich, Belgien, Großbritannien 2008, Regie: Fabrice Du Welz)
- VIRUS – SCHIFF OHNE WIEDERKEHR (VIRUS, USA, Großbritannien, Deutschland, Frankreich, Japan 1999, Regie: John Bruno)
- (DIE) VÖGEL (THE BIRDS, USA 1963, Regie: Alfred Hitchcock)
- (THE) WALKING DEAD (USA 2010ff., Regie: Frank Darabont et. al.)
- (THE) WALKING DEAD: A HARDCORE PARODY (USA 2013, Regie: Joanna Angel, Tommy Pistol)
- WALTER FUTTER'S CURIOSITIES (USA 1930ff., Regie: Walter Futter)
- WARM BODIES (USA 2013, Regie: Jonathan Levine)
- WAS KOMMEN WIRD (THINGS TO COME, Großbritannien 1936, Regie: William Cameron Menzies)
- WATCHMEN – DIE WÄCHTER (WATCHMEN, USA 2009, Regie: Zack Snyder)
- WATERWORLD (WATERWORLD, USA 1995, Regie: Kevin Reynolds)
- WEG MIT DER EX (BURYING THE EX, USA 2014, Regie: Joe Dante)
- (DER) WEISSE HAI (JAWS, USA 1975, Regie: Steven Spielberg)
- (DIE) WELT, DAS FLEISCH UND DER TEUFEL (THE WORLD, THE FLESH AND THE DEVIL, USA 1959, Regie: Randal MacDougall)
- WILD IN DEN STRASSEN (WILD IN THE STREETS, USA 1968, Regie: Barry Shear)
- WILLKOMMEN IN GRAVITY FALLS (GRAVITY FALLS, USA 2012ff., nach einer Idee von Alex Hirsch)
- WOLFZEIT (LE TEMPS DU LOUP, Österreich, Frankreich, Deutschland 2003, Regie: Michael Haneke)
- WOODOO – DIE SCHRECKENSINSEL DER ZOMBIES (ZOMBI 2, Italien 1979, Regie: Lucio Fulci)
- WORLD WAR Z (USA, Malta 2013, Regie: Marc Forster)
- ZEDER – DENN TOTE KEHREN WIEDER (ZEDER, Italien 1983, Regie: Pupi Avati)
- (DIE) ZEITMASCHINE (THE TIME MACHINE, USA 1960, Regie: George Pal)
- ZERO DARK THIRTY (USA 2012, Regie: Kathryn Bigelow)
- ZOMBIE (DAWN OF THE DEAD, USA, Italien 1978, Regie: George A. Romero)
- ZOMBIE 2 – DAS LETZTE KAPITEL (DAY OF THE DEAD, USA 1985, Regie: George A. Romero)

ZOMBIE III (ZOMBI 3, Italien 1988, Regie: Lucio Fulci, von Bruno Mattei fertiggestellt)
(EIN) ZOMBIE HING AM GLOCKENSEIL (PAURA NELLA CITTÀ DEI MORTI VIVENTI, Italien 1980, Regie:
Lucio Fulci)
ZOMBIELAND (USA 2009, Regie: Ruben Fleischer)
ZOMBIES (Deutschland 2014, Regie: Georg von Mitzlaff, Agentur: tinkerbelle, Berlin)
ZOMBIES OF MORA TAU (USA 1957, Regie: Edward L. Cahn)
ZOMBIES OF THE STRATOSPHERE (USA 1952, Regie: Fred C. Brannon)
ZOMBIES UNTER KANNIBALEN (ZOMBI HOLOCAUST, Italien 1980, Regie: Marino Girolami)
ZURÜCK BLEIBT DIE ANGST (GHOST STORY, USA 1981, Regie: John Irvin)
ZWISCHENFALL IM ATLANTIK (THE BEDFORD INCIDENT, USA, Großbritannien 1965, Regie: James
B. Harris)

