

Fremderscheinungen

Der Zombie in Film, Literatur und Ethnologie

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Sebastian Limberg

aus

Bassum

Bonn 2019

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Dr. Thomas Fechner-Smarsly

(Vorsitzender)

Prof. Dr. Christian Moser

(Betreuer)

Prof. Dr. Michael Wetzel

(Gutachter)

Prof. Dr. Rainer Kolk

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 13.3.2018

Inhalt

1. Einleitung	3
1.1. Zur Entwicklung des Horrorgenres	7
1.2. Zum Begriff des Fremden	18
1.3. Zur Fachgeschichte der Ethnologie und zum Begriff der Autoethnographie	24
1.4. Der Zombie als Vermittler kultureller Fremderfahrung	31
2. The Magic Island – Der Voodoo in Haiti	35
2.1. Westliche Darstellungen des Voodoo-Glaubens	38
2.2. Dead Men working in the Cane Fields – Der Zombie im Fokus der Ethnologie	57
3. Pulp Zombies	77
3.1 Angst und Abgrenzung	77
3.2 Exotik und Aneignung	91
4. Angriff der Körperfresser	103
4.1. Die Modernisierung des (Horror-)Kinos	103
4.2. Neue Bilder der Gewalt – Der Splatterfilm	109
4.3. Der italienische Zombiefilm	117
EXKURS: Kannibalismus aus westlicher Perspektive	128
4.4. Zombies unter Kannibalen	138
5. Chronik des Zerfalls – George A. Romeros Zombiefilme	157
5.1 „Another one for the fire.“ – Night of the Living Dead	160
5.2. „We must stop the killing, or lose the war“ – Dawn of the Dead	182
5.3 Die Angst im Innern – Day of the Dead	192
5.4. Neue Weltordnung – Die Fortsetzungen	197
5.5. Von der interkulturellen zur intrakulturellen Fremderfahrung	204
6. Literarische Inszenierungen des Zombiemotivs	211
6.1. Joyce Carol Oates' Zombie	219
7. Nach der Apokalypse	232
7.1. It's the End of the World as we know it	237
7.2. Days gone bye – Robert Kirkmans 'The Walking Dead'	247
7.2.1. Survival Horror	250
7.2.2. Ins Herz der Finsternis	256

7.2.3. „You’ve built a shrine to a long dead world.“ – Die Neubesiedlung Amerikas.....	268
Zusammenfassung und Schluss	280
Quellenverzeichnis.....	290

1. Einleitung

Im westlichen Denken gilt der Zombie als eine der ikonischen Gestalten des Horrorgenres.¹ Als wandelnder Leichnam, der seiner instinkthaften Gier nach Menschenfleisch folgt, verkörpert er für viele den Inbegriff von Trash- und Trivialkultur. Oftmals wird er dabei zum Gegenstand einer Kritik, die ihn auf eine vordergründige Ästhetik selbstzweckhafter Gewalt und billiger Horror-Effekte reduziert.² Als archetypische Figur des Genres werden ihm immer wieder die Ernsthaftigkeit und der Tiefgang abgesprochen³, dennoch hat der Zombie in den vergangenen Jahrzehnten an Popularität gewonnen und ist vermehrt in den öffentlichen Fokus getreten.⁴ Dabei war er noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein in der westlichen Welt weitgehend unbekanntes Wesen. Mythen von Wiedergängern und Untoten finden sich in nahezu jedem Kulturraum und lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen.⁵ Doch äußerten westliche Abenteurer und Anthropologen, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Karibik bereisten, bereits früh die Vermutung, dass es sich bei dem Zombie um eine Gestalt handelt, die speziell mit der Folklore des haitianischen Voodoo-Glaubens verbunden ist. Dort gilt er als Person, die kurz nach ihrem Tod von einem Schwarzmagier wiederbelebt und zur Sklavenarbeit auf den Feldern gezwungen wird. Der französische Ethnologe Michel Leiris bezeichnet die ‚Voodoo-Zombies‘ als „Individuen, die man künstlich in einen Scheintodzustand versetzt, beerdigt, dann wieder ausgegraben und geweckt hat und die infolgedessen folgsam wie Lasttiere sind, da sie ja gutgläubig annehmen müssen, daß sie tot sind.“⁶ Leiris’ Definition ist die nüchterne Umschreibung eines Zustands und stellt zugleich einen Versuch dar, den Zombie vom Stigma des mystischen Monsters

¹ Vgl. David Flint: *Zombie Holocaust. How the Living Dead Devoured Pop Culture*. London 2009. S.7.

² Einen Überblick zum Zombiefilm der 1970er und 1980er Jahre und den Reaktionen deutscher Kritiker und Jugendschützer gibt u.a. Detlef Klewer: *Lebende Tote als Kinowelle*. In: *Moviestar Sonderheft: Zombies. Die Legende der lebenden Toten* 3/1994. S.23-44.

³ Ursula Vossen: *Horrorfilm*. In: *dies.*, Stuttgart 2004., S.13.

⁴ Daniel Drezner belegt, dass sich sowohl die Anzahl an Filmproduktionen, als auch deren mediale Rezeption in den vergangenen 15 Jahren nahezu verfünffacht hat. Vgl. Daniel W. Drezner: *Theories of International Politics and Zombies*. Princeton 2011. S.1-9.

⁵ Siehe auch Kapitel 6 dieser Studie.

⁶ Michel Leiris zitiert nach: Natias Neutert: *Begegnungen mit einem Zombie. Auf den Spuren einer Legende*. In: *Süddeutsche Zeitung*, Samstag, 6.März 1994. S.2.

zu befreien, das ihm aufgrund seiner westlichen Rezeption innerhalb der Schundliteratur und des Horrorfilms anhaftet.

Die erste unmittelbare Auseinandersetzung mit einem Voodoo-Zombie findet sich im Reisebericht des US-amerikanischen Journalisten William Seabrook aus dem Jahr 1929. In seinem Buch *The Magic Island* behauptet er, während seiner Haiti-Reise auf drei Zombies getroffen zu sein, die auf den Zuckerrohrplantagen zur Arbeit gezwungen wurden. Seabrooks Bericht erlangte besonders in den USA eine große Aufmerksamkeit und zog eine Vielzahl anthropologischer, aber auch fiktiver Texte nach sich. Besonders im Bereich der *pulp literature* und des frühen Horrorfilms fiel Seabrooks Darstellung der untoten Sklavenarbeiter auf fruchtbaren Boden. Der Zombie erweiterte das Figurenarsenal eines Genres, das seit jeher von gespenstischen Wiedergängern und furchterregenden Halbwesen dominiert wird, die die Grenzen zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen herausfordern und sie zu ästhetischen Kategorien erheben.⁷ Der britische Literaturwissenschaftler Roger Luckhurst erkennt in dieser Übertragung jedoch eine Fehlübersetzung („mistranslation“), durch die der Zombie zum Produkt kultureller und zeitgenössischer Projektionen wird, die seine originäre Bedeutung aus ihrer Betrachtung ausklammern.⁸ Eine tiefgreifende Änderung erfuhr die Inszenierung des Zombies insbesondere durch George A. Romeros Film *Night of the Living Dead* (1968), der ihn vollständig von seinem Ursprung im Voodoo (und damit auch von seiner mystischen Dimension) entfernte und in einem realitätsnahen Setting verortete. Diese Art der Darstellung gilt als stilbildend und hat besonders das Horrorgenre nachhaltig geprägt.

In den vergangenen Jahren haben sich Horrorfilme zunehmend im *Mainstream-Kino* etabliert und werden von einem größeren Publikum konsumiert. Besonders die Figur des Zombies ist in dieser Zeit zu einem popkulturellen Phänomen geworden, dessen Rezeption weit über die Grenzen von Film und Literatur hinaus reicht.⁹ Die sogenannten ‚Zombie Walks‘, deren Besucher sich als Untote verkleiden, um durch die Zentren internationaler Großstädte zu ziehen, haben sich zu Massenveranstaltungen entwickelt.¹⁰

⁷ Vgl. Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld 2008. S.22.

⁸ Vgl. Roger Luckhurst: *Zombies. A Cultural History*. London 2015. S.14f.

⁹ Vgl. Sarah Juliet Lauro und Deborah Christie: *Better off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. In: dies., New York 2011. S.1.

¹⁰ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 167.

Auf der Internetpräsenz des Katastrophenschutzes der kanadischen Provinz British Columbia warnte man im Jahr 2012 vor den Gefahren eines Zombieangriffs und forderte die Bürger auf, sich für den Ernstfall zu wappnen.¹¹ Mit dieser Aufforderung waren durchaus seriöse Absichten verbunden. Die Verhaltensregeln, die für den unwahrscheinlichen Fall einer Zombie-Epidemie aufgestellt wurden, lassen sich nach Aussage der Verfasser auf nahezu jedes Katastrophen-Szenario übertragen, denen sich die Provinz auch in der Realität ausgesetzt sieht.

Doch nicht nur der kanadische Katastrophenschutz nahm den pandemischen Charakter, mit dem sich die Zombies im Film und in der Literatur ausbreiten, zum Anlass, um über die Bedeutsamkeit von Präventionsmaßnahmen aufzuklären. Der Untote fand auch im akademischen Kontext Beachtung. In einer Studie, die sich mit Theoriemodellen zur Krankheitsübertragung befasst, entwickelte eine Gruppe von Mathematikern das Modell eines infektiösen ‚Outbreak‘-Szenarios am Beispiel populärer Zombiefilme, um damit auf mögliche Vorsorgemaßnahmen für das Gesundheitswesen hinzuweisen.¹² Diese Studie steht allerdings nur exemplarisch für ein steigendes wissenschaftliches Interesse, das die Auseinandersetzung mit dem Zombie längst zu einem interdisziplinären Forschungsfeld erklärt hat. Als Gestalt des Horrorgenres wird er dabei oftmals als Reflexionsfigur begriffen, die auf gesellschaftliche und politische Problemzusammenhänge verweist.¹³ Während die Forschung zum Horrorfilm über lange

¹¹ Johanna Bruckner: „Ich bin hier, um dein Gehirn zu fressen“. In: Süddeutsche Zeitung, 6.Mai 2012. <http://www.sueddeutsche.de/panorama/kanadische-provinz-warnt-vor-zombie-attacke-ich-bin-hier-um-dein-gehirn-zu-fressen-1.1358766> (Stand:23.05.2017)

¹² Philip Munz, Ioan Hudea, Joe Imad und Robert J. Smith: When Zombies attack! Mathematical Modelling of an Outbreak of Zombie Infection. In: Infectious Disease Modelling Research Progress. Hrsg. v.: Jean Michel Tchenche und C. Chiyaka. New York 2009. S. 133-150.

¹³ Der Katalog an wissenschaftlichen Publikationen zum Zombie ist besonders in den vergangenen Jahren recht umfangreich geworden und wird in dieser Arbeit vielfach Erwähnung finden. Als Überblick über die Vielfältigkeit, mit der sich unterschiedliche akademische Fachbereiche besonders im englischsprachigen Raum dem Zombie angenähert haben, sollen an dieser Stelle einige exemplarische Vertreter dienen. Den wohl ausführlichsten Überblick über die Motivgeschichte gibt Jamie Russel in seinem *Book of the Dead*. In *Gospel of the Living Dead* analysiert der amerikanische Theologe Kim Paffenroth die Zombiefilme George A. Romeros in Hinblick auf dessen Inszenierung einer biblischen Apokalypse. Richard Greene und K. Silem Mohammads Sammlung *The Undead and Philosophy* vereint Aufsätze verschiedener Fachbereiche und illustriert die interdisziplinäre Vielfalt, mit der das Zombiemotiv im Film und in der Literatur untersucht wird. In den vergangenen Jahren hat sich die ‚Zombieforschung‘ allerdings auch im deutschsprachigen Raum verbreitet. Einen besonderen Fokus auf historische Perspektiven legt Gudrun Raths Aufsatzsammlung *Zombies*, die im Rahmen der Zeitschrift für Kulturwissenschaften veröffentlicht wurde. Einen gesellschaftlichen Bezug stellt der Band *Wir Untote!: Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction* von Markus Metz und Georg Seeblen her. Relevant für Perspektiven der Queer- und Gender-Debatte ist der Sammelband *Untot. Zombie Film Theorie* von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer.

Zeit von einer psychoanalytischen Filmtheorie dominiert wurde,¹⁴ wurde sie in jüngster Zeit von Theorien flankiert, die sich mit filmästhetischen Darstellungen des Körpers befassen.¹⁵ Es wird deutlich, wie stark sich der Zombie als Horror-motiv im westlichen Bewusstsein manifestiert hat. Doch weswegen hat er ausgehend von den ethnographischen Berichten eine derart prominente Inszenierung innerhalb des Horrorgenres erfahren und aus welchen Grund erlangte das Motiv besonders in dieser Ausgestaltung so große Bedeutung in der öffentlichen Wahrnehmung?

Während die aktuelle Forschung den Beziehungen zwischen der Ethnologie und dem Horrorgenre häufig nur in Hinblick auf die motivgeschichtliche Entwicklung des Zombies Beachtung schenkt, scheint hier eine wechselseitige Beziehung auszumachen zu sein, der weiter nachgegangen werden muss. Diese bezieht sich in erster Linie darauf, auf welche Weise sich sowohl die Ethnographie als auch das Horrorgenre ihrem Gegenstand annähern. Während Zombiefilme oftmals in Hinblick auf ihre sozialpolitische und gesellschaftskritische Aussage hin untersucht werden, wird dabei weitgehend außer Acht gelassen, auf welche Weise sie sich selbst bereits als kulturelles Artefakt präsentieren. Noch bevor der Zombie als Metapher für einen gesellschaftlichen Zustand verstanden werden kann, setzt diese Interpretation ein Vorverständnis gesellschaftlicher Normen voraus, die seine Funktion als Fremdes herausstellen. Meine Vermutung ist daher zunächst, dass der Zombie bereits vorab als das kulturell Fremde wahrgenommen und konstruiert wird. Ich gehe dabei von der Annahme aus, dass zwischen den ethnographischen Beschreibungen des Zombies und seiner Inszenierung im Horrorfilm eine wechselseitige Beziehung besteht, die sich aus der Art und Weise ergibt, mit dem westliche Gesellschaften das Fremde konstruieren und (re-)produzieren.¹⁶

Um diese Behauptung zu stützen, möchte ich zuerst erläutern, auf welche Weise und mit welcher Absicht das Horrorgenre seine Monster erschafft, die die zentrale Bedrohung in seinen Erzählungen ausmacht. Anschließend werde ich

¹⁴ Vgl. Arno Meteling: *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld 2006. S. 11.

¹⁵ Bspw. Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*.

¹⁶ Dass sich eine Beziehung zwischen Horrorfilm und der Ethnographie nachweisen lässt, hat Christian Moser aufgezeigt. Vgl. hierzu Christian Moser: *Kannibalismus als Metapher des Verstehens. Der Horror-Film im Dialog mit der Ethnographie*. In: *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. Hrsg. v. Jochen Fritz / Neil Stewart. Köln/Weimar/Wien 2006. S. 55-76.

den Begriff des Fremden für diese Arbeit definieren und ihn in Relation zum fachlichen Selbstverständnis der Ethnologie setzen.

1.1. Zur Entwicklung des Horrorgenres

Nach der Definition von Ursula Vossen lässt sich als Horrorfilm alles bezeichnen, „was im Kino und auf dem Bildschirm beim Zuschauer gezielt Angst, Panik, Schrecken, Gruseln, Schauer, Ekel, Abscheu hervorrufen soll.“¹⁷ Horror in dieser wirkungsästhetischen Auslegung zielt also auf eine affektive Reaktion des Publikums ab. Dies bedeutet jedoch, dass er bereits mit dem Zweck zu erschrecken, zu verängstigen oder zu ekeln inszeniert sein muss. So merkt auch Benjamin Moldenhauer an, dass sich das Horrorgenre „im Spannungsfeld der Interessen des Publikums, der Produzenten, der Filmemacher, der Filmkritik (und, manchmal, auch der Filmtheorie)“¹⁸ entwickelt. Auch Catherine Shelton trifft ihre Auswahl an Filmbeispielen, die sie dem Horror zuschreibt, aufgrund von deren „Vermarktung, Rezeption und Verhandlung [...] als ‚Horrorfilm‘“¹⁹. Eine solche rezeptionsästhetische Definition des Horrorgenres fordert jedoch einen dynamischen Genrebegriff ein, der eine statische Definition des Genres problematisiert. Die Einschränkungen, die ein statischer Genrebegriff mit sich bringt, verdeutlicht Moldenhauer anhand seiner Kritik an Noël Carrolls populärer Studie *The Philosophy of Horror*.²⁰ Er kritisiert, dass die von Carroll definierte Kategorie des Horrors „wie ein Container strukturiert“ sei. „Ein Gefäß mit einem Innen, einem Außen und einer beide Bereiche trennscharf voneinander separierenden Grenze.“²¹ Horror (in Bezug auf mediale Inszenierungen des Horrors spricht er von „art-horror“²²) definiert sich laut Carroll primär über die Figur des Monsters. Dieses zeichnet sich zum einen dadurch aus, dass es gegen geltende Naturgesetze verstößt, indem es mit den als gültig erachteten Denkfiguren nicht mehr hinreichend erklärt werden kann. Das Monster markiert eine Vermischung oppositional gedachter Kategorien wie beispielsweise Leben/Tod, menschlich/nicht-

¹⁷ Vossen: Horrorfilm, S. 10.

¹⁸ Benjamin Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm. Berlin 2016, S.22.

¹⁹ Vgl. Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 13.

²⁰ Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London 1990.

²¹ Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 28.

²² Vgl. Carroll: *Philosophy of Horror*, S. 12.

menschlich usw.²³ und gilt bereits aus diesem Grund als unrein („unclean and disgusting“).²⁴ Die Struktur des Horrorgenres wird laut Carroll nun vornehmlich dadurch bestimmt, mit welchen narrativen Techniken das Monster inszeniert wird und wie kunstvoll und überzeugend diese eingesetzt werden, um beim Rezipienten ein Vergnügen bei dem Anblick des Schrecklichen zu verschaffen.²⁵ Bis zu diesem Punkt ist Carrolls Auslegung nicht grundlegend zu widersprechen, allerdings bedarf sie einer Ergänzung, die die Genregrenzen erweitert. Carroll geht von einer Deckungsgleichheit seiner eigenen Definition und einem allgemeinen Verständnis davon aus, was als Horror(film) identifiziert wird und was nicht.²⁶ Damit schließt er jedoch eine ganze Reihe von Filmen aus, die gemeinhin dem Horrorgenre zugerechnet werden. Gerade das moderne Horrorgenre, das sich seit den 1960er Jahren abzeichnet, wird von Figuren bestimmt, die weitgehend frei von phantastischen Attributen sind und die ihre grauenerregende Wirkung vor allem durch ihre scheinbare Normalität generieren.²⁷ Dieser Umstand ist kein Zufallsprodukt, sondern ist als wesentliches Element für das Filmgeschehen zu begreifen. Gestalten wie der psychopathische Serienmörder²⁸, etwa Hitchcocks Norman Bates in *Psycho* oder Michael Powells *Peeping Tom* (beide 1960), die retrospektiv ebenso einflussreiche wie prägende Vertreter für das Horrorgenre geworden sind, werden aus Carrolls Betrachtung kategorisch ausgeschlossen.²⁹ Moldenhauer versucht nun Carrolls Genrebegriff zu erweitern, indem er dessen Auslegung in ein „lebendige[s] Genrebewusstsein“ überführt.³⁰ Dazu unterteilt er das Genre zunächst in zwei Arten von Horror, nämlich den „unheimlichen“ und den „drastischen“ Horrorfilm.³¹

Einen einsetzenden Wandel im Horrorkino macht zwar auch Carroll zwischen den 1970er und 1980er Jahren aus,³² allerdings nimmt Moldenhauer keine strikte zeitliche Einteilung vor, sondern versucht eine Klassifikation für das Wirkungs-

²³ Vgl. Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 119.

²⁴ Vgl. Carroll: Philosophy of Horror, S. 22.

²⁵ Vgl. Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 119.

²⁶ Vgl hierzu: Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 23ff.

²⁷ Moldenhauer verweist hier explizit auf David Cronenbergs Film *The Fly* (1985). Vgl. Ästhetik des Drastischen S. 25ff.

²⁸ Zur Gestalt des Serienmörders in der Populärkultur siehe auch: Michael Wetzel / Stefan Höltgen: Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur. Berlin 2010.

²⁹ Vgl. Carroll: Philosophy of Horror, S. 39.

³⁰ Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 22.

³¹ Vgl. ebd. S. 16.

³² Carroll beschreibt ein transgressives Moment im Horrorfilm der 1970er und 1980er Jahre, das bestehende kulturelle Normen angreift und entfernt. „Works of horror represent transgressions of the standing conceptual categories of the culture. Within horror fictions, standing classificatory norms are dislodged; the culture’s criteria for *what is* is problematized.“ Carroll: Philosophy of Horror, S. 210.

prinzip der Filme zu schaffen, die es schließlich möglich macht, „dass das Bild, welches sich die Rezipienten machen, der Genreentwicklung und -geschichte angepasst werden kann.“³³ Der drastische Horrorfilm,³⁴ den Moldenhauer am Beispiel von Ruggero Deodatos Kannibalfilm *Cannibal Holocaust* (1979) beschreibt, bezieht seine Wirkung nicht einzig aus der von Carroll beschriebenen lustvoll gelebten Mischung aus Furcht und Ekel, sondern zielt ebenso auf das blanke Entsetzen des Publikums ab. Das Entsetzen gilt hier nicht nur den Bildern des Films, sondern ebenso seinen Machern, die als nicht minder monströs wahrgenommen werden.³⁵ Nach Carrolls Bedingung eines übernatürlichen Monsters als Protagonist des Horrorfilms würden Filme wie der von Deodato, die auf einen filmischen Realismus, vor allem aber auf menschliche Monster, zurückgreifen, nicht unter dem Begriff des Horrors gefasst werden.³⁶ Dass sich aber auch ein Film wie *Cannibal Holocaust* auf Grundlage von Carrolls theoretischen Ausführungen analysieren und beschreiben lässt, hat Christian Moser vor Augen geführt.³⁷

Während Carroll den Wandel im Horrorgenre an der Darstellungsweise des Monsters festmacht, betont Moldenhauer, dass dieser vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass er sich von der Inszenierung klassischer Filmmonster, zugunsten neuer Wirkungsressourcen verabschiedet.³⁸ Der wesentliche Unterschied dieser Auslegungen liegt also nicht in der grundsätzlichen Frage, ob es ein Monster gibt, sondern vielmehr nach welchen Kriterien es beschrieben wird. Vornehmlich geht es Moldenhauer darum, inwiefern der drastische Horror einer gänzlich neuen monströsen Bedrohung das Feld eröffnet, die sich selbst weniger offensichtlich als Monster präsentiert; dem Menschen selbst.³⁹

Auf eine ähnliche Weise beschreibt auch der britische Filmwissenschaftler Andrew Tudor die (Neu-)Ausrichtung des Genres. In seinem Buch *Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie* macht er ab den späten 1960er Jahren eine

³³ Vgl. Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 28.

³⁴ Drastik meint hier nicht die expliziten Gewaltdarstellungen und Wundästhetik, die dem Subgenre des Splatterfilms eigen sind. Moldenhauer sieht den Ausgangspunkt für Drastik bereits im körperlichen Ausnahmezustand begründet. Auch die Drastik kann sich die Kraft der Suggestion zunutze machen. Allerdings schließen diese Bestimmungen einander auch nicht völlig aus. Moldenhauer dient die Unterscheidung zwischen dem unheimlichen und dem drastischen Horrorfilm, um das Genre für Filme wie Wes Cravens *The Last House on the Left* (1972), bis hin zu Rob Zombies *The Devil's Rejects* (2005) und Alexandre Ajas *The Hills Have Eyes* (2006) zu erweitern. Vgl. Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 23f. und S. 76ff.

³⁵ Vgl. ebd., S. 25.

³⁶ Zu Deodatos Film siehe auch Kapitel 4 dieser Arbeit.

³⁷ Vgl. Moser: Kannibalismus als Metapher des Verstehens, S. 55-76.

³⁸ Vgl. Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 58.

³⁹ Vgl. ebd., S. 82.

Form des Horrors aus, die er als „paranoid horror“ bezeichnet und von einer älteren Form unterscheidet, die er unter dem Begriff des „secure horror“ fasst.⁴⁰ Während Filme des Secure Horror sich dadurch auszeichnen, dass sie die monströse Bedrohung vorwiegend in einem exotischen Außenraum verorten, gegen die sich eine gemeinhin als westlich markierte Zivilisation mit dem Ziel einer ideologischen Selbstbestätigung behaupten muss, sind Filme des Paranoid Horror darauf aus, die Trennlinien zwischen dem Normalen und Abnormen, dem Natürlichen und dem Übernatürlichen sowie dem Eigenen und dem Fremden zu verwischen.⁴¹ Exemplarisch für diesen Umstand tritt an die Stelle eines exotischen Monsters die Figur des psychotischen Massenmörders.⁴²

Trotz der teilweise gegensätzlichen theoretischen Herangehensweisen, die den Horrorfilm entweder als Stilprinzip auffassen, das ihn über seine Motive und seine Thematik definiert, oder über eine Wirkungsästhetik, die die Rezeption des Horrorfilms in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit stellt,⁴³ scheint zumindest in zwei Punkten Einigkeit zu herrschen: Im Zentrum des Horrorfilms steht eine monströse Bedrohung, deren Auslegung zwar variieren kann, für eine herrschende kulturelle Ordnung jedoch eine ernstzunehmende Bedrohung darstellt. Und: In den 1970er Jahren erfuhr das Genre einen entscheidenden Wandel, der neue Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet hat; sei es die bildhafte Desavouierung des logozentrischen Subjekts bei Carroll,⁴⁴ der Einzug des Drastischen bei Moldenhauer⁴⁵, oder der Übergang vom Secure zum Paranoid Horror bei Tudor. Die Unterscheidungen, die hier getroffen werden, korrespondieren mit der populären historischen Einteilung des Genres, die zwischen dem ‚klassischen‘ und ‚modernen‘ bzw. ‚postklassischen‘ oder ‚postmodernen‘ Horrorfilm unterscheidet.⁴⁶

⁴⁰ Vgl. Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford 1989. S. 213ff.

⁴¹ Vgl. Moser: *Kannibalismus als Metapher des Verstehens*, S. 57.

⁴² Vgl. Tudor: *Monsters and Mad Scientists*, S. 47.

⁴³ Vgl. Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 115.

⁴⁴ Vgl. Carroll: *Philosophy of Horror*, S. 211ff.

⁴⁵ Auch wenn die Trennung bei Moldenhauer weniger scharf zu ziehen ist, als bspw. bei Carroll oder Tudor.

⁴⁶ Arno Meteling spricht sogar von einem Drei-Epochen-Schema, das er in den klassischen Horrorfilm (1930er-1960er Jahre), den modernen Horrorfilm (1960er-1980er Jahre) und den postmodernen Horrorfilm (seit 1980) einteilt. Vgl. Meteling: *Monster*, S.23. Catherine Shelton verwendet hingegen den Begriff des postklassischen Horrorfilms, während ich in dieser Arbeit den Begriff des modernen Horrorfilms benutzen werde, wie ihn zum Beispiel Patrick Vonderau verwendet. Vgl. Patrick Vonderau: „In the hands of a maniac“: Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel. In: *montage/av*. Jg. 11 (2002), Nr. 2, S. 129-146.

Text online: http://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Patrick_Vonderau-In_the_hands_of_a_maniac.pdf (Stand: 27.05.2017)

Als Filme der klassischen Periode gelten jene, die bis in die frühen 1960er Jahre entstanden sind und der geschlossenen Erzählstruktur entsprechen, die auch Tudor beschreibt. Einen zentralen – und vielleicht den markantesten – Bezugspunkt für den klassischen Horrorfilm stellt in vielerlei Hinsicht die Strömung der schwarzen Romantik dar. Besonders anhand der angelsächsischen *Gothic Novel*, die zeitlich vor allem in der zweiten Hälfte des 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts verortet wird,⁴⁷ lassen sich etliche Gemeinsamkeiten und Kontinuitäten aufzeigen, die zwischen Literatur und dem klassischen Horrorfilm bestehen.⁴⁸ Nicht nur, dass der Horrorfilm viele Stoffe der Schauerliteratur adaptiert hat, er übernimmt ebenfalls eine ganze Reihe erzählerischer Motive und eine genrespezifische Ikonographie bis hin zu einem bestimmten Figurenarsenal.⁴⁹

Als Begründer der Gattung gilt Horace Walpoles 1764 erschienener Roman *The Castle of Otranto*. Zu den prominenten Werken des Gothic Horrors zählen darüber hinaus William Beckfords *Vathek* (1786), Ann Radcliffes *Mysteries of Udolpho* (1794), Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796), Mary Shelleys *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818) und Charles Robert Maturins *Melmoth the Wanderer* (1820).⁵⁰ Als Schauplätze der Handlung dienen oftmals Friedhöfe, Gruften, nebelverhangene Wälder und Spukschlösser, während die Figurenkonstellation häufig auf ein dunkles Familiengeheimnis verweist.⁵¹ Als Strömung der Romantik teilt die schwarze Romantik Merkmale und Interessen mit dieser, auch wenn ihre Motive nicht völlig deckungsgleich sind. Die schwarze Romantik rückt verstärkt die Welterfahrung des Nichtempirischen, des Übernatürlichen und des Geheimnisvollen in den Mittelpunkt. Das Ungeordnete, das Dunkle und das Irrationale werden auf diese Weise zu ästhetischen Kategorien erhoben, die beim Leser Angst und Schrecken erzeugen sollen.⁵²

⁴⁷ Für eine detaillierte Bestimmung der Gothic Novel als Bezugsgröße für den Horrorfilm siehe: Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 20f.

⁴⁸ Vgl. hierzu Jack Morgan: *Biology of Horror. Gothic Literature and Film*. Carbondale 2002.

⁴⁹ Vgl. Shelton, S.20.

⁵⁰ Vgl. auch Meteling: *Monster*, S. 37ff.

⁵¹ Vgl. hierzu Richard L. Tierney, der folgende Elemente als signifikant für den *Gothic Horror* bestimmt: „It's early conventional stage-settings, designed to evoke moods of mystery, horror and dark wonderment – often with supernatural overtones – included crumbling castles, shadowy forests, graveyards, raging storms at midnight and, usually, a monstrous family secret or curse.“ Tierney, Richard L.: *Lovecraft and the Cosmic Quality in Fiction*. In: *Four Decades of Criticism*, Hrsg. v. S. T. Joshi. Ohio 1980. S. 192.

⁵² Mario Praz spricht von einer „Ästhetik des Grausigen und des Schrecklichen, die sich in Europa gegen Ende des 18. Jahrhunderts beginnt auszubreiten.“ Vgl. Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. 2. Auflage. München 1981. S. 45.

Das thematische Interesse der schwarzen Romantik findet eine nahezu zeitgleiche Repräsentation in der Frage nach dem Erhabenen in der Ästhetik⁵³, die gleichermaßen die besondere Lust am Horror zu ergründen sucht. In seinem Buch *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) nimmt der Brite Edmund Burke eine Untersuchung des Gefühls des Erhabenen („sublime“) vor.⁵⁴ Burke bestimmt die ästhetische Erfahrung des Erhabenen als einen Zustand des Erschauerns und des gemäßigten Schreckens.⁵⁵ „The ideas of pain, sickness, and death fill the mind with strong emotions of horror.“⁵⁶ Im Unterschied zu Gefühlen des Vergnügens („pleasure“) seien Empfindungen, die mit Schmerzen verbunden werden und die auf die Selbsterhaltung („preservation“) des Individuums abzielen, wesentlich intensiver und laut Burke eher dazu geeignet, das Gefühl des Erhabenen hervorzurufen.⁵⁷ Er formuliert diese Erfahrung in Bezugnahme auf das Somatische, da sie von starken körperlichen Symptomen begleitet wird, die denen von Schmerz und Furcht ähneln.⁵⁸ „Whatever is in any sort terrible [...] or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime.“⁵⁹ Burke stellt Empfindungen von Schrecken und Furcht als zentrale Momente der ästhetischen Erfahrung voran.⁶⁰ Dem Horror, also dem tatsächlichen Anblick des Schrecklichen, geht dabei ein Gefühl des Terrors voraus, das das Individuum zunächst mit dem Unbekannten und dem Vagen konfrontiert.⁶¹ „To make a thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary.“⁶²

⁵³ Die ästhetische Kategorie des Erhabenen wurde vielfach diskutiert. Auf die bedeutenden Überlegungen, die unter anderem von Immanuel Kant, Friedrich Schiller oder in der ästhetischen Theorie Theodor Adornos angestellt wurden, soll an dieser Stelle lediglich hingewiesen werden. Sie spielen für die nachfolgenden Ausführungen nur eine untergeordnete Rolle, daher werde ich mich primär auf den Briten Edmund Burke berufen, der das Gefühl des Erhabenen mit dem Begriff des Horrors eng führt. Zur weiteren Lektüre siehe: Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 2003.; Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1974.; Friedrich Schiller: *Über das Schöne und die Kunst*. München 1984, S. 93–115.

⁵⁴ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hrsg. v. Adam Phillips. Oxford 1990, Neuauflage 2008.

⁵⁵ Vgl. Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 25.

⁵⁶ Burke: *Philosophical Enquiry*, S. 36.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 36.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 53.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 36.

⁶⁰ Vgl. Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 26.

⁶¹ Die Differenzierungen zwischen den Begriffen Horror und Terror sind vielfach diskutiert worden. In ihrem 1826 erschienenen Essay *On the Supernatural in Poetry* beschreibt Ann Radcliffe Terror und Horror als gegensätzliche Beziehungen: „Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them.“ Vgl. Ann Radcliffe: *On the Supernatural in Poetry*. In: *The New Monthly Magazine* 7, 1826, S.145–152. Zitat: S. 150. In *Danse Macabre*, seinem theoretischen Buch zum Horrorgenre, fügt der Horror-Autor Stephen King eine dritte Kategorie bei, die er als „revulsion“ bezeichnet und die sich am ehesten in Analogie zu der expliziten Gewaltdarstellung,

Nach dieser Auslegung konfrontiert der Horror also nicht nur unmittelbar mit dem Schrecklichen, sondern bestätigt ein Gefühl des Terrors, als eine Ahnung dessen, was im Verborgenen sein Unwesen treibt. In Hinblick auf die Gothic Novel und ebenfalls auf den Horrorfilm erweist sich Burkes Studie als aufschlussreich, da sie das Interesse am Schrecklichen oder Furchteinflößenden mit einer sensualistischen Erfahrung des Vergnügens verbindet.⁶³

Burkes Erläuterungen werden in der Moderne von einem weiteren Begriff flankiert, durch den insbesondere die Gothic Novel und ebenso der klassische Horrorfilm Angst generieren. In der Inszenierung des Vagen und des Übersinnlichen lässt sich besonders ein Element in den Vordergrund stellen, das vor allem in der klassischen Definition des Horrorgenres eine wesentliche Rolle spielt: das Unheimliche.

„Wenn wir ‚Horror‘ sagen, meinen wir den *supernatural horror*, von dem Lovecraft in seinem Essay spricht, Thriller interessieren uns nicht. Der Schlüsselbegriff für den Horror, von dem wir reden, ist [...] der Begriff *frisson*, er bezeichnet das [...] Unheimliche.“⁶⁴

Sigmund Freud bestimmt den Begriff zunächst als eine spezielle Form der Angst.⁶⁵ Das Unheimliche, das im „Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist“, ⁶⁶ geht aus Freuds Konzeption der Verdrängung hervor.

„Das Verdrängte ist mithin auch als etwas Verborgenes oder an die Grenze der Wahrnehmung Verschobenes aufzufassen, das im Moment seiner Wiederkehr oder seines Ausbrechens als Angsterregendes in Erscheinung tritt. Der Verdrängungsprozess verschiebt oder verzerrt somit eigentlich vertraute Effekte.“⁶⁷

durch die sich das Subgenre des Splatterfilms auszeichnet, eingeführt lässt. Allerdings nimmt King darin ebenfalls eine qualitative Unterscheidung zwischen diesen Begriffen vor. „I recognize terror as the finest emotion (used to almost quintessential effect in Robert Wise’s film *The Haunting*, where [...] we are never allowed to see what is behind the door), and so I will try to terrorize the reader. But if I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I find I cannot horrify, I’ll go for the gross-out. I’m not proud.“ Stephen King: *Danse Macabre*. New York 1981. S. 25.

⁶² Burke: *Philosophical Enquiry*, S. 54.

⁶³ Vgl. Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 26.

⁶⁴ Georg Seeßlen / Ferdinand Jung: *Horror. Grundlagen des populären Films*. Marburg 2006. S. 698.

⁶⁵ Seine Schlüsse belegt Freud anhand von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) und begründet damit die psychoanalytische Lektüre von literarischen Texten, die bis in die heutige Zeit hineinreicht. Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Sigmund Freud. Studienausgabe, Band IV *Psychologische Schriften*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1970. S. 243-274.

⁶⁶ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 161.

⁶⁷ Vgl. Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 39.

Verdrängung gilt in dieser Auslegung als ein Moment der Abwehr, bei dem Gedanken und Triebregungen aus dem Bewusstsein eliminiert werden. Mit der Kategorie des Unheimlichen tritt nach Freud also nichts gänzlich Fremdes oder Anderes in Erscheinung, sondern etwas Vertrautes, das durch unbewusste Prozesse verfremdet worden ist und nun als furchterregend erscheint. Die zentrale Gegenüberstellung von Vertrautem und Fremdem, Selbst und Anderem wird auf diese Weise brüchig, da die Trennlinien keine absoluten Ordnungsprinzipien mehr bedeuten. Der Einbruch des Fremden in das Vertraute stellt somit keine rein äußerliche Bedrohung dar, sondern wird vielmehr zur „Privatsache“⁶⁸. „Was als unheimlich wahrgenommen wird, ist immer von der Erfahrung der Alltagswirklichkeit bestimmt, denn das Unheimliche bezeichnet hier eine entscheidende Differenz oder Abweichung.“⁶⁹

Eine solche Form der Abweichung von der Alltagswirklichkeit lässt sich sowohl in der ästhetischen Debatte über das Erhabene als auch in der frühen Entwicklung der Gothic Novel nachverfolgen. Die Ästhetik des Grausamen, derer sich der Schauerroman seit seiner Entstehungszeit bedient, scheint dem Weltbild der Aufklärung sogar gänzlich zu widersprechen. „Die phantastische Antiästhetik des Ekkligen und Grausamen war mit der moralischen Ästhetik der Aufklärung nur schwer und mit dem disziplinierten Kunstgenuß, wie ihn die Autonomieästhetik vorsah, gar nicht vereinbar.“⁷⁰ Die Romantik (und in besonderem Maße die schwarze Romantik) bediente sich nun jedoch genau jener ‚unvernünftigen‘ Themen, die die Aufklärung zu überwinden versuchte.⁷¹ Der Schauerroman generiert seine Wirkung über die Inszenierung des Gewaltsamen; von Angst und Grauen, des Blutigen und des Todes. Zum erzählerischen Inventar der Schauerliteratur zählen Gespenster, Vampire, Monstren, Teufel und künstliche Menschen⁷², die den Leser mit den ‚Nachtseiten‘ der menschlichen Existenz konfrontieren,⁷³ wohingegen die Aufklärung vor allem nach dem Klaren und Hellen strebt. „Todessehnsucht bleibt ihr fremd; sie ist vordergründig [...] will ‚lucidus ordo‘.“⁷⁴

⁶⁸ Georg Seeßlen: George A. Romero und seine Filme. A.o.O. 2010. S. 13.

⁶⁹ Vgl. Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 40.

⁷⁰ Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt a.M. 1995. S. 11.

⁷¹ Vgl. Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 21f.

⁷² Kategorisierungen nach Brittnacher: Ästhetik des Horrors.

⁷³ Siehe hierzu Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. S. 43-65.

⁷⁴ Walter Rehm: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 4. Hrsg. v. Paul Kluckhohn, Erich Rothacker. Halle, Saale 1928. Reprint 2014. S. 277.

Wenn „die Lust am filmischen Horror“ ein Massenphänomen ist, das, wie Ursula Vossen schreibt, „entscheidend in der Geisteswelt des 19. Jahrhunderts verwurzelt ist“⁷⁵, so lässt sich an dieser Stelle vermuten, dass bereits der Schauerroman und, in einem erweiterten Sinne, alle Darstellungsformen des Schrecklichen und Angsteinflößenden im Wesentlichen auf eine geltende kulturelle Ordnung rekurrieren und sowohl ihre Protagonisten als auch den Rezipienten mit deren Grenzen konfrontieren. Was als bedrohlich vermutet oder wahrgenommen wird, zeichnet sich in erster Linie durch die Erfahrung einer Diskontinuität aus, „die sich aus der Begegnung zweier Welten ergibt, aus dem Schock, der durch diese Begegnung ausgelöst wird, aus dem Geheimnis und dem Rätsel, die daraus resultieren“⁷⁶.

Entsprechend dieser Annahme skizziert auch Georg Seeßlen markante Entwicklungen von der Renaissance bis heute und identifiziert dabei epochenspezifische Ängste, die er als maßgeblich für Inszenierungen des Schrecklichen erachtet. In der Renaissance verortet er neben der Vorstellung vom Schönen als dem Guten und dem Hässlichen als dem Bösem das Fremde, das als potenzielle Erscheinungsform des Bösen erachtet wird. Die Entdeckungsfahrten früher Abenteurer öffneten den Horizont der Europäer für andere Kulturen, in denen sie dieses bedrohlich Fremde nun auszumachen glaubten. Seeßlen ergänzt diese Vorstellungen mit dem Illusorischen, das die Höllendarstellungen des Barock dominiert, dem Grauenhaften in der Romantik, das aus der Konfrontation der Zivilisation mit der Natur hervorgeht, und dem Wahnsinn als zentraler Bedrohung in der Gedankenwelt der Aufklärung. Das Verdrängte, das Freud zum wesentlichen Merkmal in den Texten E.T.A. Hoffmanns erklärt, markiert das, was sich dem bürgerlichen Blick entzieht und wird schließlich als das Andere verstanden, das dort entsteht, wo sich Traum und Wirklichkeit miteinander vermischen.⁷⁷

Seeßlen veranschaulicht auf diese Weise, dass jede Epoche charakteristische Ängste und Vorstellungen des Grauenhaften auch in die Kunst überträgt. Was jedoch als grauenhaft erscheint, ist dabei stets von zeitgenössischen und kulturellen Umständen bedingt. Somit lässt sich Benjamin Moldenhauers Abkehr von einem statischen Genrebegriff entsprechen, da er Horror nicht als hermetisches System nach fest formulierten Regelsätzen begreift. Eine dynamische Genrebe-

⁷⁵ Vossen: Horrorfilm, S. 9.

⁷⁶ Irène Bessière: Die Darstellung des Phantastischen in der Literatur und im Film. In: Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. Hrsg. v. Jean Marie Paul. St. Ingbert 1998. S. 46-58. Zitat: S. 48.

⁷⁷ Vgl. Georg See hlen: George A. Romero und seine Filme, S. 10ff.

stimmung schließt ein genrespezifisches Regelwerk nicht kategorisch aus, sondern eröffnet vielmehr die Möglichkeit, die wirkungsästhetischen Kategorien in einem historischen und kulturellen Kontext zu beschreiben. Die Vorstellungen vom Grauenhaften und Bedrohlichen verändern sich ebenso, wie sich das Horrorggenre verändert, das sich dieses Grauen zum Gegenstand macht.

So fasst auch Robin Wood alles als monströse Bedrohung im Horrorfilm zusammen, was die als Normalität verstandene Alltagswelt seiner Protagonisten stört.⁷⁸ Normalität ist für Wood ideologisch zu erschließen und definiert sich als „conformity to the dominant social rules“⁷⁹. Die inhaltliche Analyse des Horrorggenres wird durch Woods Theorie mit einem kulturkritischen und psychoanalytischen Ansatz verbunden.⁸⁰ Der grauenerregende Charakter des Monsters resultiert aus seiner Abweichung von einer sozio-kulturellen Norm, die das, was das Monster durch seine Erscheinung repräsentiert, zu verdrängen versucht. Zu einem ähnlichen Schluss gelangt auch Tudor in seiner Klassifizierung des Secure und Paranoid Horror. Der klassische Horrorfilm, der sich durch seine geschlossene Form auszeichnet, hat somit primär eine ideologische Funktion. Die Filme beschreiben oftmals die Reisen westlicher Protagonisten in unentdeckte Regionen⁸¹ oder das Eindringen eines exotischen Monsters in die vertraute Ordnung.⁸² Grundlegend ist, dass die Grenze zwischen dem Normalen und dem Abnormen hier noch einer deutlichen, oft topologischen Trennung unterliegt. Die Filme, die Tudor dem Secure Horror zuordnet, thematisieren in der Regel die Intervention der Protagonisten, um die vertraute Ordnung wiederherzustellen, auf diese Weise also die Normalität zu sichern. Der Konflikt zwischen dem Vertrauten und Unbekannten, dem Eigenen und dem Fremden mündet schließlich in der Wiederherstellung und damit auch der Bestätigung bekannter Strukturen.⁸³ Der Feind wird in diesem Fall besiegt und der Status Quo bewahrt.

Filme, die diese Grenze auf die Probe stellen und verwischen, rechnet Tudor dem Paranoid Horror zu. Sie verorten den Ursprung der Katastrophe meist unmittelbar innerhalb der Alltagswelt ihrer Protagonisten. Das Monster kommt nun

⁷⁸ Robin Wood: An Introduction to the American Horror Film. In: The Film Genre Reader II. Hrsg. v. Barry Keith Grant, Christopher Sharrett. Austin 1995. S. 107-141.

⁷⁹ Ebd., S. 118.

⁸⁰ Vgl. Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 116.

⁸¹ Bspw. in die unbekannten Grabkammern der Mumie oder, wie im Falle des klassischen Zombiefilms, in die Karibik.

⁸² Wie zum Beispiel Dracula, Godzilla oder King Kong, der wiederum über eine Expedition in eine unerforschte Wildnis in das New York der 1930er Jahre gelangt.

⁸³ Vgl. hierzu auch Moser: Kannibalismus als Metapher des Verstehens. S. 56f.

nicht mehr von außerhalb, sondern geht aus dem eigenen Erfahrungsbereich hervor, was zur Folge hat, dass ein Einschreiten keine stabilisierende Wirkung hat, sondern häufig zur weiteren Eskalation beiträgt. Das Böse, das im modernen Horror in Erscheinung tritt, lässt sich nicht ohne weiteres aus der Welt schaffen, da es bereits ein Teil des eigenen Erfahrungsbereiches ist. Es steht nun weniger die Frage im Mittelpunkt, wo es herkommt, sondern vielmehr auf welche Weise (und warum) es in Erscheinung tritt.⁸⁴ Im Gegensatz zum klassischen Horror hat der moderne Horror eine destabilisierende Wirkung, da er verstärkt das gestörte Verhältnis der Figuren zu ihrer Umwelt thematisiert. Der vertraute Alltag stellt nicht mehr das oberste Gut dar, das es wiederherzustellen gilt, sondern wird vielmehr zum Ursprung und Nährboden des Übels.⁸⁵ Auf diese Weise nimmt der moderne Horrorfilm die Wohlfühldistanz der klassischen Horrorstoffe, da er die Rückkehr in die sicher geglaubte Normalität verweigert: Der Horror kommt nicht mehr *über* die Gesellschaft, sondern *aus* ihr heraus.

Am deutlichsten werden die Unterschiede zwischen klassischem und modernem Horrorfilm schließlich auf bildästhetischer Ebene. Der moderne Horrorfilm bricht mit den Konventionen des klassischen Horrorkinos und wird dokumentarischer.⁸⁶ Während der klassische Horrorfilm die detaillierte Darstellung von Gewalt in der Regel ausspart, steht sie im modernen Horror schonungslos im Mittelpunkt. So bilden sich schließlich auch die Subgenres des Splatterfilms und des Körperhorrors heraus, die durch eine ganz eigene „Ästhetik der Hyperbolic“⁸⁷ gekennzeichnet sind und die das ‚Ekelhafte‘ des Körpers deutlich machen.⁸⁸ Entsprechend wurden auch die Thesen, die Robin Wood zur Kategorisierung des Horrorfilms anführt, mittlerweile erweitert:

„Das Monster repräsentiert demnach weniger oder nicht nur die gesellschaftlich kanalisierte, kontrollierte und unterdrückte Abweichung als vielmehr die beunruhigende Infragestellung von Geschlecht und körperlich verfasster Identität wie auch die grenzüberschreitenden Momente ihrer partiellen Auslösung.“⁸⁹

Diese Erweiterung scheint einem dynamischen Genrebegriff immanent zu sein, doch veranschaulicht sie einmal mehr dessen Vorteile in Bezug auf eine histori-

⁸⁴ Vgl. Seeßlen: George A. Romero und seine Filme, S. 22.

⁸⁵ Vgl. Tudor: Monsters and Mad Scientists. S. 213ff.

⁸⁶ Vgl. hierzu: Meteling: Monster, S. 118f.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 87.

⁸⁸ Zum Begriff des Ekels und der Erzählweise des Splatterfilms siehe Kapitel 4 dieser Arbeit.

⁸⁹ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 116.

sche und kulturelle Lesart des Horrorgenres. Auch Tudor begreift den Horrorfilm als Bestandteil eines kulturellen Beziehungsgeflechts:

„Horror movies are neither a direct cause nor an unmediated reflection of their audience’s attitudes and activities, although there is a sense in which they are simultaneously both, precisely because they are constituents of the process of producing and reproducing culture. It is essential, therefore, to contextualize the horror movie; to understand genre history as part of a broader process of change – to inquire, in effect, into the kinds of social and cultural worlds within which the genre makes sense. Or, to put it the other way round, if we assume, as we must, that horror movies are intelligible and coherent experiences for their audiences, then we have to ask ourselves what the world must be like for that to be the case.“⁹⁰

Somit lässt sich als wesentliches Merkmal des Horrorgenres bereits feststellen, dass das angsterregende Moment „in der Destabilisierung oder Überschreitung kultureller Ordnungen und Grenzziehungen [liegt]“⁹¹. Das Monster, unabhängig davon, ob es einen übernatürlichen oder realitätsnahen Ursprung hat, tritt somit stets als Fremdes in Erscheinung. Damit bedroht es jedoch nicht nur die Grenzen der kulturellen Ordnung, sondern verweist gleichermaßen auf ihre Eigenheiten. Was als ein (verdrängtes) Äußeres erscheint, weist damit unweigerlich auf ein Inneres zurück, das es auszuschließen versucht.

1.2. Zum Begriff des Fremden

Wenn sich das Monster im Horrorfilm grundlegend als Fremdes beschreiben lässt, so muss an dieser Stelle zunächst ausgeführt werden, wie der Begriff in der vorliegenden Studie zu verstehen ist. Als Ausgangspunkt bietet sich eine allgemeine Definition des Fremden an. Aus Bernhard Waldenfels’ phänomenologischer Perspektive tritt es auf vielfältige Weise in Erscheinung:

„Fremd ist erstens, was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt als Äußeres, das einem *Inneren* entgegensteht. [...] Fremd ist zweitens, was anderen gehört, im Gegensatz zum *Eigenen*. [...] Fremd ist drittens, was fremdartig, unheimlich, seltsam ist. Der Gegensatz Äußeres/Inneres verweist auf einen *Ort* des Fremden, der Gegensatz Fremdes/Eigenes auf den *Besitz*, der Gegensatz Fremdartiges/Vertrautes auf eine *Art* des Verständnisses.“⁹²

⁹⁰ Tudor: *Monsters and Mad Scientists*, S. 212.

⁹¹ Sheldon: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 117.

⁹² Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M. 2006. S. 111. (Hervorh. Im Original).

Bereits diese allgemeine Bestimmung macht deutlich, dass Fremdes stets in Abgrenzung zum Eigenen entsteht, erfahren und bewertet wird. Fremd ist etwas, was dem Eigenen als nicht zugehörig empfunden wird.⁹³ Es wird als Abweichung von der Normalität wahrgenommen und tritt dort in Erscheinung, wo das Bekannte und das Alltägliche in Gefahr geraten, von ihm aufgelöst zu werden. Analog zur Funktion des Monsters im Horrorfilm erscheint Fremdes als ein solches, indem es eine vertraute Ordnung stört. Dabei gibt es nach Waldenfels jedoch immer so viele Ordnungen wie es auch Fremdheiten gibt. Gesellschaftliche, kulturelle aber auch individuelle Ordnungen verlaufen, so Waldenfels, in klar definierten Grenzen, die häufig allerdings erst durch Störungen bewusst werden. Das, was beispielsweise einer Kultur fremd erscheint, lässt somit immer auch Rückschlüsse auf die Grenzen zu, die ihre Ordnung definieren. „Fremdheit ist kein Begriff der szientifischen Wissenschaften. Sie wird nicht aus einer objektivierenden Perspektive wahrgenommen oder konstruiert, sondern befindet sich in Augenhöhe der alltagsweltlichen Akteure.“⁹⁴ Was als fremd empfunden und aus welcher Perspektive es beurteilt wird, lässt somit immer auch Rückschlüsse darauf zu, zu welcher Zeit und in welchem kulturellen oder soziologischen Kontext es als solches aufgefasst wird. Fremdheit ist demnach keine grundsätzliche Eigenschaft, die einer Person, einer Sache oder einem Ort anhaftet, sondern eine Relation, die aus einem bestimmten Beziehungsverhältnis hervorgeht.⁹⁵ Im Wesentlichen stellen alle Formen von Fremdheit etwas Unvertrautes dar, das sich dem eigenen Wissen und Verständnis entzieht. „Fremderfahrung zeichnet sich dadurch aus, dass eben das, worauf wir uns beziehen, sich unserem Zugriff entzieht. Es besagt, dass etwas leibhaftig abwesend ist, so wie ein ferner oder toter Freund.“⁹⁶ Fremdheit wird primär über zwei Bedingungen bestimmt, die sich auf den kulturellen Erfahrungshorizont und/oder auf einen soziologischen Fremdenheitsbegriff zurückführen lassen. Dies umfasst einerseits einen Erfahrungs- oder Sinnbereich, in dem einem Individuum oder einer Gruppe *etwas* fremd ist, ande-

⁹³ Corinna Albrecht: Der Begriff der, die, das Fremde: Zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Thema Fremde – ein Beitrag zur Klärung einer Kategorie. In: Vom Umgang mit dem Fremden: Hintergrund Definition Vorschläge. Hrsg. v. Yves Bizeul /Ulrich Bliesener / Marek Prawda. Weinheim, Basel 1997. S. 85.

⁹⁴ Herfried Münkler / Bernd Ladwig: Dimensionen der Fremdheit. In: Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit. Hrsg. v. Herfried Münkler unter Mitarbeit von Bernd Ladwig. Berlin 1997, S. 12.

⁹⁵ Vgl. Nicole Czekelius: Das Fremde – eine Annäherung. In: alltäglich / fremd. Hrsg. v. Katharina Leitner, Nicole Czekelius. Wien 2010. S. 21-42, hier S. 31.

⁹⁶ Bernhard Waldenfels: Das Fremde denken. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (2007), H. 3, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4743> (Stand: 29.05.2017), Druckausgabe: S. 361-368.

rerseits definiert es auch die Nichtzugehörigkeit zu einer Gruppe, wobei *Andere* einer Person oder der Gruppe fremd sind. Es lässt sich somit zwischen einer kulturellen und einer sozialen Fremdheit unterscheiden, wobei diese Formen einander nicht gänzlich ausschließen, sondern häufig ineinander greifen.⁹⁷

Die Alltagswelt, aus der heraus das Fremde wahrgenommen und beurteilt wird, ist dabei jedoch selbst kein sicheres Terrain des Eigenen, das von fremden Einflüssen gänzlich verschont bleibt.

„Das Fremde wird einerseits in der Ferne gesucht, andererseits aber auch zu Hause gefunden. Die ‚Ethnologie der eigenen Welt‘ hat uns gezeigt, dass ‚fremd‘ weniger eine Kategorie der Objekte oder Menschen ist, sondern des Blicks, den wir auf Ereignisse, Menschen oder Gegenstände richten.“⁹⁸

Die Erfahrung des Fremden geht seinem Erkennen, Verstehen und Anerkennen voraus. Sie schlägt aber auch unmittelbar auf die eigene Wahrnehmung zurück und geht in ein Fremdwerden der Erfahrung selbst über.⁹⁹ Auf diese Weise erzeugt das Fremde oftmals Unsicherheit und erfordert eine Reaktion noch bevor es als solches erfasst wird. Wird etwas (oder jemand) als fremd erfahren, handelt es sich dabei vorerst um affektiv getönte Erlebnisse, wie etwa das Erstaunen oder das Erschrecken.¹⁰⁰ Das unbekannte Fremde kann faszinierend, aber auch beängstigend sein.

„Die Begegnung mit dem, was uns fremd ist, kann uns ängstigen, weil wir es nicht kennen und es oft kaum zu beschreiben oder zu definieren wissen, weil es uns um unser Eigenes fürchten lässt. Eine Begegnung mit dem Fremden kann uns aber auch faszinieren, weil es Unbekanntes und Verborgenes zu entdecken gilt, das eine Erweiterung und Bereicherung dessen verspricht, was wir unser Eigenes nennen.“¹⁰¹

In einer negativen Auslegung wird Fremdes als Anomalie verstanden, die den gewohnten Gang der Dinge unterbricht und aufgrund seiner Andersartigkeit als potenzielle Bedrohung aufgefasst wird. Das Fremde provoziert Gefühle wie

⁹⁷ Waldenfels: Phänomenologie des Fremden, S. 115.

⁹⁸ Dorothee Kimmich/ Schamma Schahadat: Das Eigene und das Fremde. Einführung. In: Kulturtheorie. Hrsg. v. Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat, Thomas Hauschild. Bielefeld 2010, S. 152.

⁹⁹ Vgl. Waldenfels: Phänomenologie des Fremden, S. 8.

¹⁰⁰ Münkler/Ladwig: Dimensionen der Fremdheit, S. 11.

¹⁰¹ Helga Egner: Vorwort. In: diess.: Das Eigene und das Fremde: Angst und Faszination. Düsseldorf 1994, S. 9.

Angst, Ekel oder Grauen. So beschreibt auch Burke in seiner Studie zum Gefühl des Erhabenen die Konfrontation mit dem Fremden als Augenblick des Horrors.¹⁰² Im Anschluss an die affektive Reaktion auf Fremdes existieren verschiedene Strategien zu dessen Bewältigung: zum einen die Ausgrenzung oder Vernichtung des Andersartigen, zum anderen dessen Aneignung. Ersteres meint eine gewaltsame Reaktion, letzteres die Übertragung in den eigenen Erfahrungshorizont. Das Bestreben, das Fremde auf eine dieser Arten bewältigen zu wollen, resultiert aus dem Umstand, dass die Konfrontation mit ihm immer zu einer Erfahrung wird, die – auf unterschiedliche Weise – auch die eigene Identität herausfordert und zu gefährden droht.

„Fremderfahrung gilt [...] als Erweiterung und Veränderung, aber auch als Bedrohung des eigenen Weltbildes. Diese Reflexionen über die fremde sowie die eigene Kultur sind beunruhigend, da sie Sachverhalte in Frage stellen und neue Vorgehensweisen vor Augen führen.“¹⁰³

Oftmals erfährt das Fremde daher eine negative Bewertung.¹⁰⁴ Es wird als defizitär wahrgenommen, als etwas, dem erst noch Sinn verliehen werden muss oder dem dieser verloren gegangen ist. Eine solche Auseinandersetzung mit dem Fremden würde somit wiederum bedeuten, es lediglich in Abgrenzung zum Eigenen zu beurteilen und ihm dadurch entweder die negativen Assoziationen zu nehmen oder diese zu verstärken. Auf diese Weise kann Fremdheit schließlich sogar in Feindschaft umschlagen. Diese findet ihre erste Ausprägung in der Erschaffung von stereotypen Feindbildern. Bereits in der Antike wurden fremde Völker als Barbaren (altgriech. Βάρβαρος) bezeichnet und durch die abwertende Bezeichnung in den Zustand einer archaischen Kulturlosigkeit gerückt.¹⁰⁵ Dabei wird der Feind nicht über die Attribute bestimmt, die ihm tatsächlich eigen sind, sondern auf Grundlage dessen bewertet, was ihm unterstellt wird.

¹⁰² Burke verweist dahingehend auf den britischen Chirurgen William Cheselden (1688-1752), dem es durch einen operativen Eingriff gelungen war, einen von Geburt an blinden Jungen zu heilen. Der unbekannte Anblick einer dunkelhäutigen Frau versetzte den Jungen zunächst in großen Schrecken, da ihn die Dunkelheit ihrer Haut an seine Blindheit erinnerte. „Some time after, upon accidentally seeing a negro woman, he was struck with great horror at the sight.“ Vgl. Burke: *Philosophical Enquiry*, S. 131f.

¹⁰³ Sandra Schönfeld: *Fremderfahrung in ausgewählten Reiseberichten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kiel 2004, S. 35.

¹⁰⁴ Vgl. Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Übers. v. Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M. 1990. S. 104.

¹⁰⁵ Den Begriff des Barbaren führt Julia Kristeva auf die Persischen Kriege zwischen 490 und 478 v. Chr. zurück. Als Resultat der Konflikte ging man dazu über, alle Nicht-Griechen als Barbaren zu bezeichnen. Der Begriff wird dabei nicht nur verwendet, um die Griechen von fremden Völkern zu unterscheiden, sondern diese sogleich herabzuwürdigen. Vgl. hierzu Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. S. 59ff.

„Der Anblick des Anderen weicht dem, was wir selbst an ihm sehen, die Anrede dem, was wir selbst über ihn sagen. Der Feind entpuppt sich als ein blick- und wortloses Wesen ohne Antlitz. Das Außerordentliche, das die Grenzen der Ordnung überschreitet, sinkt herab zum Unordentlichen. So kommt es zu den bekannten binären Schemata: Vernunft gegen Gewalt, Vernünftige gegen Barbaren, Christen und Muslime gegen Heiden, Zivilisierte gegen Wilde, Gläubige gegen Ungläubige, Besitzbürger gegen Habenichtse, Gesetzestreue gegen Gesetzeslose und so fort.“¹⁰⁶

Die Bewertung eines Fremden als Feind resultiert aus (gescheiterten) Aneignungsversuchen: Er wird dabei aus der Perspektive des jeweils Eigenen betrachtet, das die Tendenz entwickelt, Fremdes als Derivat des Eigenen zu behandeln. Demnach ist der Feind jemand, der die eigene Lebensweise in Frage stellt, indem er – allgemein gesprochen – deren Ordnungen stört. Auf einer übergeordneten Ebene wird dabei ein grundlegendes ‚Gemeinsames‘ definiert, das über die spezifischen eigenen Ordnungen hinausweist, wie beispielsweise das Naturrecht oder das Moralprinzip, die über alle kleineren Ordnungen erhaben scheinen. Fremdes, das gegen diese Prinzipien verstößt, stellt sich somit nicht nur als Feind der eigenen Ordnungen dar, sondern entpuppt sich als „Feind des wahren Logos und des wahren Ethos“¹⁰⁷ und wird daher als allgemeine Bedrohung verstanden. In beiden Fällen wird das Fremde jedoch verkannt und auf verfälschende Weise (neu-)konstruiert.

Waldenfels betont, dass bereits den Aneignungsversuchen etwas Gewaltsames anhaftet. Fremd können in diesem Zusammenhang schließlich auch die Reaktionen auf das Scheitern der Aneignung sein, wie beispielsweise der Akt der Gewalt zur Vernichtung des Andersartigen. Überdies laufen die Versuche der Aneignung ins Leere, da sie sich auf ein Eigenes berufen, das es so gar nicht gibt, da es sich nur bis zu einem gewissen Grad als etwas allen Gemeinsames bestimmen lässt.¹⁰⁸

In ihrem Buch *Étrangers à nous-mêmes* kommt die Psychoanalytikerin Julia Kristeva zu dem Schluss, dass die Reaktionen auf das Fremde Konfrontationen mit dem (verdrängten) Unbewussten sind. „L'étranger est en nous. Et lorsque nous fuyons ou combattons l'étranger, nous luttons contre notre inconscient – cet ‚impropre‘ de notre ‚propre‘ impossible.“¹⁰⁹ Das Fremde besteht demnach in

¹⁰⁶ Waldenfels: Das Fremde denken.

¹⁰⁷ Waldenfels, Bernhard: Fremdheit, Gastfreundschaft und Feindschaft.

Text Online: <http://www.information-philosophie.de/?a=1&t=219&n=2&y=1&c=1> Stand: 13.04.2014.

¹⁰⁸ Bernhard Waldenfels: Topographie des Fremden. Frankfurt a.M 1997. S. 164.

¹⁰⁹ Julia Kristeva: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris 1988. S. 283.

Relation zum Bewusstsein der Differenz im inneren Selbst und mit dessen Erkennen verschwindet es auch zugleich. „L'étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers. Si je suis étranger, il n'y a pas d'étrangers.“¹¹⁰ Zwar geht auch Waldenfels davon aus, dass es kein gesichertes Terrain des Eigenen gibt, keinen Ort, an den man sich vor dem Fremden flüchten kann. Ähnlich wie es Freud in seinem Aufsatz über das Unheimliche feststellt, beginnt auch die Fremdheit „im eigenen Haus“¹¹¹. In seiner Kritik an Kristevas Ausführungen weist Waldenfels allerdings auf die allgemeine ICH-Funktion hin, von der sie in ihrer Schlussfolgerung ausgeht. Er kritisiert an dieser Haltung, dass sich kein universales Fremdes ausmachen lässt, das für jeden Angehörigen einer Gruppe in gleicher Weise und zu jedem Zeitpunkt gilt. Fremderfahrung ist demnach eine Erfahrung, die das Individuum zwar auf Grundlage seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe (oder Ordnung) macht, allerdings würde Kristevas Kategorisierung des Fremden, das in *mir* ist und im Umkehrschluss *alle* zu Fremden erklärt, die Unterscheidung hinfällig machen.¹¹² Trotz Waldenfels Kritik an Kristevas Umgang mit dem Begriff des Fremden werden ihre Ausführungen zu den freudianischen Elementen des Unheimlichen für die vorliegende Arbeit relevant sein, da sie weitgehend außerhalb des von Waldenfels kritisierten Kontextes ihre Anwendbarkeit auf das Horrorgenre finden.

Zusammenfassend lässt sich hervorheben, dass die Erfahrung, die Beurteilung und die Reaktion auf Fremdes einen Erkenntnisprozess voraussetzen. Dieser bezieht sich nicht einzig auf das Erkennen des Fremden in Relation zum Eigenen, sondern kann ebenso zu einem tieferen Verständnis des Eigenen beitragen, indem die Erkenntnis in die Auseinandersetzung mit einer subjektiven (kulturell determinierten) Welterfahrung umschlägt.

Die Erforschung des Fremden und insbesondere der Kontakt zwischen verschiedenen Kulturen bilden darüber hinaus den zentralen Untersuchungsgegenstand der Ethnologie. Besonders in Hinblick auf die Figur des Zombies gewinnt sie für diese Studie eine besondere Relevanz, da der Zombie nicht nur als fremdes Wesen des Horrorgenres in Erscheinung tritt, sondern als das Fremde einer unbekanntem Kultur ebenso Erwähnung in ethnographischen Schriften findet.

Dt. „Das Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewußtes – dieses ‚Uneigene‘ unseres nicht möglichen ‚Eigenen‘.“ Kristeva: Fremde sind wir uns selbst, S. 209.

¹¹⁰ Ebd. S. 284. Dt. „Der Fremde ist in mir, also sind wir alle Fremde. Wenn ich Fremder bin, gibt es keine Fremden.“ Kristeva: Fremde sind wir uns selbst, S. 209.

¹¹¹ Vgl. Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 27.

¹¹² Vgl. ebd., S. 29.

1.3. Zur Fachgeschichte der Ethnologie und zum Begriff der Autoethnographie

Als Wissenschaft „des Menschen als kulturellem Wesen“¹¹³ waren die bevorzugten Forschungsobjekte der (westlichen) Ethnologie über lange Zeit hinweg die sogenannten ‚primitiven‘ Völker oder ‚Naturvölker‘. Von den Anhängern eines evolutionistischen Kulturkonzepts wurde diesen Völkern eine Ursprünglichkeit zugeschrieben, die sie von ‚höher entwickelten‘ Kulturen abgrenzte. Diesem Ansatz liegt ein ethnozentristisch geprägtes Selbstverständnis zugrunde, das der eigenen Kultur eine privilegierte Position zuweist.¹¹⁴ Das Bild von der fremden Kultur wird auf diese Weise häufig zum Negativ der Eigenen, da es zunächst nur nach dem Grad der Abweichung von der Eigenkultur beurteilt wird.¹¹⁵

Die Herausbildung der ‚modernen‘ Ethnologie geht mit der Überwindung des evolutionistischen Kulturkonzepts einher. Sie geht davon aus, dass nicht eine Kultur, sondern verschiedene Kulturen¹¹⁶ existieren, wobei sich der moderne Ethnologe vor Ort begeben muss, um die fremde Kultur unmittelbar zu betrachten. Als Methode der Feldforschung findet die teilnehmende Beobachtung Anwendung, die im frühen 20. Jahrhundert vor allem durch Bronislaw Malinowski entwickelt wurde. Die teilnehmende Beobachtung, wie Malinowski sie formuliert, fordert ein holistisches Kulturkonzept und stellt einen bedeutenden Fortschritt zur komparativen Methode der Evolutionisten dar. Anstatt sich auf Daten von Missionaren und Kolonialbeamten zu verlassen, besteht die Aufgabe des Ethnologen von nun an darin, sich in die fremde Kultur zu begeben und am dortigen Leben teilzunehmen.¹¹⁷

Besonders Autoren der französischen Avantgarde wie beispielsweise Michel Leiris, Alfred Métraux oder Georges Bataille, der mit Leiris zusammen das *Collège de sociologie* gründete, verpflichteten sich diesem Ansatz und suchten über die Ethnologie Dechiffrierangebote sowohl für die eigene als auch die fremde Kultur.

¹¹³ Dieter Haller: dtv-Atlas Ethnologie. 2. vollständig durchgesehene und korrigierte Auflage. München 2010. S. 11.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 15.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 17.

¹¹⁶ In der Ethnologie existiert kein einheitlicher Kulturbegriff. In der vorliegenden Arbeit, soll dem von Clifford Geertz geprägten semiotischen Kulturbegriff entsprochen werden, der Kultur als ein vom Menschen selbst gesponnenes Bedeutungsgewebe begreift, das vom Ethnologen interpretiert wird. Vgl. hierzu: Clifford Geertz: Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In: Ders.: The Interpretation of Cultures. 1973, S. 3-30.

¹¹⁷ Vgl. Haller: dtv-Atlas Ethnologie, S. 145.

Im Anspruch „aus der eigenen Kultur die fremde [zu] erfahren und von der fremden Kultur Zugänge zu noch nicht gesehenen oder abgespaltenen Anteilen der eigenen [zu] finden“¹¹⁸ entwickeln sie eine besondere „Leidenschaft für magische Prozesse“¹¹⁹, denen sich unter anderem Leiris durch Erklärungsversuche der Psychoanalyse annähert. „Verstehen wir mehr vom Anderen und von anderem, verstehen wir mehr von uns selbst – und umgekehrt.“¹²⁰

Die postume Veröffentlichung von Bronislaw Malinowskis Tagebüchern¹²¹ markierte gegen Ende der 1960er Jahre jedoch den Ausgangspunkt einer Diskussion, der die Ethnologie in eine nachhaltige Krise stürzte. Sie betraf vornehmlich das Selbstverständnis des Fachs in Bezug auf seine Methode der Feldforschung und mündete in der sogenannten *Writing-Culture*-Debatte, die in den 1970er und 1980er Jahren besonders heftig geführt wurde und sich mit dem Dilemma ethnographischer Repräsentation fremder Gesellschaften beschäftigte. Während Malinowski als (Mit-)Begründer der teilnehmenden Beobachtung die wesentliche Rolle des Ethnographen darin sah, sich vollständig auf die fremde Kultur einzulassen, zeigt sich in seinen privaten Aufzeichnungen ein eher gegenteiliges Bild, in dem er sich distanziert und überheblich gegenüber den ‚Eingeborenen‘ zu erkennen gibt.¹²² Auffällig ist jedoch, dass sich gerade seine ethnographischen Beschreibungen dadurch auszeichnen, dass Malinowski seine subjektive Wahrnehmung zugunsten einer möglichst unverzerrten Darstellung der fremden Kultur ausspart, wohingegen sich in seinen Tagebüchern die Probleme andeuten, mit denen sich der Ethnograph in der Fremde konfrontiert sieht. In seinen privaten Aufzeichnungen spricht Malinowski von den alltäglichen Schwierigkeiten im Kontakt mit den Eingeborenen, dem Kulturschock, den er verspürt und von Momenten der Einsamkeit, die er empfindet. Die Erwähnung von sexuellen Phantasien, die er gegenüber den leichtbekleideten Eingeborenen hegt und die er durch Erinnerungen an seine Verlobte zu unterdrücken versucht, rüttelten am ehemals guten Ruf Malinowskis als Begründer und Lichtgestalt der Feldfor-

¹¹⁸ Michel Leiris: Das Auge des Ethnographen. Ethnologische Schriften Band 2. Übers. v. Rolf Wintermeyer. Hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a. M. 1985. S. 10.

¹¹⁹ Ebd., S. 10.

¹²⁰ Hans-Jürgen Heinrichs: Einleitung. In: ders.: Michel Leiris: Die eigene und die fremde Kultur. Frankfurt am Main 1979, S. 7.

¹²¹ Bronislaw Malinowski: A Diary in the Strict Sense of the Term. Stanford 1989.

¹²² Inwiefern ihm das Tagebuch jedoch als Gegengewicht zur Erfahrung des Fremden galt und gleichzeitig als Mittel, in tiefere Schichten seiner Selbst vorzudringen, dazu siehe: Christian Moser: Autoethnographien: Identitätskonstruktionen im Schwellenbereich von Selbst- und Fremddarstellung. In: AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Hrsg. v. Christian Moser, Jürgen Nelles. Bielefeld 2006. S. 107-143.

schung. „The myth of the chameleon fieldworker, perfectly self-tuned to his exotic surroundings, a walking miracle of empathy, tact, patience, and cosmopolitanism, was demolished by the man who had perhaps done most to create it.“¹²³

Die Veröffentlichung von Malinowskis Tagebüchern löste eine Diskussion über die Subjektivität ethnographischer Beschreibungen aus, die die bis dahin verbreitete Auffassung von der Objektivität der Ethnologie in Frage stellte und in der man nun dafür plädierte, die subjektive Wahrnehmung des Feldforschers verstärkt zu reflektieren. Infolgedessen wurden ebenfalls die schriftstellerischen Qualitäten des Ethnographen diskutiert.

So formulierte der US-amerikanische Anthropologe Clifford Geertz sein Konzept der dichten Beschreibung („thick description“).¹²⁴ Geertz übernimmt den Begriff vom englischen Philosophen Robert Gyle, um auf den „intellectual effort“¹²⁵ hinzuweisen, mit dem der Ethnograph zu seinen Ergebnissen gelangt. Die Kultur erscheint Geertz in diesem Zusammenhang als Symbolsystem, das wie ein Text, der codierte Semantiken enthält und entwickelt, vom Ethnographen gelesen und interpretiert werden muss.¹²⁶

„[...] that culture consists of socially established structures of meaning in terms of which people do such things as signal conspiracies and join them or perceive insults and answer them, is no more to say that it is a psychological phenomenon, a characteristic of someone’s mind, personality, cognitive structure, or whatever[...].“¹²⁷

Eine dichte Beschreibung ist demnach mehr als die bloße Beschreibung von Handlungen (nach Geertz eine dünne Beschreibung) und schließt ein Kontextwissen darüber mit ein, was mit diesen Handlungen symbolisch vermittelt wird. Eben dieses Wissen eigne sich der Ethnograph während seiner Feldforschung an. Die Vermittlung des Wissens vollzieht sich schließlich im ethnographischen Text, der sowohl zwischen dichter und dünner Beschreibung als auch zwischen der Beschreibung und deren Interpretation changiert. Die besondere Leistung des Ethnographen besteht letztlich darin, die kulturelle Bedeutung bestimmter Hand-

¹²³ Clifford Geertz: From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding. Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Vol. 28, No. 1 (Oct. 1974), S. 27.

¹²⁴ Clifford Geertz: Thick Description, S. 3-30.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 6.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 10.

¹²⁷ Vgl. ebd. S. 12f.

lungen herauszufiltern, um somit eine Darstellung der fremden Kultur zu erschaffen.

„Anthropological writings are themselves interpretations, and second and third order ones too. (By definition, only a ‚native‘ makes first order ones: it’s *his* culture.) They are, thus, fictions; fictions in the sense that they are ‚something made‘ [...] not that they are false, unfactual, or merely ‚as if‘ thought experiments.“¹²⁸

Mit der Veröffentlichung des Sammelbandes *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* erreichte die Debatte über ethnographische Repräsentationen schließlich ihren vorläufigen Höhepunkt, bei dem auch Geertz Ausführungen kritisch hinterfragt wurden.¹²⁹ Die unterschiedlichen Positionen innerhalb dieses diskursiven Feldes sollen an dieser Stelle nicht weiter behandelt werden, da sie für die nachfolgenden Analysen nur eine untergeordnete Rolle spielen. Als grundlegender Paradigmenwechsel innerhalb des Selbstverständnisses der Ethnologie kann jedoch festgestellt werden, dass die Debatte im Wesentlichen dazu beitrug, sich verstärkt sowohl mit der Autorität des ethnographischen Schreibers auseinander zu setzen, als auch mit der Art und Weise, wie Anthropologen schreiben.¹³⁰ Eine objektive und von außen wahrnehmbare Wahrheit, von der die analytische Ethnologie ausgeht, kann nach Auffassung der Autoren, die sich an der Debatte beteiligten, nicht erzielt werden, da jeder Ethnograph bereits eine ihm eigene Perspektive auf die Wirklichkeit besitzt, die seine Arbeit unweigerlich beeinflusst. Die Daten und Fakten, die erhoben werden, sind also bereits zeit- und gesellschaftsbedingt. Ethnographische Beschreibungen, inhaltlich wie formal, basieren demnach auf den persönlichen Erfahrungen des Ethnographen. Anthropologische Forschungsergebnisse entsprechen somit einem Prozess des hermeneutischen Erkenntnisgewinns, in dem der Ethnograph als Autor des Texts in Erscheinung treten muss. Dies gilt in dem Maße, da die Reduktion der Informationen, vom Sammeln der Daten bis zur schriftlichen Fixierung immer nur Teilwahrheiten („partial truths“) darstellt, die sowohl etwas über den Forschungsge-

¹²⁸ Geertz: *Thick Description*, S. 15.

¹²⁹ James Clifford / George E. Marcus: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley et al 1986.

¹³⁰ Vgl hierzu auch: Clifford Geertz: *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford 1988.

genstand aussagen, als auch über den Forscher selbst, der die Auswahl über das trifft, was er vermittelt.¹³¹

In Hinblick auf die damit eingeforderte verstärkte Selbstreflexion während des Schreibprozesses, thematisierte die *Writing-Culture*-Debatte nicht nur die Frage, inwiefern die Erzähltechniken, derer sich ein Ethnograph bedient, bereits eigenkulturellen Konventionen des Erzählens entlehnt sind, sondern ebenfalls damit, auf welche Weise eine fremde Kultur ‚festgeschrieben‘ würde. Hierbei ging es nun im Speziellen um das Problem, dass ‚das Andere‘ erst durch seine Repräsentation in ethnographischen Schriften als solches erschaffen wird.¹³² Wissenschaftliche Wirklichkeitsdarstellungen gelten demnach ebenso wie literarische insofern als modelliert, da in beiden Fällen kulturelles Wissen fabriziert wird.¹³³ Im Umkehrschluss ermöglichen diese Erkenntnisse allerdings auch, die ethnographischen Eigenschaften literarischer Texte zu erkennen. Ebenso wie die Fakten, auf die sich die Beschreibungen berufen, auf eine Weise ‚gemacht‘ werden und ethnographische Texte Artefakte einer subjektiven Erfahrung darstellen, sagen auch Fiktionen etwas über die Gesellschaft aus, deren Produkte sie sind.

Dass Auseinandersetzungen mit dem Fremden dabei nicht grundlegend von einer Selbstanalyse zu trennen sind, darauf weist auch Marc Augé hin und bezeichnet in diesem Zusammenhang bereits die Arbeit Sigmund Freuds als „Selbstanalyse“¹³⁴ („l' auto-analyse“)¹³⁵, die das Subjekt der Beobachtung auf die eigene Kultur, und mehr noch auf das Individuum, überträgt. Dem folgend muss sich der moderne Ethnologe als Eingeborener der eigenen Kultur („indigène de sa propre culture“¹³⁶) begreifen, der Mechanismen der Entfremdung an sich

¹³¹ James Clifford: Introduction: Partial Truths in: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* Hrsg. v. James Clifford and George E. Marcus. Berkeley et al 1986. S. 1-26.

¹³² Vgl. Beate Binder: Grenzverschiebungen: Kultur als Wissensressource und Argumentationsstrategie in der feministischen Kulturanthropologie. In: *Kultur_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen*. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011. Hrsg. v. Reinhard Johler, Christian Marchetti, Bernhard Tschofen, Carmen Weith. Münster u.a. 2013. S. 49-62. Johannes Fabian prägte in Verbindung damit den Begriff des *othering*, der die Erschaffung eines ‚Anderen‘ im Abgrenzung zum ‚Eigenen‘ meint, bei dem potenzielle Gemeinsamkeiten unterdrückt, und lediglich die Gegensätze betont werden. Vgl. Fabian, Johannes: *Time and other. How Anthropology Makes Its Object*. New York 1983.

¹³³ Vgl. Thomas Alkemeyer: Literatur als Ethnographie: Repräsentation und Präsenz der stummen Macht symbolischer Gewalt. In: *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 8 (2007), S. 11-31.

¹³⁴ Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1994, S. 50.

¹³⁵ Marc Augé: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992, S. 52.

¹³⁶ Ebd., S. 54.

selbst wahrnimmt und das Wagnis der Auto-Ethnoanalyse („auto-ethno-analyse“) eingehen.¹³⁷

Seit einigen Jahren wird unter diesem Gesichtspunkt der Begriff der ‚Autoethnographie‘ vorwiegend im Rahmen der *cultural studies* diskutiert und ist im weitesten Sinne kennzeichnend für „die Beschreibung einer bestimmten Kultur, die von einem Angehörigen derselben unternommen wird“¹³⁸. Sie unterscheidet sich von der Ethnographie insofern, als sie als Form eines subjektiven Schreibens die individuellen Erfahrungen und Gedanken des Schreibers berücksichtigt, anstatt sich ausschließlich auf empirische Daten zu beziehen. Jeder Ethnograph, der als teilnehmender Beobachter in eine fremde Kultur eindringt und sich somit von sich selbst entfremdet, gilt als potentieller Autoethnograph, da es ihm grundsätzlich möglich ist, über die Fremderkundung hinweg eine Selbsterkundung anzustellen. Durch den Kontakt mit einer fremden Kultur gelingt es dem Autoethnographen, den Blick eines (zeitweilig) Außenstehenden auf die eigene Kultur einzunehmen und sich kritisch-distanziert mit dieser auseinanderzusetzen.¹³⁹ Dies bringt den Ethnographen in eine vermeintlich überlegene Position, die ihn vom *insider* einer Kultur unterscheidet. Dem ‚Eingeborenen‘ ist es nicht möglich, die eigene Kultur als kohärentes Ganzes aufzufassen, da ihm die ausreichende Distanz fehlt, um „Einzelbeobachtungen in größere Zusammenhänge ein[z]uordnen und komplexere Strukturmuster [zu] erkennen“¹⁴⁰.

Der Augenblick des Sich-selbst-Fremdwerdens vollzieht sich über das ‚dépaysement‘ oder ‚displacement‘, das vornehmlich den Transfer des Ethnographen an einen anderen Ort bezeichnet, und wird als erforderlich erachtet, um die Insider-Position zu verlassen, da es die notwendige „schockierende Erfahrung des absolut Fremden“¹⁴¹ gewährleistet, mittels derer das Individuum gegenüber sich selbst eine Außenperspektive annehmen kann.

„Die Möglichkeit, einen Überblick über das Ganze der eigenen Kultur zu erlangen, ist ihm [dem ‚Eingeborenen‘] freilich nicht grundsätzlich verwehrt. Dazu müsste er aber seine Perspektive mobilisieren; er müsste seinerseits zum Reisenden werden und sich der Erfahrung des Fremden aussetzen, um einen verfremdeten, objektivierenden Blick auf sich selbst und

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 53f.

¹³⁸ Moser: Autoethnographien, S. 109f.

¹³⁹ Vgl. u.a. Moser: Autoethnographien; James Buzard: *Disorienting Fiction. The Autoethnographic Work of Nineteenth-Century British Novels*, Princeton 2005; Deborah E. Reed-Danahay: *Auto/Ethnography. Rewriting the Self and the Social*. Oxford, New York 1997.

¹⁴⁰ Moser: Autoethnographien, S. 119.

¹⁴¹ Ebd., S. 123.

seine Herkunftskultur werfen zu können. In diesem Fall würde er zu einem Autoethnographen.“¹⁴²

Erst die Fremderfahrung ermöglicht ihm einen objektiven Blick auch auf die eigene Kultur. Dabei ist jedoch nicht unumstritten, inwiefern den Beobachtungen des Ethnographen tatsächlich ein hoher Grad an Objektivität zugesprochen werden kann. Dem Autoethnographen gelingt nämlich keinesfalls das Kunststück, gänzlich eine sowohl totalisierende Außenperspektive als auch eine authentische Innensicht zu erlangen. Als Teil dessen, was er beobachtet und zu beschreiben versucht, wird ihm die fremde Kultur, ebenso wie die eigene, niemals unmittelbar zugänglich. Vielmehr befindet er sich in einem liminalen¹⁴³ Zwischenbereich. Autoethnographische Darstellungen können demnach als Spielarten der Ethnographie begriffen werden, die diesen Schwellenzustand und die Notwendigkeit von vermittelnden Instanzen reflektieren. Der Autoethnograph ist „ein Grenzbewohner, der in seiner Herkunftskultur nicht mehr ganz zu Hause, aber in der Fremde auch nie ganz angekommen ist“¹⁴⁴. Die Autoethnographie wird dabei oftmals als Variationsform autobiographischen Schreibens ausgelegt,¹⁴⁵ in der der Ethnograph sein in der Fremde angefertigtes Feldtagebuch zur Selbsterkenntnis nutzt. In der vorliegenden Studie ist zunächst jedoch von der allgemeineren Definition auszugehen, die bereits eingangs erwähnt wurde.

Einen Versuch, das Konzept der Autoethnographie mit der Literaturwissenschaft zu verbinden, hat James Buzard in seinem Buch *Disorienting Fiction. The Autoethnographic Work of Nineteenth-Century British Novels* unternommen.¹⁴⁶ Buzard beschreibt, wie britische Autoren (Walter Scott, Charles Dickens, Charlotte Brontë, George Eliot und William Morris) in ihren Werken eine *outsider*-Perspektive erschaffen und somit einen distanzierten Blick auf ihre Heimatkultur generieren. Buzards Ansatz versucht aufzuzeigen „how the novel puts its own

¹⁴² Ebd., S. 119.

¹⁴³ Zum Begriff der Liminalität siehe: Victor W. Turner: *Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage*. In: *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association*. Hrsg. V. June Helm. Seattle WA 1964, S. 4–20.

¹⁴⁴ Vgl. Moser: *Autoethnographien*, S. 125–127.

¹⁴⁵ Carolyn Ellis definiert Autoethnographie als „research, writing, story, and method that connect the autobiographical and personal to the cultural, social, and political.“ Vgl. Carolyn Ellis: *The Ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek 2004, S. xix.

¹⁴⁶ James Buzard: *Disorienting Fiction. The Autoethnographic Work of Nineteenth-Century British Novels*. Princeton 2005.

fictions of English or British culture *on* show, committing itself to the skeptical questioning and testing of its nation-making and culture-making procedures¹⁴⁷.

In der vorliegenden Studie möchte ich diese Lesart fiktionaler Texte ebenfalls auf den Horrorfilm anwenden, der das verfremdende Moment auf die Figur des Zombies überträgt, indem er ihn als Störung einer kulturellen Ordnung inszeniert.

1.4. Der Zombie als Vermittler kultureller Fremderfahrung

Im Zentrum der vorliegenden Studie stehen Darstellungen des Zombies aus westlicher Perspektive. Obwohl das Genre des Zombiefilms in den vergangenen Jahren vor allem auch in Japan ein verstärktes Interesse erfahren hat, wird sich meine Analyse auf US-amerikanische und europäische Inszenierungen beschränken.¹⁴⁸ Die ‚Entdeckung‘ des Zombies im Voodoo-Glauben und dessen Übertragung in die Popkultur geht primär mit der Kolonialisierung Haitis durch westliche Mächte einher und lässt bereits deswegen eine Nähe zwischen den Inszenierungsformen der Gestalt im ethnographischen und künstlerischen Kontext vermuten. Im Folgenden soll nun der Zusammenhang zwischen den Darstellungen des Zombies in frühen ethnographischen Schriften und Reiseberichten und seinen Inszenierungen im Horrorfilm und der –literatur ermittelt werden. Als Gestalt, die sowohl innerhalb der Ethnographie als auch im Horrorgenre eine wesentliche Rolle einnimmt, bietet sich der Zombie als Gegenstand einer solchen Analyse an. Als wesentlicher Bezugspunkt soll dabei der Begriff des Fremden dienen. Er wird als Schnittstelle zwischen der Ethnologie und dem Horrorgenre fungieren, als Gegenstand, der von der Ethnologie untersucht, und – auf welche Weise wird zu ergründen sein – ebenso vom Horrorfilm konstruiert wird. Die Leitfrage, an der ich mich zunächst orientiere, ist, inwiefern anhand der Figur des Zombies Elemente des Fremden augenscheinlich werden.

Relevant für die Untersuchungen sind in Hinblick darauf zunächst Berichte mit einem ethnographischen Anspruch, die sich mit dem haitianischen Voodoo-Glauben befassen. Das sind zum einen Reporte von Kolonisten und Missionaren,

¹⁴⁷ Ebd., S. 44.

¹⁴⁸ Dies hängt im Wesentlichen damit zusammen, dass sich der japanische Zombiefilm bereits selbst an euro-amerikanischen Produktionen orientiert, deren wesentliche Elemente jedoch grotesk übersteigert und in die cartoonhafte Erzählweise des sogenannten Fun-Splatters überträgt. Einen Überblick über den japanischen Zombiefilm gibt Jovanka Vuckovic: *Zombies! An Illustrated History of the Undead*. Lewes, East Sussex 2011. S. 108-112.

die meist noch einem evolutionistischen Kulturverständnis verpflichtet sind, zum anderen aber auch Reiseberichte von Nicht-Ethnologen wie William B. Seabrook, dessen Vorgehen jedoch der Methode der Feldforschung im Sinne Malinowskis nahe steht. In diesem Zusammenhang wird weiter interessant sein, ob und inwiefern sich seine Arbeit von der seiner Zeitgenossin Zora Neale Hurston – ihrerseits Schülerin von Franz Boas – unterscheidet. Die grundlegende Frage wird dabei sein, ob sich bereits hier spezifische Charakteristika finden, mit denen die unbekannte Kultur Haitis und insbesondere die Gestalt des Zombies beschrieben werden. Mit welchen Mitteln nähern sich die Autoren dem Fremden an und auf welche Weise lässt sich dabei nachweisen, dass sie es auf der Grundlage tradierter Erzählmuster konstruieren? Nehmen die ethnographischen Berichte über den Zombie Einfluss auf seine frühe Darstellung in Film und Literatur? Handelt es sich hierbei um ein rezeptionsgeschichtliches Beziehungsgeflecht, das von kulturellen Vorstellungen des Todes bestimmt wird, oder haben die ethnographischen Berichte zu dieser Entwicklung beigetragen? Inwiefern lässt sich dabei den Erkenntnissen der *Writing-Culture*-Debatte entsprechen, dass sich bereits die Ethnographie narrativer Elemente aus der Literatur bedient, um das Fremde zu beschreiben?

Mit den Veränderungen, die das Horrorgenre, insbesondere durch den Einfluss von George A. Romeros Zombiefilm *Night of the Living Dead* in den späten 1960er Jahren erfährt, wandelt sich auch grundlegend die Inszenierung des Untoten. Als menschenverschlingendes Wesen weist der Zombie nur noch wenige Gemeinsamkeiten mit seinem haitianischen Vorbild auf und veranlasste die Forschung bislang, den Beziehungen zwischen der Ethnologie und dem modernen Zombiefilm nur wenig Beachtung zu schenken. Der britische Autor John Cussans etwa beschreibt den Zombie nach Romeros Interpretationsweise als „speculative *anthropological* being (i.e. it raises philosophical questions about what it is to be human, the difference between the human and the non-human etc.) rather than an ethnological (i.e. culture or race specific) one“.¹⁴⁹ Die vorliegende Studie möchte diese gängige Meinung korrigieren. Zwar ist Cussans Auslegung nicht gänzlich zu widersprechen, denn, wie sich zeigen wird, artikuliert insbesondere das Genre von Zombiefilm und -literatur eine Reihe von Fragen, die auf die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt abzielen. Doch bedeutet die Aufgabe

¹⁴⁹ John Cussans: *Undead Uprising. Haiti, Horror and the Zombie Complex*. London 2017. S. 249.

der augenfälligen Bezüge des ethnographischen Ursprungs (insbesondere zwischen dem westlichen Beobachter und dem haitianischen Voodoo-Glauben) nicht notwendigerweise, den Zombie nicht mehr als ethnologische Figur zu begreifen. Wenn der Horrorfilm seine Monstren im Sinne des *othering* einsetzt¹⁵⁰, lässt sich vermuten, dass hier auf dieselbe Weise das Bild einer Kultur generiert wird, mit der auch die Ethnographie ihren Gegenstand beschreibt. Der moderne Horrorfilm als kultureller Text steht dazu im Fokus der weiteren Untersuchungen. Entscheidend für die Fragestellung ist in Hinblick darauf vor allem die Funktion des Zombies als Vermittler einer Fremderfahrung, wenn das räumliche *displacement*, wie es in moderneren filmischen und literarischen Inszenierungen meist der Fall ist, nicht mehr vollzogen wird. Nur noch selten beschreiben moderne Horrorfilme die Reise ihrer Protagonisten in exotische Länder oder fremde Regionen und präsentieren häufiger einen entfremdeten Alltag oder das Unentdeckte im Eigenen. Die wesentliche Frage lautet hier, auf welche Weise die Eigenkultur in Film und Literatur dargestellt wird. Inwiefern lassen die ausgewählten Filme und Romane als kulturelle Artefakte Rückschlüsse auf soziale, politische und kulturelle Phänomene ihrer Entstehungszeit zu? Und inwieweit lässt sich behaupten, dass eine Kultur Fremdheiten erschafft, indem sie sich selbst mit Tabus belegt, deren reglementierende Formen das Fremde auszuschließen versuchen? Dabei sollen motivhistorische Veränderungen in Horrorfilm und -literatur stets unter Berücksichtigung von Paradigmenwechseln in ethnologischen, kulturellen und gesellschaftlichen Diskursen untersucht werden. Die Vermutung, dass hier eine Verbindung besteht, soll auf diese Weise weiter hinterfragt und bekräftigt werden. Im Zentrum steht dabei die Überlegung, ob und inwiefern Filme und Romane des Zombiegenres als Variationsformen der Autoethnographie gelesen und interpretiert werden können. Wenn sich zeigen lässt, dass sowohl die Ethnologie als auch das Horrorgenre das Fremde im Kontext ihres kulturellen Umfelds konstruieren, so lautet die Annahme, dass versucht wird, anhand der Figur des Zombies eine Erfahrung des absolut Fremden zu vermitteln. In Hinblick darauf muss im Weiteren untersucht werden, welche Erkenntnisprozesse die Protagonisten (aber auch der Rezipient) durchlaufen. Welche Darstellungsverfahren finden in den Inszenierungen Anwendung, um Verstehensprozesse aufzuzeigen?

¹⁵⁰ Vgl. Gudrun Rath: Zombi/e/s. Zur Einleitung. In: *Zombies*. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Bielefeld 2014., S. 11 und s.o. Fußnote 133.

Obwohl grundsätzlich einer thematischen Gliederung der Vorrang gewährt werden soll, bedingt die Argumentationsstruktur der vorliegenden Arbeit zumindest teilweise eine motivhistorische Betrachtung, die die inhaltlichen Abschnitte chronologisch einordnet. Die Studie selbst gliedert sich dabei in drei übergeordnete Abschnitte, denen jeweils eigene Themenkomplexe zugrunde liegen:

Im ersten Abschnitt werde ich eine Analyse ethnographischer Berichte und Inszenierungen des Zombies innerhalb des Horrorgenres unternehmen, die vornehmlich eine (inter-)kulturelle Fremdheit in den Fokus ihrer Darstellungsweise rücken.

Im zweiten Abschnitt argumentiere ich ausgehend von George A. Romeros Umkodierungen des Zombiemotivs im Film in Hinblick auf Formen einer sozialen Fremdheit, die von ihm in das Genre integriert wird und zu der er eine ganz eigene Inszenierungsweise entwickelt, die sich nachhaltig auf das Genre auswirkt.

Im letzten Abschnitt werde ich schließlich Inszenierungen ins Visier nehmen, die in besonderem Maße die eigene Kultur und ein damit verbundenes Lebensgefühl darstellen und untersuchen, auf welche Weise diesen Filmen ein autoethnographischer Anspruch unterstellt werden kann.

Um die zu untersuchenden Werke in einen historischen Kontext zu setzen und etwaige Traditionslinien zu veranschaulichen, werde ich jedoch zu Beginn eines jeden Kapitels einen Überblick über die motivhistorischen Entwicklungen geben.

2. The Magic Island – Der Voodoo in Haiti

Ebenso eng, wie die Vorstellung des Zombies mit dem haitianischen Voodoo-Glauben verbunden ist, ist dessen Genese mit der Kolonialisierung der Karibik verknüpft.

Am 6. Dezember 1492 erreichten spanische Schiffe unter dem Kommando von Christoph Kolumbus eine Insel, die der Seefahrer in seinem Bordbuch als „das Schönste [...], was man sich denken kann“¹⁵¹, bezeichnet. Kurzerhand gibt er ihr den Namen *La Española*. Gegenüber seinen spanischen Auftraggebern schwärmt Kolumbus von der reichhaltigen Vegetation der Insel und betont, dass es ein Leichtes sei, hier die Herrschaft auszuüben. Die Eingeborenen – eine zu den Arawak gehörende Volksgruppe der Taínos – besäßen „keine Waffen, [seien] unkriegerisch, harmlos, nackt und so feige, dass tausend von ihnen drei meiner Leute nicht an sich herankommen lassen würden. Dafür sind sie bereit, zu gehorchen, zu arbeiten und alles nötige zu vollführen“¹⁵². Die Spanier begannen alsbald mit der Besiedlung der Insel und führten den Zuckerrohranbau ein, für den sie die Eingeborenen als Zwangsarbeiter verpflichteten. Die Mehrheit der indigenen Bevölkerung fiel den Pocken und weiteren von den Europäern eingeschleppten Krankheiten zum Opfer, gegen die sie keine Immunabwehr besaßen. Überdies führten Enteignungen, ihre Verfolgung und Versklavung bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zur nahezu vollständigen Ausrottung der Taínos.¹⁵³

Während die Spanier vorwiegend den Ostteil der Insel besiedelten, begannen französische Seeräuber die verlassenen Küsten im Westen für sich zu beanspruchen und dort Kolonien zu errichten. Nach anfänglichen Auseinandersetzungen erkannte Spanien schließlich die französische Herrschaft an und trat das westliche Drittel der Insel an Frankreich ab, das fortan Santo Domingo – das heutige Haiti – genannt wurde. Auch die Franzosen betrieben den lukrativen Anbau von Zuckerrohr.¹⁵⁴ Um diesen weiterhin aufrechterhalten zu können, wurden ab dem 17. Jahrhundert afrikanische Sklaven, größtenteils aus Dahomé und Nigeria, nach

¹⁵¹ Christoph Kolumbus: Bordbuch. Aufzeichnungen seiner ersten Entdeckungsfahrt nach Amerika 1492-93. Übers. v. Anton Zahorsky. Kreuzlingen/München 2006. S. 137.

¹⁵² Vgl. ebd. S. 151f.

¹⁵³ Howard Zinn: A People's History of the United States. New York 2005. S. 5.

¹⁵⁴ In den 1780er Jahren stammten etwa 40% des Zuckers und 60% des Kaffees, der in Europa konsumiert wurde, aus Haiti. Vgl. Wade Davis: Schatten auf den Sonnenuhren. Übers. v. Fred Schmitz. München 2000. S. 49.

Haiti verschleppt.¹⁵⁵ Schätzungsweise wurden jährlich allein 10.000 Sklaven aus Dahome in die Karibik deportiert.¹⁵⁶

Aufgrund der großen Anzahl an Menschen, die aus Afrika nach Haiti umgesiedelt worden waren, machten die schwarzen Sklaven ungefähr 90% der haitianischen Bevölkerung aus. Als Leibeigene profitierten sie jedoch nicht von den gewinnbringenden Handelsgeschäften ihrer Herren. Diese ungleichmäßige Verteilung des Reichtums führte unweigerlich zu Auseinandersetzungen zwischen den Kolonialherren und den Sklaven. Aus einem Sklavenaufstand im Jahr 1791 entwickelte sich ein blutiger Krieg, in dem sich die Sklaven schließlich auch gegen Napoleons Truppen durchsetzen konnten.

Bereits vor dem Beginn der Aufstände konnten tausende Sklaven von den Plantagen und damit vor der Unterdrückung durch die Kolonialherren flüchten. Anfangs unterhielt das französische Regime noch spezielle Truppen, die ausgesandt wurden, um die entflohenen Sklaven zu ihren Herren zurück zu bringen. Bis auf wenige Ausnahmen scheiterten diese allerdings.¹⁵⁷ Der Großteil der entflohenen Sklaven zog sich in die schwer zugänglichen Berge zurück, wo sie in Gemeinschaften sogenannter *Maroons* oder *Cimarrón* lebten und gelegentlich abgelegene Plantagen überfielen. Unter den Kolonisten hielten sich Gerüchte, dass sich unter den Anführern dieser ‚Guerilla-Gruppierungen‘ einige Schwarze befanden, die bereits in Afrika Geheimgesellschaften angehört hatten. Aus den alten afrikanischen Traditionen, die sie weitergaben, aber ebenfalls aus Elementen des römisch-katholischen Glaubens, der den Sklaven durch den von Louis XIV erlassenen *Code Noir* aufgezwungen wurde, entwickelte sich alsbald der Voodoo-Glaube und galt als Antriebskraft, um organisiert gegen die weißen Herrscher zu rebellieren.¹⁵⁸ „If vodoun charged the revolt, the tactics and organi-

¹⁵⁵ Vgl. Métraux: Voodoo in Haiti, S. 24.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., S.24.

¹⁵⁷ Vgl. Wade Davis: Die Toten kommen zurück. Die Erforschung der Voodoo-Kultur und ihrer geheimen Drogen. Übers. v. Wolfram Ströle. München 1986., S. 264f. Originaltext: Wade Davis: The Serpent and the Rainbow. An Astonishing Journey Into the Secret Society of Haitian Voodoo, Zombis and Magic. New York 1985.

¹⁵⁸ In diesem Zusammenhang haben sich innerhalb des Voodoo-Glaubens zwei Kulte herausgebildet: Der *Radakult* ist der ältere und traditionsreichere von beiden und eng mit seinem afrikanischem Ursprung verbunden. Die Gottheiten, die der Rada verehrt, sind von sanfter Natur und haben aufbauende Eigenschaften. Der *Petrokult* hat sich erst während der Befreiungskriege herausgebildet. Petro-Götter gelten als kriegerisch und aggressiv. Weiter weist der Petro militärische Symbole auf, die in anderen afroamerikanischen Religionen nicht zu finden sind und als typisch für den haitianischen Voodoo gelten und auf dessen Einfluss auf die Revolution zurückzuführen sind. Vgl. Wade Davis: The Serpent and the Rainbow. An Astonishing Journey into the Secret Society of Haitian Voodoo, Zombis and Magic. Glasgow 1986. S. 54.

zation of the rebel bands came directly from the precedent established by the Maroons.“¹⁵⁹

Schnell entwickelte sich der Voodoo-Glaube aus Sicht der Kolonisten auf diese Weise zum Ausdruck der Widerstandsbereitschaft der Sklaven. Da sie aus ihrem Glauben Motivation und Organisation zur Revolte beziehen konnten, galt er als die entscheidende Triebkraft des Aufbegehrens der Unterdrückten und stellte damit eine unmittelbare Gefahr für das Regime dar.

Mit dem Andauern der Aufstände befanden sich letztlich nur noch die Städte in französischer Hand, während die ländlichen Regionen weitgehend autark waren und von der Obrigkeit ignoriert wurden. Dies führte zu einer weiten Kluft zwischen der Stadt- und Landbevölkerung Haitis.

Im Jahr 1804 schließlich erkannte Frankreich Haitis Unabhängigkeit an. Der ehemalige Sklave Jean-Jacques Dessalines erklärte sich selbst nach französischem Vorbild zum Kaiser, bevor seine Herrschaft bereits 1806 gewaltsam beendet wurde. Resultierend aus der Privatisierung der Großplantagen brach die Exportfähigkeit des Landes nahezu gänzlich zusammen. Mehrere Versuche, die Agrarstruktur zu verbessern scheiterten. Als Bedingung dafür, Haitis Unabhängigkeit anzuerkennen, forderte Frankreich Reparationszahlungen an ehemalige Plantagenbesitzer. Als Folge dieser Zahlungen wurde Haiti zu einem der ärmsten Länder der Welt. Als schließlich schwarze Herrscher das Land regierten, versuchten sie oftmals, die europäische Monarchie zu imitieren und den Voodoo-Glauben aus Angst vor dessen Widerstandspotenzial auf gleiche Weise zu unterdrücken. Besonders zwischen der kreolischen und der afrikanischen Bevölkerung kam es immer wieder zu blutigen Ausschreitungen, die zu einer Zerteilung des Landes führten.

Die wirtschaftliche und politische Misere des Landes sowie die mangelhafte Infrastruktur führten dazu, dass das Land immer wieder unter das ‚Protektorat‘ westlicher Mächte fiel.

¹⁵⁹ Ebd., S. 240.

2.1. Westliche Darstellungen des Voodoo-Glaubens

„If it be remembered that the republic of Hayti is not a God-forsaken region in Central Africa,
but an island surrounded by civilised communities.“¹⁶⁰

Spenser Buckingham St. John

Die ersten Auseinandersetzungen mit den Lebensweisen der Haitianer, die aus einer westlichen Perspektive angestellt wurden, entstanden vorwiegend zu Zeiten der westlichen Besatzung. Der Fokus dieser Berichte liegt allerdings primär darauf, die Unterschiede zwischen dem haitianischen Volk und der Obrigkeit zu betonen und sich für die Eingliederung in ein westliches Wertesystem auszusprechen. Als erste unabhängige von Schwarzen regierte Nation der westlichen Hemisphäre führte Haiti den ehemaligen Kolonialmächten die gescheiterte ‚Zivilisierung‘ der Kolonie vor Augen. Folglich versuchte ein Großteil der Berichte, die sich mit dem Voodoo-Glauben befassen, ihn zu kriminalisieren. Der erste europäische Reisebericht dieser Art erschien bereits 1797 während der Hochphase des Sklavenaufstands mit Louis-Élie Moreau de Saint-Méry's *Description topographique, physique civile, politique et historique*. Der Bericht schildert abstoßende Rituale und warnt insbesondere vor dem Voodoo-Kult, der unter Generalverdacht gestellt wird, diese zu initiieren.¹⁶¹ Moreau de Saint-Méry's Bericht bildet allerdings nur den Anfang einer ganzen Reihe inhaltlich weitgehend ähnlicher Reporte, die allesamt das Ziel verfolgen, die westliche Besatzung zu rechtfertigen, indem sie den Voodoo-Anhängern vorwerfen, maßgeblich an sadistischen Handlungen beteiligt zu sein.

Als besonders prominenter Vertreter derartiger Berichte gilt Sir Spenser Buckingham St. John's *Hayti; or, the Black Republic*, der im Jahr 1884 erschien.¹⁶²

St. John lebte bereits zwischen 1863 und 1871 als *Chargé d'affaires* auf Haiti. In den Jahren 1872/73 kehrte er als *Resident Minister* zurück. 1884 veröffentlichte er seine Erinnerungen und Erfahrungen in Form eines Berichtes unter dem Titel *Hayti; or, the Black Republic*. Die darin enthaltene Darstellung des Voodoo-Glaubens ist allerdings kein Ergebnis eigener ethnologischer Forschung, sondern

¹⁶⁰ Spenser St. John: *Hayti or The Black Republic*. London 1884. S.228.

¹⁶¹ Siehe hierzu: Luckhurst: *Zombies*, S. 44f.

¹⁶² Spenser St. John: *Hayti or The Black Republic*. London 1884.

basiert weitgehend auf den Erfahrungsberichten und Erzählungen anderer sowie den Akten der britischen Verwaltung.

St. John eröffnet seinen Bericht mit einem Überblick über die Geschichte Haitis, in dem er auf die Kluft verweist, die seit der haitianischen Unabhängigkeitserklärung zwischen der Stadt- und der Landbevölkerung entstanden ist. Er betont, dass allein die städtische Bevölkerung mit der Zivilisation (er meint damit immer den westlichen Kulturraum) in Berührung gekommen ist, während die Landbevölkerung stark in ihren afrikanischen Traditionen verwurzelt ist, nach Grundsätzen heidnischer Religionen lebt und Kannibalismus praktiziert.

„The long civil war (1868-1869) under President Salnave destroyed a vast amount of property, and rendered living in the country districts less secure, so that there has been ever since a tendency for the more civilised inhabitants to agglomerate in the towns, and leave the rural districts to fetish worship and cannibalism.“¹⁶³

Die Tatsache, dass sich die Landbevölkerung nur schwerlich nach westlichen Maßstäben beurteilen und noch weniger in ein entsprechendes Wertesystem eingliedern lässt, gilt für St. John bereits als Beweis ihrer Unzivilisiertheit.¹⁶⁴ Die ländlichen Regionen zeichnen sich seiner Meinung nach hauptsächlich durch ihre Ferne von der Zivilisation aus, was zur Folge hat, dass immer wieder Fälle ‚barbarischer‘ Akte – zu denen er insbesondere den Kannibalismus zählt – auftreten. Die Hartnäckigkeit, mit der er diese Unterstellungen in seinem Bericht vorträgt, spiegelt die Ängste wider, die die Besatzer bezüglich der ‚Geheimreligion‘ Voodoo verspürten, den sie schnell als Triebkraft der Revolte identifiziert zu haben meinen.

„In spite of all the civilising elements around them, there is a distinct tendency to sink into the state of an African tribe.“¹⁶⁵ Aus Sicht des Kolonisten ist der ‚Rückfall‘ in den Zustand des afrikanischen Stammeslebens der radikale Ausdruck ihrer mangelnden ‚Zivilisierbarkeit‘ und stellt einen schroffen Gegensatz zu seinem christlich geprägten Weltbild dar. St. John hält damit sowohl seine

¹⁶³ Ebd., S. vi.

¹⁶⁴ Auch wenn St. John eingangs beteuert keinerlei Vorurteile gegenüber der dunkelhäutigen Bevölkerung zu hegen, scheinen in seiner Schilderung des Glaubens mehrfach unreflektierte und rassistische Äußerungen hervor. Hier muss allerdings zwischen dem zeitlichen Usus im Sprachgebrauch und seiner verfälschenden Darstellung des Voodoo unterschieden werden. Man kann St. John nicht vorhalten, dass einige seiner Äußerungen heute rassistischen Anklang haben, wohl aber, dass er sich auf unreflektierte Fakten beruft, um (möglicherweise bewusst) ein verzerrtes Bild des Voodoo-Glaubens zu erschaffen.

¹⁶⁵ Ebd., S. vii.

Vorstellung von einer westlichen Überlegenheit als auch der Überlegenheit des Christentums aufrecht. Schon früh wird aus seinen Ausführungen ersichtlich, dass er die Schwarzen nur dann akzeptiert, wenn sie ein westliches Wertesystem vollständig adaptiert haben. „President Salomon, who is now in power, lived for eighteen years in Europe, married a white, and knows what civilisation is.“¹⁶⁶ Seine Achtung für den amtierenden Präsidenten, resultiert vorwiegend aus der Tatsache, dass es sich bei ihm ebenfalls um einen erklärten Feind des Voodoo-Glaubens handelt. St. John setzt ihn als Kontrastfigur zur Landbevölkerung ein, die sich sträubt, sich der Obrigkeit unterzuordnen und setzt sogleich den Voodoo herab, indem er dessen Einfluss auf frühere Regierungen zur Ursache für deren Scheitern erklärt.

„The fall was slightly checked during the quiet Presidency of Nissage-Saget; but the Government of General Domingue amply made up for lost time, and was one of the worst, if not the worst, that Hayti has ever seen. With all the secreteries of the Vaudoux in power, nothing else could have been expected.“¹⁶⁷

St. John vertritt ein dezidiert ethnozentristisches Weltbild, das von einer Überlegenheit der christlichen Elite ausgeht und den Voodoo-Glauben sogleich zu kriminalisieren versucht. Seiner Auffassung nach leben die Anhänger der Voodoo außerhalb jedweder moralischen Norm, was sich seiner Meinung nach bereits anhand ihrer räumlichen Entfernung von den kulturellen Zentren Haitis belegen lässt. Um seine Behauptungen zu stützen, instrumentalisiert St. John den Kannibalismus, den er den Voodoo-Ritualen unterstellt. Dieser gilt ihm als unmittelbarer Ausdruck eines barbarischen Naturzustands, der eine Vorstufe menschlicher Kulturentwicklung markiert.

„I should have described rites at which dozens of human victims were sacrificed at a time. Everything I have related has been founded on evidence collected in Hayti, from Haytian official documents, from trustworthy officers of the Haytian Government, my foreign colleagues, and from respectable residents – principally, however, from Haytian sources.“¹⁶⁸

Nicht nur, dass er bestrebt ist, die Anhänger des Voodoo-Glaubens zu kriminalisieren, St. John geht noch einen Schritt weiter und verwendet den Kannibalismus

¹⁶⁶ Ebd., S. ix.

¹⁶⁷ Ebd., S. x.

¹⁶⁸ Ebd., S. ix.

als scheinbaren Beweis ihrer Kulturlosigkeit. Diese Auffassung findet im westlichen Denken seit der Antike Verbreitung. Bereits der griechische Geschichtsschreiber Herodot hatte in seinen *Historien* das angeblich menschenfressende Volk der Androphagen beschrieben und sie an den Rändern der Welt angesiedelt. Aufgrund ihrer räumlichen Ferne zu den Hochkulturen, charakterisiert er sie als roh, weitgehend kulturlos und assoziiert ihre Lebensweise mit der wilder Tiere. Herodot prägte mit seinen Ausführungen ein primitivistisches Bild der Anthropophagie.¹⁶⁹

St. John führt dieses Gedankenmodell fort und betont, dass der Kannibalismus in Haiti zu einer besonderen ernstzunehmenden Bedrohung geworden sei. „I am informed that at present cannibalism is more rampant than ever.“¹⁷⁰ Stets hebt er jedoch hervor, dass sich die ‚barbarischen Strukturen‘ nur durch jene Gesellschaftsschichten ziehen, die bisher nicht ausreichend kolonialisiert – und damit auch christianisiert – worden seien. Um seine Behauptung zu belegen, geht er in der Folge dazu über, etliche Verurteilungen von Voodoo-Gläubigen aufzuzählen. St. Johns Absichten, nämlich die Besetzung Haitis zu rechtfertigen und ein Verbot des Voodoo-Glaubens zu erwirken, werden dabei mehr als deutlich. Als Ursache für die Verbreitung des Voodoo identifiziert St. John das Scheitern der haitianischen Selbstverwaltung. „If correct, the open practice of Vaudoux worship and cannibalism must have made great strides since I left Hayti, and shows how little a black Government can do, or will do, to suppress them.“¹⁷¹ Er unterstellt einer von Schwarzen geführten Regierung sowohl mangelndes Interesse als auch das nötige Geschick, um rigoros gegen die Verbrechen, die er mit dem Voodoo-Glauben in Verbindung bringt, durchzugreifen.

St. John vermeidet es dabei grundsätzlich, zwischen Voodoo und Kannibalismus zu unterscheiden, sondern bestimmt kannibalische Praktiken als wesentlichen Bestandteil des Glaubens. „There is no subject of which it is more difficult to treat the Vaudoux worship and the cannibalism that too often accompanies its rites.“¹⁷² Er weigert sich schließlich den Voodoo überhaupt als Religion anzuer-

¹⁶⁹ Zu Herodots Beschreibungen der Androphagen und seinem Einfluss auf die primitivistische Auslegung der Anthropophagie siehe: Christian Moser: *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen des Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*. Bielefeld 2005, S. 7ff.

¹⁷⁰ St. John: *Hayti; or, the Black Republic*, S. ix.

¹⁷¹ Ebd., S. xiv.

¹⁷² Ebd., S. 182.

kennen und verwendet stets die Begriffe *worship* oder *fetish*, die er als Kontrast zur „true religion“¹⁷³ – dem Christentum – sieht.

Der angebliche Kannibalismus dient dem europäischen Berichtstatter als Trope, mit der er sich von der fremden Kultur distanziert und eventuelle Gemeinsamkeiten unterdrückt, indem er ihre Errungenschaften als ‚Unzivilisiert‘ brandmarkt. Der Ethnologe Alfred Métraux führt die Art und Weise von Spenser St. Johns Darstellungen auf die sogenannte *Bizoton-Affäre* zurück, die sich im Jahr 1863 ereignete und die St. John in seinem Bericht tatsächlich als zentralen Aspekt seiner Argumentation verwendet. Ein Mann namens Congo Pellé hatte gemeinsam mit seiner Schwester die eigene Nichte einer Voodoo-Gottheit opfern wollen. Gemeinsam mit weiteren Komplizen hatten sie das Kind getötet, zerstückelt und anschließend verspeist. Insgesamt waren acht Personen wegen dieses Verbrechens verhaftet und angeklagt worden. Métraux weist darauf hin, dass die Beteiligten von der Polizei misshandelt worden waren, weswegen ihre Geständnisse als fragwürdig zu erachten seien, allerdings führten die Überreste des Opfers sowie weitere Zeugenaussagen schließlich zur Verurteilung der Täter.¹⁷⁴ St. John instrumentalisiert ihre Aussagen für seine Zwecke und nimmt sie als Grundlage für seinen „infamous account of a cannibalistic ‚Congo Bean Stew‘“.¹⁷⁵

In seinen sensationslüsternen Ausführungen ist ihm vorwiegend daran gelegen, den Leser zu schockieren, indem er die Details der Gerichtsverhandlung mit einer regelrechten Horrorästhetik vorträgt. Die Bilder des Schrecklichen, die gleichermaßen faszinieren und abstoßen sollen, zielen auf intensive somatische Reaktionen des Rezipienten ab.

„Her struggles soon ceased, as Floréal had succeeded in strangling her. Then Jeanne handed him a large knife, with which he cut off Clairicine’s head, the assistants catching the blood in a jar; then Floréal is said to have inserted an instrument under the child’s skin, and detached it from the body. Having succeeded in flaying their victim, the flesh was cut from the bones, and placed in large wooden dishes.“¹⁷⁶

¹⁷³ „The mass of negroes of Hayti live in the country districts, which are rarely or ever visited by civilised people; there are few Christian priests to give them a notion of true religion; no superior local officers to prevent them practising their worst fetish ceremonies.“ Siehe ebd., S. vii.

¹⁷⁴ Vgl. Métraux: Voodoo in Haiti, S. 53f.

¹⁷⁵ Davis: The Serpent and the Rainbow, S. 247.

¹⁷⁶ St. John: Hayti; or, the Black Republic, S. 199.

St. John setzt hier gezielt auf die Spielart des Horrors, die Stephen King als „revulsion“ bezeichnet und konfrontiert den Leser mit expliziten Ausführungen, um auf diese Weise von den katastrophalen Zuständen in Haiti zu überzeugen. Dabei stützt sich seine Argumentation vornehmlich darauf, dass er versucht auf die Gefühle seiner Leser einzuwirken, um wiederum seine ideologische Vorstellung zu bewerben. Trotz der augenscheinlichen Sachlichkeit, mit der vorgibt, das Verbrechen zu schildern, entwickelt er nahezu Lust an seinen Beschreibungen, die er mit immer abstoßenderen Details ausschmückt.

„Jeanne cooking the flesh with Congo beans, small and rather bitter (pois congo), whilst Floréal put the head into a pot with yams to make some soup. Whilst the others were engaged in the kitchen, one of the women present, Roséide Sumera, urged by the fearful appetite of a cannibal, cut from the child's palm a piece of flesh and ate it raw (this I heard her avow in open court).“¹⁷⁷

Der Kannibalismus gilt St. John als Ausdruck des Wilden, das mit dem vermeintlich überlegenen Geist des zivilisierten Abendländers nichts gemein hat. Das Fremde wird zum Negativ des Eigenen erklärt, gleichzeitig verweigert sich der Betrachter jedoch, sich im Kannibalen wiederzuerkennen, der für ihn das ganz Andere symbolisiert. Dabei verkennt er jedoch, dass die Art und Weise seiner Darstellung ihn selbst zum Kannibalen macht. St. Johns Ausführungen operieren nach dem Modus der gegensätzlichen Empfindungen von Schaulust und Ekel. Der Zuschauer, der sich gierig die Bilder des Schrecklichen einverleibt, stößt sie, nachdem er seinen Appetit daran gestillt hat, umso radikaler ab. Dem eigenen latenten Begehren am kannibalischen Akt wird auf diese Weise zunächst stattgegeben, um sich gleich darauf moralisch möglichst weit davon zu distanzieren.¹⁷⁸

St. Johns Art der Berichterstattung ist kein Einzelfall. Vielmehr reiht er sich in die lange Tradition westlicher Berichterstattung über die Karibik und vermeintlich dort ansässiger Kannibalenvölker ein, die den Kannibalismus zum Ausdruck des radikal Fremden erklären. Ein in vielerlei Hinsicht eindrucksvolles Zeugnis stellen die Aufzeichnungen des spanischen Hofchronisten Peter Martyr dar, in denen er ebenfalls eine primitivistische Auffassung der Anthropophagie vertritt. Das erste Buch aus Martyrs *Acht Dekaden über die neue Welt* erschien bereits im

¹⁷⁷ Ebd., S. 199.

¹⁷⁸ Siehe hierzu auch Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 51ff.

Jahr 1493 als Christoph Kolumbus gerade zu seiner zweiten Entdeckungsreise in die neue Welt aufgebrochen war. Martyr selbst hatte Amerika nie bereist, sondern bezieht sich auf Dokumente, die Kolumbus übermittelt hat. Im Wesentlichen handelt es sich dabei um das Bordbuch des Kapitäns, sowie einen Kurzbericht, den Kolumbus für seine Geldgeber angefertigt hatte. Es finden sich in Martyrs Buch etliche Übereinstimmungen mit Kolumbus Bordbuch, was den Schluss nahe legt, dass ihm besonders dieses als Vorlage für seine Ausführungen diente.¹⁷⁹

Wesentlich stärker als der Entdecker selbst rückt Martyr den Volksstamm der Kariben – von denen Kolumbus als vermeintliche Kannibalen berichtet worden war – in den Fokus des Lesers. Während Kolumbus auf seiner ersten Reise noch keine Beweise für die Existenz der Kannibalen finden konnte, sondern sich stets auf die Geschichten beruft, die die Eingeborenen, mit denen er in Kontakt trat, ihm erzählten, schmückt Martyr diese mit etlichen Details aus.

„Die Eingeborenen klagen auch darüber, ihre Küsten würden ständig durch Einfälle der Kannibalen heimgesucht. Jene gingen auf Menschenraub aus wie Jäger, die in den Wäldern gewaltsam und mit Fallen den wilden Tieren nachstellen. Knaben, die sie fangen, kastrieren sie, so wie wir junge Hühner oder Schweinchen je nach dem zarter oder fetter zum Verspeisen aufziehen. Wenn die so Gemästeten groß und fett geworden sind, fressen jene Wilden sie auf. Menschen in höherem Alter aber, welche ihnen in die Hände fallen, töten und zerlegen sie sogleich. Die inneren Teile sowie Arme und Beine essen sie frisch, die übrigen Stücke pökeln sie ein und heben sie längere Zeit auf, wie wir es mit Schweineschinken tun.“¹⁸⁰

Martyr stellt den Kannibalismus der ‚primitiven‘ Völker sehr bewusst der Erfahrungswelt der Europäer gegenüber. Während ihm die europäische Nahrungsproduktion, samt Viehzucht und Jagd, als normal gilt, verurteilt er die Anthropophagie aufs Schärfste. Nicht nur die Kannibalen erklärt er dabei zu Wilden, die in ihren Sitten jeglicher Menschlichkeit entbehren, auch ihre Opfer werden wie wilde Tiere gejagt und vor dem Schlachten gemästet.

Im 16. Jahrhundert – und bezeichnenderweise genau zu der Zeit, als die französische Krone sich anschickte, in der Bucht des heutigen Rio de Janeiro eine

¹⁷⁹ Annerose Menninger: Die Kannibalen Amerikas und die Phantasien der Eroberer. Zum Problem der Wirklichkeitswahrnehmung außereuropäischer Kulturen durch europäische Reisende in der frühen Neuzeit. In: Kannibalismus und europäische Kultur. Hrsg. v. Hedwig Röckelein. Tübingen 1996. S. 118.

¹⁸⁰ Peter Martyr von Anghiera: Acht Dekaden über die neue Welt. In: Hans Klingelhöfer (Hrsg.). 2 Bände. Darmstadt 1972, Bd.1, S.29. Zitiert nach: Annette Menninger, S. 125.

Kolonie zu errichten – erscheint ein Bericht des französischen Hofchronisten André Thevet.

Auffällig wird, dass die Kannibalen dieser Schilderungen weitgehend demselben Kulturtyp entsprechen: Sie werden als nackte, kriegerische und als weitgehend unzivilisiert begriffene Wilde dargestellt, die auf die Entdecker gewaltsam reagieren. Im Gegensatz zu den überwiegend friedlichen Einwohnern, die den christlichen Eroberern wohlgesonnen sind und sie teilweise als Götter begrüßen, zeigen sich die vermeintlichen Kannibalen feindselig. Sie jagen und unterdrücken ihre Opfer und verschlingen sie mit sadistischer Lust. Die Schlussfolgerung der Eroberer lautete also, dass es für die Indianer besser sei, als Menschen in Gefangenschaft zu leben denn als Tiere in Freiheit.¹⁸¹ Bereits im Jahr 1503 gab die spanische Krone die indigene Bevölkerung zur Versklavung frei. Diese Instrumentalisierung des Kannibalismus lässt sich noch bis in die Kolonialzeit des 19. Jahrhunderts verfolgen. Auch Spenser Buckingham St. John verwendet die Unterstellung der Anthropophagie, um die Absichten der Kolonialmächte moralisch zu rechtfertigen. St. Johns Bericht zeichnet sich ebenfalls dadurch aus, dass er die kannibalischen Riten, die er in den ländlichen Regionen Haitis vermutet, mit mangelnder Zivilisierbarkeit gleichsetzt. Er geht davon aus, dass sich der Kannibalismus durch die Intervention der Kolonisten und Vermittlung einer ‚höheren‘ Zivilisationsstufe aberziehen ließe. Wie viele seiner geistigen Vorfahren ist allerdings auch St. John niemals selbst Augenzeuge kannibalischer Akte geworden, sondern beruft sich in seiner Berichterstattung über den Voodoo-Glauben durchweg auf Mittelsmänner.

Spenser St. Johns Bericht stellte für lange Zeit eine der populärsten Schilderungen der Lebensverhältnisse in Haiti dar und hatte großen Einfluss auf stereotype Vorstellungen vom Voodoo-Glauben, die teilweise noch bis in die heutige Zeit Bestand haben.

„Le tableau terrifiant qu’il en a tracé a si fortement frappé les imaginations, qu’ on n’ a cessé depuis lors de se représenter les paisibles campagnes haïtiennes comme une sorte de jungle où se perpétreraient les crimes les plus monstrueux.“¹⁸²

¹⁸¹ Vgl. Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen. Übers. v. Eva Moldenhauer. Köln 1982, S.66.

¹⁸² Métraux: Le Vaudou haïtien. Paris 1989, S. 44. „Das erschreckende Bild, das er zeichnete, hat die Einbildungskraft so beflügelt, daß man sich seither die friedliche haitianische Landschaft wie eine Art von Dschungel vorstellt, in dem die gräulichsten Verbrechen verübt werden.“ Métraux: Voodoo in Haiti, S. 54.

Über eine lange Zeit hinweg setzen sich westliche Berichterstatter nur oberflächlich mit der Lebenswelt der Haitianer auseinander. Neben den Missionaren, die sich in Haiti befanden, begannen zunehmend auch Abenteurer, die sich vornehmlich vom Aberglauben der Bevölkerung fasziniert zeigten und bestrebt waren, ihren Lesern immer neue faszinierende Geschichten zu präsentieren, in die Karibik zu reisen. Die Rassenvorurteile vieler Amerikaner gegenüber der weitgehend unbekanntem Kultur in ihrer unmittelbaren Nähe steigerten die Informationsbegierde nach dem Unheimlichen, das sie mit dem Land und seinen Bewohnern in Verbindung brachten.

„For some time American und European foreign correspondents had indulged their readers' perverse infatuation with what was known as the Black Republic, serving it up garnished with every conceivable figment of their imaginations. [...] Most of these travelogues would have been soon forgotten had it not been for the peculiar and by no means accidental timing of their publication.“¹⁸³

Die meisten dieser Berichte konzentrieren sich auf die Gegensätze, die sie zwischen einem aufgeklärten Westen und den von Aberglauben bestimmten Kulturen in der Karibik konstruieren. Die besondere Lust an dieser Art der Berichterstattung besteht laut Wade Davis in dem Schrecken, der vom ‚dunklen Fremden‘ ausgeht. „Something dark, and foreboding, sensual and terribly naughty.“¹⁸⁴ Die Vorstellung, dass so nah an der Grenze der Vereinigten Staaten von Amerika ein Land existiert, das, dominiert vom Aberglauben seiner Bevölkerung, selbst zum Mysterium wird, galt vielen westlichen Lesern als reizvoll.

Im Jahr 1900 erschien unter dem Titel *Where Black Rules White* ein Reisebericht des britischen Abenteurers Hesketh Hesketh-Prichard, der weitgehend den Ausführungen St. Johns entspricht.¹⁸⁵ Wie dieser stellt auch Hesketh-Prichard die Haitianer als Wilde dar, die ihren kannibalischen Riten frönen und in steter Angst vor dem Übernatürlichen leben. Er beschreibt Haiti als ein Land, das sich von der westlichen Welt abschottet und hebt als Fazit seiner Reise hervor, dass Haiti nicht zur Selbstverwaltung fähig sei.¹⁸⁶ Für Wade Davis verzerren Darstellungen dieser Art Haiti zu einer Karikatur. „An impoverished land of throbbing drums

¹⁸³ Davis: *The Serpent and the Rainbow*, S. 246.

¹⁸⁴ Ebd., S. 246.

¹⁸⁵ H. Hesketh-Prichard; *Where Black Rules White. A Journey Across and About Hayti*. London 1911, S. xiv.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu: Luckhurst: *Zombies*, S. 52.

ruled by pretentious buffoons and populated by swamp doctors, licentious women, and children bred for the cauldron.¹⁸⁷

Erst im Jahr 1929 erschien mit William Buehler Seabrooks *The Magic Island* ein Reisebericht, der bestrebt ist, den Voodoo detailliert zu beschreiben.¹⁸⁸ Auch wenn Seabrooks Absichten den sensationslüsternen Ausführungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen in vielerlei Hinsicht ähneln, so gelang es ihm doch als erstem Weißen, in die Bräuche und Geheimnisse der fremden Religion eingeweiht zu werden. Ebenfalls wurde er zum ersten Vertreter der westlichen Welt, der direkt mit dem Phänomen des Zombies konfrontiert wurde und die westlichen Darstellungen der Gestalt nachhaltig prägte.

Die Zeichen, unter denen Seabrooks Haitireise stand, waren zunächst jedoch alles andere als günstig: Er begab sich im Jahr 1928 nach Haiti, das als Zentrum des karibischen Voodoo-Glaubens galt, sich seit 1915 allerdings unter der Besatzung der Vereinigten Staaten von Amerika befand. Das offizielle Ziel der Okkupation war es, das durch erneute Unruhen zerrissene Land bei der Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung zu unterstützen. Zwar bauten die US-Besatzer Straßen und installierten Telefonanlagen, verhielten sich der haitianischen Bevölkerung gegenüber jedoch oftmals mit rassistischem Hochmut. Für ihre Straßenprojekte verpflichteten sie Bauern zur Zwangsarbeit und ihr Kampf gegen die *Caco*-Rebellen forderte tausende Menschenleben. Der Voodoo wurde als Satanskult unterdrückt. Die Demütigungen erreichten ihren Höhepunkt im Ausspruch des amerikanischen Außenministers William Jennings Bryan: „Imagine! Niggers speaking French!“¹⁸⁹ Erst 1934 verließen die USA Haiti als Folge ihrer *Good Neighbour Policy*.

Als Seabrook seine Reise antrat, hatte er sich bereits als Reporter für die *New York Times* einen Namen gemacht. Angeregt durch eine Vielzahl von Reisen nach Afrika und in die arabische Welt galt sein Interesse vornehmlich den magischen Kulturen sogenannter ‚Naturvölker‘. Aufgrund der Besatzung war die haitianische Bevölkerung allerdings jedem einreisenden Amerikaner gegenüber skeptisch. Seabrooks Herausgeber warnte ihn, dass es ihm nicht gelingen werde, ein Buch über den Voodoo-Glauben zu verfassen, da die Haitianer einen Weißen niemals

¹⁸⁷ Davis: *The Serpent and the Rainbow*, S. 246.

¹⁸⁸ Nachdem die erste Auflage von Seabrooks Reisebericht über viele Jahre überaus rar war, erschien im Jahr 2016 eine ungekürzte Neuauflage, die sowohl um ein Vorwort von Joe Ollmann und George A. Romero als auch ein Nachwort von Wade Davis ergänzt wurde. Für die vorliegende Arbeit habe ich eben jene Ausgabe verwendet.

¹⁸⁹ Zitiert nach Terry Rey / Alex Stepick: *Crossing the Water and Keeping the Faith. Haitian Religion in Miami*. New York und London 2013. S. 22.

in die tiefsten Geheimnisse ihres Glaubens einweihen würden. Trotz dieser schwierigen Bedingungen setzte sich der Journalist Seabrook das Ziel, den Voodoo als komplexe Religion zu untersuchen und nach Malinowski'schem Vorbild ethnologische Feldforschung zu betreiben. Indem er versuchte, den Haitianern auf Augenhöhe zu begegnen, praktizierte Seabrook das, was Michel Leiris als ‚l'ethnologie artisanale‘¹⁹⁰ bezeichnet, deren Vorzüge im intimen, persönlichen Kontakt des Autors zur Materie begründet sind.¹⁹¹ Seabrooks Vorstellung der teilnehmenden Beobachtung war jedoch vornehmlich von der Motivation getrieben, die ‚geheimen‘ Rituale des Voodoo-Glaubens zu entdecken und ihnen beizuwohnen. Er war bekannt dafür, nur über Dinge zu schreiben, die er selbst erlebt hatte.¹⁹² Bereits hierin unterscheidet sich Seabrook von vielen seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass sich auch in Seabrooks Bericht rassistisch anmutende Äußerungen finden, diese jedoch eher auf den zeitlich-bedingten Sprachgebrauch zurückzuführen sind.

Als Beweggrund für Seabrooks Reisen identifiziert der Literaturwissenschaftler Roger Luckhurst dessen Abscheu gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft der Moderne. In den ‚primitiven‘ Kulturen, die sich Seabrooks Ansicht nach eine gewisse ‚Wildheit‘ und Natürlichkeit bewahrt hatten, vermutete er einen Gegenentwurf zur westlichen Dekadenz. Im Kontakt mit den ‚Naturvölkern‘ erhoffte er sich, das Joch seiner weißen Identität abschütteln zu können.¹⁹³

„I believe in such ceremonies. I hope that they will never die out or be abolished. I believe that in some form or another they answer a deep need of the universal human soul. I, who in a sense believe in no religion, believe yet in them all, asking only that they be alive—as religions. Codes of rational ethics and human brotherly love are useful, but they do not touch this thing underneath. Let religion have its bloody sacrifices, yes, even human sacrifices, if thus our souls may be kept alive. Better a black papaloi in Haiti with blood-stained

¹⁹⁰ Michel Leiris: Préface. In: Alfred Métraux: *Le Vaudou haïtien*, S. 8.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 7.

¹⁹² Während seiner Reise durch Westafrika hatte sich Seabrook dem Stamm der *Gueré* angeschlossen. In seinem Buch *Jungle Ways* (1931), gibt er an, sich so lange geweigert zu haben, über deren kannibalische Praktiken zu schreiben, bis er nicht selbst Menschenfleisch probiert habe. Da ihm diese ‚Gelegenheit‘ in Afrika allerdings verwehrt geblieben war, da die französischen Autoritäten das Leben der Ureinwohner in der Form regulierten, dass Seabrook vor Ort lediglich das Fleisch von Affen zur Kostprobe bekam, bezahlte er schließlich einen Krankenpfleger in einem Pariser Krankenhaus, ihm ein Pfund Fleisch eines kürzlich verstorbenen Unfallopfers zu beschaffen. Dieses ließ er sich anschließend in der Wohnung einer Freundin zubereiten. Schlussfolgernd stellt er diesbezüglich fest: „It tasted like good, fully developed veal, except that it needed more seasoning.“ Siehe hierzu auch: Jamie Russel: *Book of the Dead*. 4.Auflage. Surrey 2008. S. 10 und Luckhurst: *Zombies*, S. 25.

¹⁹³ Luckhurst: *Zombies*, S. 24f.

hands who believes in his living gods than a frock-coated minister on Fifth Avenue reducing Christ to a solar myth and rationalizing the Immaculate Conception.“¹⁹⁴

Anstatt sich dem Anspruch der bloßen wissenschaftlichen Objektivität zu unterwerfen, scheute Seabrook auch persönliche Aussagen nicht. Indem er sich bemühte, die Menschen kennen zu lernen, um ihre Sitten und Bräuche zu erfassen, gelang es ihm, ein bis dahin völlig neues Bild des Voodoo-Glaubens zu vermitteln. Kritiker an Seabrooks Methode werfen ihm allerdings vor, sich selbst lediglich als unerschrockenen, teilnehmenden Beobachter zu inszenieren, während er als wohlhabender und abenteuerlustiger Tourist in Wirklichkeit nur Zeuge fingierter Rituale geworden sei.¹⁹⁵ Tatsächlich erwiesen sich seine Schilderungen jedoch nachhaltig als prägend, da es ihm – zumindest in Ansätzen – gelang, die komplexe Glaubensstruktur des Voodoo zu entschlüsseln und dessen Rituale sachgemäß zu beschreiben. Besonders bei den Vertretern der französischen Avantgarde hat Seabrook deutliche Spuren hinterlassen. Zu Michel Leiris verband ihn eine tiefe Freundschaft und auch Alfred Métraux und George Bataille folgten Seabrooks Beispiel, um ihrerseits Untersuchungen zum Voodoo anzustellen.¹⁹⁶ Seinen Bericht beginnt er mit der etymologischen Herleitung des Wortes Voodoo¹⁹⁷.

„Man hatte die französische Bezeichnung Vaudou, der das oft gebrauchte englische »voodoo« phonetisch nachgebildet ist, früher auf »veau d’or« oder auf »vauois« zurückgeführt. Die Vaudois, die Waldgeister, galten nämlich einst im katholischen Frankreich als Zauberer. Dr. Dorsainvil hat jedoch einwandfrei nachgewiesen, daß das Wort Wodu rein afrikanischen Ursprungs ist, aus dem Fongbé-Dialekt stammt und im Leben der Fongs, eines weitverzweigten und kriegerischen Negerstammes in Dahome, eine bedeutsame Rolle spielt.“¹⁹⁸

¹⁹⁴ William Seabrook: *The Magic Island*. New York 1929. Neuauflage Mineola (New York) 2016. S. 61f.

¹⁹⁵ Luckhurst: *Zombies*, S. 26.

¹⁹⁶ Zu den Beziehungen zwischen Seabrook, Leiris und Bataille siehe John Cussans: *Undead Uprising*, S. 59ff. Cussans konzentriert sich zunächst auf die Verbindung zwischen Seabrook und Leiris und gelangt zu dem Schluss, dass sich (vor allem auch wegen Batailles Freundschaft zu Leiris) Batailles Beschreibungen der rituellen Ekstase auf die Kenntnis von Seabrooks Schilderungen seiner eigenen Initiierung in die Voodoo-Rituale zurückführen lassen.

¹⁹⁷ Es existiert eine Vielzahl an unterschiedlichen Schreibweisen, wie etwa *Vaudaux*, *Vaudou*, *Voudoun*, *Vaudois* und *Vôdu*. Vgl hierzu: Alasdair Pettinger: *From Vaudaux to Voodoo*. *Forum of Modern Language Studies* Vol. 40, No. 4, 2004. S. 415-425. In der vorliegenden Arbeit werde ich die geläufigere englische Schreibweise *Voodoo* verwenden.

¹⁹⁸ Vgl. W.B. Seabrook: *Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes*. München 1982. S. 16. Im Vorwort der englischsprachigen Erstveröffentlichung ist diese etymologische Herleitung noch nicht enthalten.

Seabrook geht damit zunächst auf Erkenntnisse ein, nach denen sich der ursprüngliche Glaube der afrikanischen Sklaven unter dem Einfluss ihrer katholischen Kolonialherren zur aktuellen Form des Voodoo vermischt hat.¹⁹⁹ Folglich ist ein Synkretismus entstanden, der Aspekte beider Religionen mit einbezieht. Anstatt die Vorurteile zu bestätigen, es handle sich beim Voodoo um die heidnische Religion unzivilisierter Wilder, hebt Seabrook ihre Prägung durch das Christentum und ihre Toleranz gegenüber der westlichen Zivilisation hervor. Häufig erscheint er auf diese Weise als Fürsprecher der haitianischen Bevölkerung, der sie gegen abendländische Vorurteile zu verteidigen sucht. Seabrooks besonderes Interesse an der Symbolik des Kultes ist wohl darauf zurückzuführen, dass diese in den Augen Unvertrauter befremdlich, sogar gotteslästerlich wirken mögen. Anstatt jedoch diesen Eindruck zu unterstreichen, hebt er die sakrale Bedeutung hervor, die gerade gewisse Elemente des Christentums im Voodoo besitzen.

„This Voodoo ceremony is not the old traditional ritual brought over from Africa, but rather a gradually formalized new ritual which sprang from the merging in earliest slave days of the African tradition with the Roman Catholic ritual, into which faith the slaves were all baptized by law, and whose teachings and ceremonials they willingly embraced, without any element of intended blasphemy or diabolism, incorporating modified parts of Catholic ritual – as for instance, the vestments and the processional – into their Voodoo ceremonials, just as they incorporated its Father, Son, Virgin, and saints in their pantheistic theology.“²⁰⁰

Zugleich macht er damit deutlich, auf welche Weise sich die Voodoo-Gläubigen der fremden Kultur ihrer Kolonialherren angenähert haben. Während diese versuchten, den Voodoo zu unterdrücken und die ihnen fremde Religion durch den christlichen Glauben zu ersetzen versuchten, gilt der Voodoo Seabrook als offene Religion, die ihre Symbolik durch fremde Elemente erweitert und diese nicht auszuschließen versucht.

Je mehr Seabrook über die Mythen des Voodoo erfährt, desto intensiver wird sein Interesse an der fremden Religion. Die Faszination, die er empfindet, liegt nicht allein in seinem generellen Interesse am Magischen und Okkulten²⁰¹ be-

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 18.

²⁰⁰ Seabrook: *The Magic Island*, S. 34/35.

²⁰¹ Seine Obsession für das Mystische zieht sich durch nahezu sein gesamtes literarisches Schaffen und findet besonderen Ausdruck in seinen Schilderungen über seine Reisen durch die Arabische Welt in: *Adventures in Arabia: Among the Bedouins, Druses, Whirling Dervishes and Yezidee Devil*

gründet, sondern auch darin, dass er die Religion, im Gegensatz zu vielen seiner Vorgänger und Zeitgenossen, nicht als Aberglauben oder bloße Hexerei abtut. Während jene daran scheiterten, die Geheimnisse des Voodoo zu entschlüsseln, gelingt es ihm, mit der Lebenswelt der Voodoo-Gläubigen in Kontakt zu treten. Seabrook inszeniert sich dabei selbst als den ‚wahren Entdecker‘, dem es mit detektivischem Geschick gelingt, die verborgenen Mythen zu entschlüsseln.

„I also learned from Louis, or at least began to glimpse through him, something which I think has never been fully understood, that Voodoo in Haiti is a profound and vitally alive religion—alive as Christianity was in its beginnings and in the early Middle Ages when miracles and mystical illuminations were common everyday occurrences—that Voodoo is primarily and basically a form of worship, and that its magic, its sorcery, its witchcraft (I am speaking technically now), is only a secondary, collateral, sometimes sinisterly twisted by-product of Voodoo as a faith, precisely as the same thing was true in Catholic mediaeval Europe.“²⁰²

Er schätzt den Mystizismus, den der Voodoo sich bewahrt hat, und meint darin eine Parallele zum frühen Christentum zu erkennen. Trotz seiner Aufgeschlossenheit ist Seabrook als Weißer jedoch stets dem Misstrauen der Bevölkerung ausgesetzt. Unter Berücksichtigung der Geschichte des Landes eine verständliche Tatsache und ein Umstand, den Seabrook während seines Aufenthalts oftmals bedauert.²⁰³ Seabrook macht sich bewusst, dass er sich als Eindringling in einer weitgehend unbekanntem Kultur befindet, die trotz der Anwesenheit der Besatzer das Mystische bewahrt und dies zu einem der Hauptbestandteile ihres Glaubens erhoben hat.²⁰⁴ Niemals versucht er hierbei jedoch, den Voodoo-Glauben zu desymbolisieren, seine Symbole also unabhängig ihres ursprünglichen Umfeldes zu analysieren. Im Gegenteil begibt er sich in die fremde Welt und versucht sich dort – soweit es ihm möglich ist – zu integrieren. Er ist sich im Klaren darüber, dass er als Repräsentant der westlichen Welt nicht einzig das Fremde untersucht, sondern für die Einwohner seinerseits bereits als Fremder auftritt. Er nimmt sich selbst nicht als Überlegenen wahr, der sich den Haitianern als ‚Erzieher‘ nähert, wie es beispielsweise noch charakteristisch für die Ausführungen Spenser St.

Worshippers (1927) oder in: *Witchcraft: Its Power in the World Today* (1949). Zudem pflegte Seabrook Kontakt zu dem britischen Okkultisten Aleister Crowley.

²⁰² Ebd., S. 12.

²⁰³ Seabrook: Geheimnisvolles Haiti, S. 36.

²⁰⁴ Vgl. hierzu die Anmerkungen von Jean Price-Mars: „From the very beginning, Mr. Seabrook, [...] has grasped the two essential elements of Voodoo, religion and superstition.“ Jean Price-Mars: *Une-Étape de l'Évolution Haitienne*. Port-au-Prince 1929, S.153. Zitiert nach: Joseph J. Williams: *Voodoo and Obeahs. Phases of West India Witchcraft*. New York 1932, S. xiv.

Johns war, sondern führt sich wiederum seinen eigenen Status als Eindringling vor Augen.

„Thus, and as time passed, confidence engendering confidence, I learned from Louis that we white strangers in this twentieth-century city, with our electric lights and motor cars, bridge games and cocktail parties, were surrounded by another world invisible, a world of marvels, miracles, and wonders—a world in which the dead rose from their graves and walked, in which a man lay dying within shouting distance of my own house and from no mortal illness but because an old woman out in Leogane sat slowly unwinding the thread wrapped round a wooden doll made in his image; a world in which trees and beasts talked for those whose ears were attuned, in which gods spoke from burning bushes, as on Sinai, and sometimes still walked bodily incarnate as in Eden’s garden.“²⁰⁵

Vor allem wegen seiner Freundschaft zu seinem Hausburschen Louis, der sich wiederholt zum Bürgen für Seabrooks gute Absichten macht und versichert, Seabrook sei nicht wie der typische Weiße, wird er vertrauensvoll aufgenommen. Man führt ihn zu den *houmforts*, den Voodoo-Tempeln, wo sein Wunsch, einer Zeremonie beizuwohnen, jedoch vorerst nur wenig Verständnis hervorruft.²⁰⁶

Enttäuscht über die verpasste Teilnahme an einer Zeremonie wird Seabrook von Louis in ein Dorf im Gebirge geführt, wo dieser ihn als Freund vorstellt und man ihn offen aufnimmt. Seabrook lernt dort Maman Célie, eine Mamalois²⁰⁷, kennen. Ihr gegenüber macht er keinen Hehl daraus, dass er beabsichtigt, ein Buch über den Voodoo zu schreiben. Da er das Vertrauen Maman Célies genießt, lässt sie ihn ohne Bedenken an einer Zeremonie teilhaben. Seabrook betont an dieser Stelle, dass der Voodoo kein Geheimkult ist, der grundsätzlich im Verborgenen praktiziert wird²⁰⁸, sondern dass es sich lediglich um Vorsichtsmaßnahmen handle, die Zeremonien vor Restriktionen durch die Autoritäten zu bewahren.²⁰⁹

Die erste Zeremonie, an der er schließlich aktiv teilnimmt, ist der so genannte *Service Petro*, das Blutopfer. Hierbei wird den Voodoo-Göttern in einem rituellen Akt, ein Stier als Tieropfer dargeboten.

Seabrook nimmt eine minutiöse Beschreibung der Zeremonie vor. Schon vor deren offiziellen Beginn konzentriert er sich auf die Anordnung der anwesenden Personen im Raum und transkribiert ihre Gesänge. Die Tötung des Opfertiers

²⁰⁵ Seabrook: *The Magic Island*, S. 12.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 36.

²⁰⁷ Eine Voodoo-Priesterin.

²⁰⁸ Wohingegen Spenser St. John seinerzeit noch von den „secret ceremonies of the Vaudoux“ sprach. St. John: *Hayti; or, the Black Republic*, S. 212.

²⁰⁹ Vgl. Seabrook: *The Magic Island*, S. 44.

beschreibt Seabrook als sachlich und professionell ausgeführt. Den Mord stellt er nicht als Zelebrierung roher Gewalt dar, sondern als rituellen Bestandteil einer religiösen Zeremonie. Die Vorstellung des Tieropfers als barbarischer Akt wird dabei aufgelöst. „In the actual slaying of the sacrificial beasts which now began, accompanied by deep chanting, there was no savagery, no needless cruelty, no lust of killing. It was a solemn, ritual business, though when once begun it moved swiftly.“²¹⁰

Seabrook versucht, einen möglichst distanzierten Blick auf die Zeremonie zu wahren, jedoch empfindet er deutliche Begeisterung dafür, zu entdecken, was der westlichen Welt bisher unbekannt war. Für Seabrook ist das Aufdecken dieser Geheimnisse als Sensation ausreichend. Er ist sich darüber bewusst, dass ein außenstehender Beobachter in der sich bis zur Ekstase steigenden Euphorie der Teilnehmer sämtliche Klischees über die ‚ungezügelter Wilden‘ erfüllt finden würde, doch versucht er, diese neutral zu beurteilen und zu erläutern.

„And now the literary-traditional white stranger who spied from hiding in the forest, had such a one lurked near by, would have seen all the wildest tales of Voodoo fiction justified: in the red light of torches which made the moon turn pale, leaping, screaming, writhing black bodies, blood-maddened, sex-maddened, god-maddened, drunken, whirled and danced their dark saturnalia, heads thrown weirdly back as if their necks were broken, white teeth and eyeballs gleaming, while couples seizing one another from time to time fled from the circle, as if pursued by furies, into the forest to share and slake their ecstasy. Thus also my unspying eyes beheld this scene in actuality, but I did not experience the revulsion which literary tradition prescribes. It was savage and abandoned, but it seemed to me magnificent and not devoid of a certain beauty.“²¹¹

Auch wenn er den barbarischen Anschein, den die Zeremonie erweckt, nicht gänzlich abstreiten will, versucht er doch diesen zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist, dass auch Szenarien in der ‚zivilisierten‘ Welt ähnlich barbarisch scheinenden Mustern entsprechen.

„What, after all, were they [die Haitianer, S.L.] doing here in these final scenes, when formal ritual had ended, that was so different from things which occur in our own fashionable and expensive night clubs, except that they were doing it with the sanction of their gods and doing it more successfully? [...] Lasciviousness became lust, which is a cleaner thing, and neu-

²¹⁰ Seabrook.: *The Magic Island*, S. 40.

²¹¹ Seabrook: *The Magic Island*, S. 42.

rotic excitement became authentic ecstasy, the ‚divine frenzy‘ of the ancients. There is nothing so stupid and pathetic as an orgy that doesn’t quite come off.“²¹²

In der Voodoo-Zeremonie meint Seabrook, einen ‚natürlichen‘ Zustand zu erfahren, den die westliche Welt der Moderne entbehrt und allenfalls noch künstlich herbeirufen kann, während er ihn hier in seiner ‚reinen‘, ursprünglichen Form erfährt.

Seabrook berichtet weiter, dass die Zeremonie am Folgetag durch ein gemeinsames Essen der Opfertiere beendet wird. Den geschlachteten Tieren wird hierdurch die letzte Ehre erwiesen. Das sakrale Fleisch wird mit religiösem Respekt behandelt. Hubert/Mauss bezeichnen den Verzehr des Fleisches der Opfertiere als Ausgangsritus. Erst dadurch ist es den Teilnehmern der Zeremonie möglich, wieder in die profane Welt zurück zu kehren.²¹³

Mit weitreichenden Kenntnissen über den Voodoo-Glauben kehrt Seabrook schließlich nach Port-au-Prince zurück. Dort trifft er den Arzt Arthur Holly, der durch seine Kontakte zu haitianischen Bauern und einem ebenfalls starken Interesse an Mystik und Magie²¹⁴ Beziehungen zu Anhängern des *culte des morts* herstellt. Was Seabrook bislang selbst über den Kult in Erfahrung bringen konnte, basierte größtenteils auf Erzählungen, die er aufgrund seiner Erfahrungen jedoch als authentisch einschätzt. Unter anderem wurde ihm berichtet, dass Priester des *culte des morts* nachts auf den Friedhöfen Leichen ausgruben, um aus deren Teilen Talismane und ähnliche Symbole herzustellen. In Zusammenhang damit erwähnt Seabrook einen Bericht des amerikanischen Marinekorps, der kannibalische Praktiken der Anhänger des Kults beschreibt. Ein verwundeter amerikanischer Marinesergeant sei während eines Aufstandes von Anhängern des *culte des morts* aufgefunden und enthauptet worden. Anschließend habe man die Visiere mit dessen Blut eingerieben, um die Treffsicherheit der Gewehre zu erhöhen. Letztlich seien Herz und Leber des Feindes gekocht und verspeist worden.²¹⁵

1884 hatte Spenser St. John behauptet, die Voodoo-Rituale hätten die Ermordung und anschließende Verspeisung von Kindern zum Bestandteil. In seinem Vorhaben, Vorurteile gegenüber dem Voodoo zu widerlegen, nutzt Seabrook die Möglichkeit, um zu betonen, dass es sich bei den Anhängern des *culte des morts* nur um eine sehr kleine Gruppe handelt, die auch von großen Teilen der Haitia-

²¹² Vgl. ebd., S. 42/43.

²¹³ Vgl. Josef Drexler: Die Illusion des Opfers. München 1993, S. 31.

²¹⁴ Vgl. Seabrook: Geheimnisvolles Haiti, S. 87.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 95.

ner selbst gefürchtet wird. Nur nach sehr weitgreifender Definition rechnen sie den Kult überhaupt noch dem Voodoo-Glauben zu. Hollys Bemühen ist es schließlich zu verdanken, dass Seabrook auch an einer dieser Zeremonien teilhaben darf. Seabrook hebt jedoch hervor, dass den Zeremonien des *culte des morts* sämtliche Symbole des Voodoo und des Christentums fehlen; lediglich die Kostümierungen der Priester weisen eine gewisse Symbolhaftigkeit auf.²¹⁶ Die Zeremonie selbst schildert Seabrook distanziert und teilweise mit Abscheu. Er beschreibt sie als „charlatanry and profitable fraud“²¹⁷, der mit den Bedürfnissen der Teilnehmer spielt. Den Ablauf schildert Seabrook als Abfolge aus der Frage eines Zuhörers gefolgt von dem theatralischen Todesröcheln des Priesters, welches dieser anschließend als Antwort übersetzt, woraufhin Opfergaben auf dem Altar abgelegt werden. Dieser Art der Abwicklung räumt Seabrook vielfältige Möglichkeiten zum Betrug ein und merkt an, dass eine solche Zeremonie sowohl für die Priester als auch ihre Familien durchaus lukrativ ist. Tatsächlich vergleicht er die Zeremonie mit einer Dienstleistung anstatt darin ein heiliges Ritual zu erkennen. Die Zeremonie gestaltet sich für ihn lediglich als Effekthascherei und obwohl sie im Kontrast zu den verbreiteten Zeremonien steht, die Seabrook bisher erlebt hat, handelt es sich hierbei um eine Form, die besonders in westlichen Medien eine breite Rezeption erfuhr und die noch für eine lange Zeit ein verzerrtes Bild des Voodoo transferierte, das ihn als ‚böse Hexerei‘ mit betrügerischen Ritualen in der Wahrnehmung verwurzelt hat.

Seabrook merkt jedoch an, den Eindruck gewonnen zu haben, dass sowohl die Priester als auch die Zuhörer gleichermaßen von der Wirksamkeit der Zeremonie überzeugt sind. Dem Voodoo-Glauben nach ist es durchaus möglich, mit den Seelen Verstorbener in Verbindung zu treten. Die Erfahrungen, die Seabrook hinsichtlich des Kults sammeln kann, legen weitere Grundlagen für sein Wissen über das Verhältnis der Haitianer zu ihren Toten. Noch stärker als das Christentum ist der Voodoo von der Vorstellung geprägt, dass Seele und Körper eines Menschen unabhängig voneinander existieren können. Während eines Voodoo-Rituals ist es möglich, ja sogar erwünscht, dass die Seele eines Menschen (oder Tieres) von seinem Körper getrennt wird, indem etwa ein Gott Besitz vom ihm ergreift. Das Bild von exzessiv tanzenden Besessenen, das Seabrook in seinen Ausführungen der Opferrituale zeichnet, verstärkte diesen Glauben.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 90.

²¹⁷ Seabrook: *The Magic Island*, S. 86.

Nach den Vorstellungen des Voodoo-Glaubens trägt jedes Individuum zwei Seelen in sich, die als *Gros-bon-ange* und *Ti-bon-ange* bezeichnet werden. Die *Ti-bon-ange* verleiht Bewusstsein und Gedächtnis und verbleibt noch neun Tage nach dem Tod einer Person auf der Erde, um anschließend vor Gott zu treten und Rechenschaft über die Sünden abzulegen. Die *Gros-bon-ange* erhält die vegetative Lebensenergie und weilt ähnlich wie ein Geist weiterhin im Totenhaus.²¹⁸

In Verbindung mit dieser Vorstellung schildert Seabrook ein Fest, bei dem die Familie eines verstorbenen Mannes seine Leiche mit Seilen an einem Stuhl fixiert und diese mit der größten Selbstverständlichkeit in die Feier involviert, so als würde der Tote noch bewusst an seinem Abschied teilhaben. Für einen Außenstehenden mag es makaber erscheinen, wenn sie dem Toten eine Zigarette zwischen die Lippen legen, jedoch beschreibt Seabrook dieses Ritual als völlig normal.

„I suppose nine-tenths of what one thinks one sees in any material phenomenon, shocking or the reverse, lies not primarily in the visual impression, but in the contributory psychology. I suppose this dead man, really, looked as any corpse would look propped up in a chair. That he seemed so casual, so devoid of shocking or macabre grotesqueness, was doubtless because the living people there accepted him so casually. They expected me to salute him as I did the rest of the company.“²¹⁹

Mit der Vorstellung, dass der Geist des Toten sich weiterhin in der Nähe befindet und an der Feier eben so viel Freude hat wie die Trauergemeinde, verschwindet das Makabere der Situation. In den Variationen des Aberglaubens im Voodoo, die Seabrook bisher kennengelernt und geschildert hat, liegt die Erkenntnis, dass die Priester in Verbindung mit ihren Göttern zu Wunderhandlungen und spiritistischem Tun befähigt werden. Als Konsequenz des Seelenkonzepts des Voodoo ist es nahezu einleuchtend, dass einem Körper durch einen befähigten Priester seine Seele genommen werden kann, ohne dass dies zwangsläufig das Ende des Körpers bedeuten muss.

Diese Elemente des Voodoo-Glaubens bereiten den Grund für die klassische Vorstellung des Voodoo-Zombies, auf die im folgenden Kapitel speziell eingegangen werden soll.

²¹⁸ Siehe hierzu u.a.: Alfred Métraux: Voodoo in Haiti, S. 298; Nathaniel Samuel Murell: Afro-Caribbean Religions. Philadelphia 2010, S. 82; Wade Davis: Die Toten kommen zurück S. 250 und S. 253ff.

²¹⁹ Seabrook: The Magic Island, S. 90.

2.2. Dead Men working in the Cane Fields – Der Zombie im Fokus der Ethnologie

Der etymologische Ursprung des Begriffs Zombie ist nicht eindeutig geklärt. Es mag sein, dass er aus einer oder sogar aus allen der folgenden Sprachen stammt: dem französischen Wort *ombres* (Schatten), dem west-indischen *jumbie* (Geist), den aus dem Kongo stammenden *zumbi* oder *nzambi* (toter Geist). Ebenso ist es möglich, dass er sich aus der Sprache der Arawaks ableitet und auf deren Wort *zemis* zurückzuführen ist, mit dem sie die Seele einer toten Person beschrieben.²²⁰

Obwohl sich bereits in Spenser St. Johns Bericht Andeutungen darüber finden, dass Schwarzmagier des Voodoo Gräber plündern und dass frisch verstorbene Leichname verschwinden, spielt der Begriff des Zombies in seinem Bericht noch gar keine Rolle, aus dem einfachen Grund, dass St. John dieser nicht bekannt war. Erst das Erscheinen von Seabrooks *The Magic Island*, machte den Begriff einer breiten Öffentlichkeit bekannt.

„Zombie is one of the African words. I didn't invent the word, nor the concept of 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 part of the American language.“²²¹

Seabrook war allerdings nicht der erste westliche Berichterstatter, der auf den Begriff aufmerksam wurde. Bereits 40 Jahre zuvor hatte der amerikanische Schriftsteller Lafcadio Hearn einen Versuch unternommen, das Konzept des Zombies zu ergründen.

Ähnlich wie Seabrook zählte auch Hearn zur Riege sensationslustiger Schriftsteller, die sich besonders vom Okkulten und Mystischen angezogen fühlten.²²² Hearn verfasste größtenteils Bücher, in denen er mündlich tradierte folkloristische Geschichten sammelte und kunstvoll nacherzählte.²²³

²²⁰ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 11.

²²¹ William Seabrook: *No place to hide: An autobiography*. Philadelphia 1944, S. 280/281. Zitiert in: Luckhurst: *Zombies*, S. 22.

²²² In einem Brief erwähnt er: „I have pledged me to the worship of the Odd, the Queer, the Strange, the Exotic, the Monstrous.“ In: Adam Rothman: *Lafcadio Hearn in New Orleans and the Caribbean*. *Atlantic Studies*, V/5, S. 265. Zitiert nach Luckhurst: *Zombies*, S. 18.

²²³ Sein Hauptinteresse galt dabei Gespenstergeschichten, vornehmlich aus Japan. Zu seinen bekanntesten Werken zählen *Some Chinese Ghosts* (1887) und *In Ghostly Japan* (1899).

1887 wurde er vom *Harper's Magazine* angeheuert, um Forschungen über die Sitten und Gebräuche auf den Westindischen Inseln anzustellen. Sein zweijähriger Aufenthalt auf der Insel Martinique galt ihm selbst als Flucht vor seinem Leben in New York City, das er zusehends verabscheute. „Civilisation is a hideous thing. Blessed is savagery!“²²⁴

Sein Artikel *Country of the Comers-Back* wurde 1889 veröffentlicht und gilt als erster Bericht aus westlicher Perspektive, der sich gezielt mit dem Zombie auseinandersetzt. Und obgleich Hearn bereits den Begriff *tsunami* aus dem Japanischen ins Englische übertragen hatte, konnte er im Fall des Zombies nur mäßigen Erfolg verzeichnen. Hearn selbst zeigte sich fasziniert von Geschichten, die von einer „weird beauty“²²⁵ bestimmt sind und Martinique schien ihm der ideale Ort zu sein, um sein eigenes Verlangen nach übersinnlichen Geschichten zu stillen. So konzentriert er sich auch vorwiegend auf den Aberglauben der Einwohner, wobei das Hauptaugenmerk seiner Berichterstattung verstärkt auf der Darstellung einer fremdartigen Lebenswelt liegt. Hearn beschreibt die Karibik als eine magische Region, deren Bevölkerung ihrem Aberglauben eine entscheidende Rolle beimisst. Dem aufgeklärten Westler eröffnet sich eine vermeintliche Gegenwelt, die vom Glauben an das Übernatürliche und das Mystische bestimmt wird. Er scheint die Faszination, die er selbst am Fremden hegt, bedienen zu wollen, indem er gleichermaßen Strategien der Mystifizierung auf seinen Text anwendet.

„From the highwoods, as the moon mounts, fantastic darkneses descent into the roads – black distortions, mockeries, bad dreams, - an endless procession of goblins. Least startling are the shadows flung down by the various forms of palm, because instantly recognisable; - yet these take the semblance of giant fingers opening and closing over the way, or a black crawling of unutterable spiders...[.]“²²⁶

Auch wenn sich in Hearn's kurzem Bericht nur wenige Äußerungen mit rassistischem Anklang finden, wie es bei vielen seiner Zeitgenossen üblich ist, so lässt in seiner Darstellungsweise ein ethnozentristisches Weltbild ausmachen.²²⁷ Er be-

²²⁴ Adam Rothman: Lafcadio Hearn in New Orleans and the Caribbean. S. 272. Zitiert nach Luckhurst: *Zombies*, S. 18.

²²⁵ Luckhurst: *Zombies*, S. 18.

²²⁶ Lafcadio Hearn: *The Country of the Comers-Back*. In: *Zombie. Stories of the Walking Dead*. Hrsg. v. Peter Haining. London 1985. S. 54.

²²⁷ Luckhurst merkt in Bezug auf Hearn's Darstellungsweise an: „Hearn, who eroticizes the mixed races in exact proportion to the extent that he demonizes African blacks.“ Luckhurst: *Zombies*, S.21.

tont vor allem die Unterschiede, die er im Vergleich zur abendländischen Lebensweise erkennt und verstärkt auf diese Weise den lustvollen Reiz des Phantastischen, das er in der fremden Kultur auszumachen meint. Hearn sucht das Abenteuer und repräsentiert auf diese Weise den Typus des exotisch motivierten Entdeckers, wie Michel Leiris ihn kategorisiert. „Die exotisch motivierte Begegnung gründet nicht darauf, etwas über den Anderen in dessen Ordnungen und über sich selbst erfahren zu wollen. Exotik ist ethnozentristische Ausschmückung und Verabenteuerung.“²²⁸ Hearn selbst sucht die Exotik über verschiedene Formen des Aberglaubens, dessen Verlust er in seiner abendländischen Schulbildung begründet sieht und zutiefst bedauert.²²⁹

Während seiner Reise wird er mit vielen Legenden konfrontiert, doch besonders die der sogenannten *corps cadavres*, die Martinique zu ihrem Beinamen *Le pays de revenants* verhalfen, weckt sein Interesse.²³⁰ Viele der Legenden scheinen sich nur marginal von westlichen Vorstellungen von Geistern und Dämonen zu unterscheiden, die in der Nacht ihr Unwesen treiben. Allerdings ist Hearn auf den Begriff *Zombi* aufmerksam geworden, den er zunächst noch mit *ghost*²³¹ gleichsetzt. Schnell wird ihm allerdings klar, dass dies kein treffendes Synonym ist.

In einer Berghütte, in der er sich ein Zimmer gemietet hat, befragt er Adou, die Tochter der Eigentümerin, zum kreolischen Aberglauben. Als er jedoch auf den Zombie zu sprechen kommt, antwortet ihm Adou nur vage. „She answers, very seriously, that she has never seen a zombi, and does not want to see one.“²³² Ihre Aussage, ein Zombie sei „something that makes disorder at night“²³³ ist für Hearn nicht befriedigend, daher versucht er nachzuhaken.

„Is it the spectre of a dead person, Adou? Is it one who comes back? – Non, Missié, - non; cé pa ca. – But are the dead folk zombies, Adou? – No, the moun-mó²³⁴ are not zombis. The zombis go everywhere: the dead folk remain in the graveyard. (...) It is the Zombis who make all those noises at night one cannot understand.“²³⁵

²²⁸ Heinrichs: Einleitung. In: Michel Leiris. Das Auge des Ethnologen, S. 14.

²²⁹ „The influence of public school is gradually dissipating all faith in witchcraft.“ In: Lafcadio Hearn: The Last of the Voudous. In: *Inventing New Orleans: Writings of Lafcadio Hearn*. Hrsg. v. S. Frederick Starr. New Orleans 2001, S. 77. Zitiert nach: Luckhurst: *Zombies*, S. 17.

²³⁰ Russel: *Book of the Dead*, S. 9.

²³¹ Vgl. Hearn: *Country of the Comers-Back*, S. 56.

²³² Ebd., S.57.

²³³ Ebd.

²³⁴ Von Hearn selbst als „Dead folks“ übersetzt.

²³⁵ Hearn: *Country of the Comers-Back*, S. 57/58.

Auch Adous Mutter, die er schließlich in das Gespräch involviert, gibt ihm keine präziseren Auskünfte.

„You pass along a high-road at night, and you see a great fire, and the more you walk to get to it the more it moves away: it is the zombi makes that.... Or a horse with only three legs passes you: that is a zombi.“²³⁶ Schlussendlich sieht er ein, dass dies alles ist, was die beiden ihm über das „weird word“²³⁷ erzählen können und begnügt sich damit. Die Äußerungen, die er entlocken kann, sind so vage, dass sich keine eindeutige Zuordnung des Begriffs vornehmen lässt und so gelingt es ihm nicht, zu dokumentieren, wie der Zombie im Volksglauben verstanden wird.

Eine vermeintliche Antwort auf diese Frage kann schließlich Seabrook erbringen. Sein Kapitel *Dead Men Working in the Cane Fields* stellt den ersten Kontakt eines Weißen mit einem Zombie dar. Besonders wegen dieser sogenannten *First-Contact*-Szene ist Seabrooks Bericht populär geworden und soll sich als prägend für nachfolgende Inszenierungen des Untoten erweisen.

Die Person, die Seabrook mit dem Konzept des Zombies vertraut macht, ist Polynice, ein haitianischer Bauer, der auf der Insel Gonâve lebt und das Festland weitgehend meidet. Mit ihm unterhält sich Seabrook über die verschiedensten Formen des Aberglaubens im Voodoo und muss ebenso wie Hearn feststellen, dass sich Vorstellungen über Werwölfe, Dämonen und Vampire weitgehend mit den westlichen überschneiden. Seabrook hatte während seiner Reise jedoch bereits von sogenannten Zombies gehört und bittet Polynice, ihm mehr darüber zu erzählen, da er dahinter einen genuin haitianischen Aberglauben vermutet. Seabrook hebt hervor, dass es sich bei Polynice um einen aufgeklärten und intelligenten Menschen handelt. „He was familiar with every superstition of the mountains and the plain, yet too intelligent to believe them literally true [...]“. ²³⁸ Dies kann durchaus als Seabrooks Art angesehen werden, die Authentizität seiner Informanten in Schutz zu nehmen, zugleich rechtfertigt er damit sein eigenes Interesse daran, das Phänomen weiter zu verfolgen. Und auch wenn Polynice gewöhnlich frei von jeglichem Aberglauben lebt, muss er Seabrook in Bezug auf die Zombies antworten, dass es sich dabei um durchaus reale Geschöpfe handelt.

²³⁶ Ebd., S. 58.

²³⁷ Ebd., S. 58.

²³⁸ Seabrook: *The Magic Island*, S. 92.

„Superstition? But I assure you that this of which you now speak is not a matter of superstition. Alas, these things – and other evil practices connected with the dead – exist. They exist to an extent that you whites do not dream of, though evidences are everywhere under your eyes.“²³⁹

Durch Polynices Erzählungen ist es Seabrook nun möglich, erstmalig eine Definition zu liefern, wie der Zombie im haitianischen Volksglauben verstanden wird.

„The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life – it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive. People who have the power to do this go to a fresh grave, dig up the body before it has time to rot, galvanize it into movement, and then make it a servant or slave.“²⁴⁰

Roger Luckhurst macht primär die Wahl des Reiseziels dafür verantwortlich, dass es Seabrook im Gegensatz zu Hearn gelingt, eine präzise Beschreibung zu erhalten. Er argumentiert, dass sich der haitianische Zombie bereits von der Vorstellung des Zombies auf Martinique unterscheidet und das Konzept des Zombies auf Martinique grundsätzlich eine höhere symbolische Bedeutung hat. Als Grund dafür identifiziert Luckhurst die Kolonialgeschichte beider Länder. Während Haitis Kolonialisierung weitgehend mit der Unabhängigkeit des Staates endet, hat Martinique niemals eine vollständige Dekolonisation unterlaufen. Der martinikanische Schriftsteller Édouard Glissant erklärt Jahrhunderte des (Neo-)Kolonialismus zur Ursache für einen geringen Grad an kultureller Identität auf Martinique. Eben dieser Mangel an Selbstbestimmung und Eigenverantwortung führe die Bevölkerung selbst in einen zombiehaften Zustand, der sich auf ihre gesamte Lebenswelt auswirkt.²⁴¹ In der Folge sei der haitianische Zombie als Symbolgestalt für den Schrecken der Sklaverei begriffen worden, während er auf Martinique eine größere metaphorische Reichweite besäße, die einer „colonial melancholia“ gleichkäme.²⁴²

Polynice berichtet Seabrook von Zombies, die im Auftrag der *Hasco*²⁴³ auf den Zuckerrohrplantagen eingesetzt wurden. Ein Bokor namens Ti Joseph habe für die Hasco, die günstige Arbeiter suchte, mehrere Zombies beschäftigt. Diese seien fleißige und anspruchlose Arbeiter gewesen, da sie lediglich dem Willen

²³⁹ Ebd., S. 94.

²⁴⁰ Ebd., S. 93.

²⁴¹ Édouard Glissant: *Carribbean Discourse. Selected Essays*. Charlottesville 1989.

²⁴² Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 37ff. Zitat: S. 39.

²⁴³ *Haitian-American-Sugar-Company*.

ihres Meisters unterstanden. Jedoch dürfte ihre Nahrung weder Fleisch noch Salz enthalten, da sie sich durch diesen Geschmack ihres Todes bewusst würden und die Verbindung zu ihrem Meister erlöschen würde. So sei es auch im Falle der von Ti Joseph beschäftigten Zombies geschehen, die daraufhin in ihre Gräber zurückgekehrt seien. Aus diesem Grund sei unter der haitianischen Bevölkerung insbesondere die Angst verbreitet, dass verstorbene Familienmitglieder ein ähnliches Schicksal ereilen könne. So führt Polynice im Gespräch mit Seabrook an, dass viele Haitianer ihre Toten aufgrund dieser Vorstellungen in der Nähe ihrer Häuser begruben, an viel befahrenen Straßen oder Totenwachen an den Gräbern hielten, solange, bis sie sicher waren, dass die Leichen zu verwesen begannen und niemand, der beabsichtigen könnte, sie wieder auszugraben, mehr Gebrauch von ihnen machen könne. Polynice merkt an, dass er selbst das Grab seines Bruders aus eben diesem Grund bewacht habe.

Um Seabrook schließlich von der tatsächlichen Existenz der Zombies zu überzeugen, bietet Polynice an, mit ihm gemeinsam zu einem Feld zu reiten, von dem er weiß, dass dort Zombies zur Arbeit eingesetzt werden. An einem geplanten Abend treffen Polynice und Seabrook jedoch niemanden auf den Feldern an, sondern begegnen den Zombies eher zufällig, jedoch an der gleichen Stelle, die sie zuvor vergeblich aufgesucht hatten. Seabrook muss warten, bis Polynice die Herrin überzeugt hat und auch er herantreten darf. Schon während er sich nähert, bemerkt er das unnatürliche Verhalten der Zombies. „There was something about them unnatural and strange. They were plodding like brutes, like automats.“²⁴⁴ Er sieht drei Personen, die ohne Unterlass das Feld bearbeiten, ohne dabei Gefühlsregungen zu zeigen. Seabrook begutachtet die Zombies sehr kritisch, doch wird dieser erste Kontakt von seinem Entsetzen überschattet, als Polynice einem der drei auf die Schulter tippt und dieser sich aufrichtet.

„The eyes were the worst. It was not my imagination. They were in truth like the eyes of a dead man, not blind, but staring, unfocused, unseeing. The whole face, for that matter, was bad enough. It was vacant, as if there was nothing behind it. It seemed not only expressionless, but incapable of expression.“²⁴⁵

Anfänglich von dem Entsetzen ergriffen, dass es sich tatsächlich um mehr als nur einen Aberglauben handelt, fällt es Seabrook schwer, in Anwesenheit der

²⁴⁴ Seabrook: *The Magic Island*, S. 101.

²⁴⁵ Ebd., S. 101.

Zombies einen klaren Gedanken zu fassen. Seabrook stößt das Gesehene jedoch unmittelbar ab und ringt nach einer rationalen Erklärung. Seine Bemühungen, den Untoten mit wissenschaftlicher Logik zu begegnen, scheitern jedoch vorerst. Auf den ersten Blick scheinen die Zombies jeglicher Vernunft zu entbehren. Sie stehen im Widerspruch zu Naturgesetzen und der Vorstellungskraft des modernen Menschen.²⁴⁶ Als bald findet Seabrook jedoch seine Fassung wieder. Er erinnert sich an einen lobotomierten Hund, den er einmal gesehen hatte und beschreibt dessen Augen als „like the eyes I now saw staring.“²⁴⁷ Als er daraufhin die Zombies genauer untersucht, kommt er zu dem Schluss, dass es sich bei ihnen um nichts anderes als „poor, ordinary human beings, idiots, forced to toil the fields“²⁴⁸ handelt. Seabrooks erster Schrecken wandelt sich in Mitleid ihnen gegenüber und er gibt sich mit seiner Erklärung zufrieden. Gleichmaßen stößt er auf diese Weise die reale Existenz des Zombies von sich und erklärt ihn zum bloßen Aberglauben. In der Szene, die sich ihm bietet, meint er ein Schauspiel zu erkennen. Als Seabrook versucht, auch Polynice davon zu überzeugen, beharrt dieser darauf, dass es Menschen gibt, die angeblich gesehen haben, wie ihre Angehörigen begraben wurden und später auf den Feldern arbeiteten. Für den haitianischen Bauern ist der Zombie die Verkörperung einer Urangst, die sich aus Jahrhunderten andauernder Sklaverei entwickelt hat. Größer als die Furcht davor, einem Zombie zu begegnen, ist für die meisten Haitianer daher die Angst, selbst zu einem zu werden.²⁴⁹ Für eine Nation, deren Geschichte aus Unterdrückung und Sklaverei besteht, deren Bevölkerung von den Kolonialisten zur Arbeit unter widrigen Bedingungen gezwungen wurde, stellt der Zombie das Symbol für den ultimativen Schrecken dar. Anstelle der Einkehr ins Paradies bedeutet die Verwandlung in einen Zombie die Arbeit unter einem anderen Meister.²⁵⁰

„The concept of enslavement implies that the peasant fears, and the zombi[!] suffers, a fate that is literally worse than death – the loss of physical liberty that is slavery, and the sacrifice of personal autonomy implied by the loss of identity.“²⁵¹

Erst später – Seabrook ist wieder nach Port-au-Prince zurückgekehrt – erfährt er von Dr. Antoine Villers, den er als „scientifically trained mind“ und „pragmatic

²⁴⁶ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 14.

²⁴⁷ Seabrook: *The Magic Island*, S. 101.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 102.

²⁴⁹ Russel: *Book of the Dead*, S. 11.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 11.

²⁵¹ Davis: *The Serpent and the Rainbow*, S. 138.

rationalist²⁵² beschreibt, dass es sich bei den Zombies um mehr als geistig beeinträchtigte Menschen handelt. Seabrook gegenüber äußert Villers die Vermutung, dass eine Form des Scheintods die Ursache sein könnte und verweist ihn auf einen Artikel des haitianischen Strafgesetzbuches.

„Article 249. Also shall be qualified as attempted murder the employment which may be made against any person of substances which, without causing actual death, produce a lethargic coma more or less prolonged. If, after the administering of such substances, the person had be buried, the act shall be considered murder no matter what result follows.

“²⁵³

Seabrook kann zu diesem Zeitpunkt nur vage Vermutungen über das Wesen der Zombies anstellen. Handelt es sich, wie er zunächst annimmt, tatsächlich um Verrückte oder um Menschen, die unter dem Einfluss fragwürdiger Substanzen stehen, oder möglicherweise doch um Resultate magischer Rituale, die jenseits rationaler Erklärungsmodelle existieren? Obwohl (oder gerade weil) Seabrook keine medizinische Erklärung liefern kann, ist das Interesse an den grotesk anmutenden Wesen groß. Dieses erste dokumentierte Aufeinandertreffen eines Weißen mit einem Zombie wird zum Beginn eines jeden Versuchs, die Faszination der westlichen Welt an jenen Untoten zu erklären.²⁵⁴

Seabrooks Absicht, den Voodoo-Glauben dem Westen zugänglicher zu machen und rassenstereotype Vorurteile zu beseitigen, leidet gewissermaßen unter seinen Ausführungen zum Zombie. Das Entsetzen, von dem er beim ersten Anblick ergriffen wird, rückt den Zombie in den Bereich des Horrors. Gerade der persönliche Schrecken, den Seabrook beschreibt, verleiht dem Zombie das Stigma des Unfassbaren und Unerklärlichen. Als Folge seiner affektiven Reaktion auf den Anblick der untoten Arbeiter gibt Seabrook seine Rolle des neutralen Beobachters, die er bis dahin stilisiert hat, auf und versucht das Gesehene seinem rationalen Weltbild zu unterwerfen. Da sich die Existenz der Zombies jedoch nicht ohne Weiteres mit diesem vereinbaren lässt, erscheint es ihm als absolut Fremdes – und in dieser Hinsicht als Schreckliches – das er durch eine wissenschaftliche Herangehensweise aufzulösen versucht.

²⁵² Seabrook: *The Magic Island*, S. 103.

²⁵³ Ebd., S. 103.

²⁵⁴ Siehe hierzu auch Kapitel 3 dieser Arbeit.

Während Seabrook zuvor noch die Gemeinsamkeiten zwischen dem Voodoo-Glauben und einer westlichen Lebensweise betont hat, stellt der Zombie einen deutlichen Gegensatz zu dieser Methode dar.

Die Unterstellung von Kannibalismus als wesentlichem Bestandteil der Voodoo-Riten diente früheren Berichterstattern als Bestätigung der Grenze, die sie zwischen der eigenen Zivilisation und dem ‚wildem‘ Fremden zogen. Sie verbreiteten auf diese Weise das Negativbild des Voodoo-Glaubens, das der Vorstellung des vermeintlich höher zivilisierten Westens entsprach.

Es lässt sich diesbezüglich feststellen, dass die Unterstellung kannibalischer Akte nach dem Erscheinen von Seabrooks *The Magic Island* allmählich aus Berichten, die sich mit dem Voodoo-Glauben auseinandersetzen, schwindet. Dennoch übernimmt der Zombie nahezu die gleiche ideologische Funktion, indem er analog auf die Trennung zwischen Eigenem und Fremden verweist.²⁵⁵ Im Anschluss an Seabrooks Buch erscheinen verstärkt ab 1934 Reporte von Autoren, die Haiti während der amerikanischen Besatzung bereist haben. Werke wie Richard Loeiders *Voodoo Fire in Haiti* (1935) oder John Houston Craiges *Cannibal Cousins* (1935) verzerren die Lebenswelt der Haitianer jedoch wie viele ihrer geistigen Vorgänger zu einer paranoiden Vision eines „savage Haiti“²⁵⁶, indem sie von Geheimkulten, schwarzer Magie und Menschenopfern berichten. Der Fokus der westlichen Berichterstattung liegt nun allerdings oftmals auf dem Zombie als Wesen, an dem die Fremdartigkeit der haitianischen Lebenswelt dingfest gemacht wird. Der Zombie entwickelt sich auf diese Weise zum Sinnbild der Mysterien, die sie dort vermuteten.

Dem entgegen, aber ebenfalls maßgeblich von Seabrooks *The Magic Island* beeinflusst, folgte im Jahr 1936 die Anthropologin Zora Neale Hurston einem Forschungsauftrag der Guggenheim-Stiftung. Sie bereiste Jamaika und Haiti, um ihrerseits Untersuchungen zum Voodoo anzustellen. Im Gegensatz zu Seabrook, dessen Ausführungen in Bezug auf ihre Authentizität häufig angezweifelt wurden – nicht zuletzt, weil bei ihm als Weißen grundsätzlich die Möglichkeit einer ausreichend tiefen Einsicht in die ‚schwarzen Kultur‘ in Frage gestellt wurde – galt die afro-amerikanische Hurston als ausgebildete Anthropologin als besonders geeignet, einen intimen Kontakt mit der Kultur der Haitianer herzustellen. Den-

²⁵⁵ Vgl. hierzu: Chera Kee: „They are not men... they are dead bodies!?: From Cannibal to Zombie and Back Again in: Better off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 22.

²⁵⁶ Luckhurst: *Zombies*, S. 52.

noch hatte sie aufgrund der, erst 1964 durch den *Civil Rights Act* aufgehobenen, Rassentrennung ihrerseits mit Vorurteilen und Verunglimpfungen zu kämpfen. Zum Zeitpunkt ihrer Karibikreise hatte sie allerdings bereits fundierte Kenntnisse des Hoodoo-Glaubens gesammelt. So war sie durch die Südstaaten der USA gereist, um die dort praktizierte Variante des Voodoo zu untersuchen. Ihre Interpretation von Franz Boas Methode der Feldforschung bedeutete in der Praxis, falsche Identitäten anzunehmen und an Zeremonien des Hoodoo-Kults teilzunehmen. Dabei hatte sie bereits die Blutweihe durchlaufen und war selbst in den Kult aufgenommen worden.²⁵⁷ In ihrem 1938 erschienenen Forschungsbericht *Tell my Horse* gibt sie einen detaillierten Überblick sowohl über die Gottheiten als auch über die Rituale des Voodoo und setzt sich in Verbindung damit vor allem mit dem Phänomen der Besessenheit auseinander. Darüber hinaus widmet sie einen Abschnitt dem Glauben an Zombies und behauptet ebenfalls, einem leibhaftigen Zombie begegnet zu sein. Anders als Seabrook zweifelt sie die Authentizität des vermeintlichen Untoten nicht völlig an, sondern ist bemüht, die soziale Bedeutung des Zombies auf Haiti zu entschlüsseln. Hurston geht also nicht davon aus, dass es sich bei den Zombies um Wahnsinnige oder Verrückte handelt, allerdings vermutet sie auch keine magischen Prozesse hinter dem Phänomen, sondern stellt erstmals die These auf, dass die Verabreichung von Drogen an der Erschaffung der Voodoo-Zombies beteiligt ist.

Ihre Kenntnisse des Hoodoo erleichterten Hurston den Zugang zu den Geheimgesellschaften Haitis, bedeuteten allerdings auch, dass sie von ihren Zeitgenossen nicht ausreichend ernst genommen wurde. 1958 beschreibt Alfred Métraux sie als überaus abergläubisch.²⁵⁸

Stärker noch als Seabrook, dessen Sensationslust oftmals die Details seiner Ausführungen überschattet, ist Hurston jedoch darum bemüht, Vorurteile gegenüber dem Voodoo-Glauben zu tilgen, indem sie sich vorrangig mit der symbolischen Bedeutung der Rituale auseinandersetzt. *Tell my Horse* erschien in Hinblick darauf jedoch zu einer kritischen Zeit.

„The contemporary misunderstanding of Voodoo was recently shown by the harsh criticism that African priests and Americans [...] received from the Catholic hierarchy as a result of

²⁵⁷ Vgl. Davis: *The Serpent and the Rainbow*, S. 246.

²⁵⁸ Métraux: *Voodoo in Haiti*, S. 324.

their incorporation of the African style into western Catholic rites – even though such blending of styles has been long established in the Carribean [...].²⁵⁹

In Verbindung mit der ersten Zeremonie, die sie beschreibt, hebt Hurston sogleich die Bedeutung von christlichen Lithographien innerhalb des Voodoo-Glaubens hervor.

„And right here, let it be said that the Haitian gods, mysteries, or loa are not the Catholic calendar of saints done over in black as it has been stated by casual observers. This has been said over and over in print because the adepts have been seen buying the lithographs of saints, but this is done because they wish some visual representation of the invisible ones [...]. But even the most illiterate peasant knows that the picture of the saint is only an approximation of the loa.“²⁶⁰

Sie betont, dass die katholischen Heiligenbilder nicht ihrem eigentlichen Kontext entrissen würden, sondern im Voodoo lediglich aus Mangel an eigenen Verbildlichungen als Repräsentationen der Voodoo-Gottheiten dienen. Auf diese Weise versucht sie, Argumente, die dem Voodoo einen blasphemischen Charakter unterstellen, zu entkräften. Die Vermischung christlicher und afrikanischer Symbolik, durch die sich der Voodooglaube auszeichnet, galt in den USA als Tabuthema, weswegen Hurstons minutiöse Auseinandersetzung mit eben diesen Symboliken ihren Reisebericht gleichermaßen zur Pionierarbeit wie angreifbar machte.

Hurston beginnt ihre Beschreibung des Voodoo, indem sie herausstellt, dass es sich dabei um eine Religion „of creation and life“²⁶¹ handele. In der westlichen Bewertung der Rituale des Voodoo würde die Symbolik des Glaubens nur allzu wörtlich verstanden werden. Den Anschein sexueller Natur, den viele der Rituale auf außenstehende Beobachter machen, führt Hurston jedoch auf ein mangelndes Verständnis der Symbolik zurück. In ihren Augen beinhalten die Zeremonien die Symbolik der göttlichen Schöpfung, die die Gläubigen zu einer sakralen ‚Wahrheit‘ führen soll. „It is considered the highest honor for all males participating to kiss her [der Mambo, S.L.] organ of creation, for Damballa, the god of gods, has permitted them to come face to face with truth.“²⁶² Vor allem von westlichen Beobachtern würden derartige Bestandteile der Zeremonien

²⁵⁹ Ishmael Reed: Foreword in: Zora Neale Hurston: *Tell my Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*. Hrsg.v. Henry Louis Gates Jr., New York 1990. S. xii.

²⁶⁰ Ebd., S. 114.

²⁶¹ Zora Neale Hurston: *Tell my Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*. Hrsg.v. Henry Louis Gates Jr., New York 1990. S. 113.

²⁶² Ebd., S. 114.

aufgrund der unzureichenden Kenntnis der Symbolik als obszön aufgefasst und als unzivilisiert verstanden werden. „Some of the other men of education in Haiti who have given time to the study of Voodoo esoterics do not see such deep meanings in Voodoo practices. They see only a pagan religion with an African pantheon.“²⁶³

Von der Insel Gonâve reist Hurston weiter nach Archahaie, das sie als Hochburg des haitianischen Voodoo-Glaubens identifiziert. Dort nimmt sie an Zeremonien teil, die Dieu Donnez St. Leger, ein Bokor, der selbst jedoch einige große Plantagen besaß und eine große Gefolgschaft hatte, veranstaltete. Hurston wird hier, wie bereits Seabrook vor ihr, Zeugin des *Manger des morts*, eines Abschiedsrituals für einen kürzlich Verstorbenen, das sie als „very interesting and very terrifying“²⁶⁴ beschreibt.

Ebenso wie Seabrook schildert auch Zora Neale Hurston ausgehend von der Beziehung der Voodoo-Gläubigen zu den Toten, die auf Haiti weit verbreitete Angst vor den seelenlosen Körpern, die ins Leben zurück gerufen werden. Sie merkt an, dass es sich beim Zombie-Glauben keinesfalls um ein gut gehütetes Geheimnis handle, sondern dass niemand, der Haiti bereise, sich für lange Zeit unter den Einheimischen aufhalten könne, ohne nicht wenigstens von der tief verwurzelten Angst vor den wiederbelebten Toten zu hören.²⁶⁵ Während ihres Aufenthalts in Archahaie merkt sie an, dass die Kommune als Zentrum des Zombiehandels gelte.²⁶⁶ Anders als Seabrook weist sie an dieser Stelle auf den ökonomischen Charakter des Zombiehandels hin. Seabrook, der meinte, in Haiti die industrielle und kapitalistisch geprägte Moderne hinter sich lassen zu können und einen natürlichen, mystischen Urzustand vorzufinden, verkennt, dass der Einsatz von Zombies als Arbeitskräfte auf den Plantagen, eben genau jenen kapitalistischen Strukturen unterliegt, die er in der Fremde abzuschütteln versuchte.²⁶⁷

Hurston weist darauf hin, dass der Aberglaube jedoch vorwiegend innerhalb der ärmeren Bevölkerungsschicht verbreitet sei, wohingegen ihr von ihren Kontakten aus der Oberschicht stets versichert wird, dass es sich bei dem Glauben an den Zombie lediglich um einen Mythos handle, für den sich in der Realität keine Beweise finden ließen.

²⁶³ Ebd., S. 114.

²⁶⁴ Ebd., S. 141.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 179.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 177.

²⁶⁷ Vgl. hierzu: Luckhurst: *Zombies*, S. 36.

Dennoch geht sie den Spuren weiter nach und wird auf den Fall von Felicia Felix-Mentor aufmerksam. Bauern hatten in ihr eine seit 20 Jahren verstorbene Frau erkannt; seitdem wurde der Fall von den Behörden untersucht.²⁶⁸ Hurston trifft Felicia Felix-Mentor schließlich in einem Krankenhaus in der nordhaitianischen Stadt Gonaives und beteuert ihre Überzeugung, es hier mit einem genuineen Zombie zu tun zu haben.

„If I had not experienced all of this in the strong sunlight of the hospital yard, I might have come away from Haiti interested but doubtful. But I saw this case of Felicia Felix-Mentor, which was vouched for by the highest authority. So I know that there are Zombies in Haiti. People have been called back from the dead.“²⁶⁹

Hurston lässt sich von den „broken noises in its throat“²⁷⁰ überzeugen und fotografiert die Frau als Beweis. Es ist sogleich das erste Mal, dass ein vermeintlicher Voodoo-Zombie fotografisch dokumentiert wird. Mit halb geschlossenen Augen und mit einem Leinenkittel bekleidet, präsentiert Zora Neale Hurston den Zombie, den sie als „broken remnant, relic, or refuse of Felicia Felix-Mentor“²⁷¹ beschreibt. Tatsächlich ist das Foto reichlich unspektakulär. Die abgebildete Person erzeugt nur wenig von dem Schrecken, den Seabrook laut seiner Schilderung verspürte, als er auf die vermeintlichen untoten Arbeitssklaven traf. Hier zeigt sich, dass sich der haitianische Zombie nicht allein durch Anschauung erfassen lässt. Er ist gerade kein unheimliches Wesen, dessen bloße Erscheinung angsteinflößend ist, sondern ist als kulturelles Symbol fest mit der haitianischen Geschichte verbunden. Auf diese Weise entzieht er sich dem westlichen Verständnis, das bereits in seiner Erscheinung einen Ausdruck des Fremden sucht.

Im Folgenden widmet sich Hurston detailliert den Praktiken, die der Bokor anwendet, um eine Zombifizierung vorzunehmen.

„There he [der Bokor, S.L.] places his lips to the crack of the door and sucks out the soul of his victim and rides off in all speed. Soon the victim falls ill, usually beginning with a headache, and in few hours is dead. The bocor, not being a member of the family, is naturally not invited to the funeral. But he is there in the cemetery. He has spied on everything from a distance. He is in the cemetery but does not approach the party. He never even faces it directly, but takes in everything out of the corner of his eye. At midnight he will return for his victim.

²⁶⁸ Vgl. Métraux: Voodoo in Haiti, S. 324.

²⁶⁹ Hurston: Tell my Horse, S. 182.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 182.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 179.

[...] The tomb is opened by the associates and the Bocor enters the tomb, calls the name of his victim. He *must* answer because the Bocor has the soul there in his hand. [...] He [das Opfer, S.L.] is then taken to the hounfort and given a drop of a liquid, the formula for which is the most secret. After that the victim is a Zombie. He will work ferociously and tirelessly without consciousness of his surroundings and conditions and without memory of his former state. He can never speak again, unless he is given salt.²⁷²

Hurston vermutet jedoch keine Zauberei, sondern eine chemisch wirksame Substanz hinter dem Pulver, das den zombifizierten Personen verabreicht wird und lenkt ihre Recherchen in diese Richtung. Schnell hat sie Geheimgesellschaften, insbesondere die sogenannte *Secte rouge*, in Verdacht, an der Herstellung eines solchen Pulvers beteiligt zu sein, doch gelingt es ihr nicht, eine Probe für eine genaue Untersuchung zu erhalten. Auch die Tatsache, dass sie sich in ihren Schilderungen über die Praktiken der Geheimgesellschaften einzig auf Erzählungen aus zweiter Hand verlässt, ließen viele ihrer Zeitgenossen an der Glaubwürdigkeit ihrer Ausführungen zweifeln.²⁷³

Für Alfred Métraux, der Hurston in seinem Buch *La vaudou haïtien* (1958) scharf kritisiert, sind Zombies „des personnes dont les décès a été dûment constaté, qui ont été ensevelies au vu et au su de tous, et que l'on retrouve quelques années plus tard chez un boko dans un état voisin de l'idiotie. [...] Le zombi demeure dans cette zone brumeuse qui sépare la vie de la mort. Il se meut, mange, entend, parle même, mais n'a pas de souvenir et n'est pas conscient de son état“.²⁷⁴ Weiter unterstellt er Hurston, sie sei bei ihrem Aufeinandertreffen mit Felicia Felix-Mentor einer Verrückten oder Schwachsinnigen („une folle ou à une idiote“²⁷⁵) aufgesessen, die ihr den Zombie lediglich vorgespielt habe.²⁷⁶

Erst in den 1980er Jahren findet Hurston in dem ‚Ethno-Botaniker‘ Wade Davis einen Unterstützer ihrer These. Davis nimmt Hurstons Überlegungen zum Ausgangspunkt für seine eigene Forschung, als er das Zombiepulver im Auftrag der Pharmaindustrie auf dessen Bestandteile hin untersuchte.

²⁷² Ebd., S.187f.

²⁷³ Zur Kritik an Hurston siehe Luckhurst: *Zombies*, S.106.

²⁷⁴ Métraux: *Le Vaudou haïtien*, S.249f. Dt.: „Personen, deren Tod amtlich bestätigt ist, die vor den Augen aller beerdigt wurden und die man dann einige Jahre später bei einem *boko* [!] im Zustand eines Idioten wieder sieht. [...] Der zombi [!] verweilt in der nebulösen Zone zwischen Leben und Tod. Er bewegt sich, isst, hört, spricht sogar, aber er hat kein Gedächtnis und ist sich seines Zustandes nicht bewußt.“ Métraux: *Voodoo in Haiti*, S. 324f.

²⁷⁵ Métraux: *Le Vaudou haïtien*, S.249.

²⁷⁶ Grundsätzlich geht Métraux nur wenig respektvoll mit Hurstons Arbeit um. Konsequenterweise schreibt er ihren Namen falsch („Houston“, Vgl. ebd. S.249) und verweist anschließend auf Artikel 246 statt 249 des haitianischen Strafgesetzbuchs (Vgl. ebd. S.250).

„Hurston’s problem was less one of credibility than of timing. Her report appeared just in the period when Haitian social scientists trained in the modern tradition were most anxious to promote the legitimacy of peasant institutions. These intellectuals were still smarting from the sensational publications that had emanated from the United States, which in their minds had both slanderously misrepresented the Haitian people and rationalized the American occupation.“²⁷⁷

Als junger Student hatte Wade Davis das Amazonasgebiet von Kolumbien, Panama und Argentinien bereist und darüber hinaus einen engen Kontakt zu seinem Professor Richard Evans Schultes an der Universität Harvard aufgebaut. Davis gilt als abenteuerlustig, daher vermittelt Schultes ihm im Jahr 1982 den Kontakt zum New Yorker Psychiater Dr. Nathan S. Kline. Kline ist Pionier auf dem Gebiet der Psychopharmakologie und empfängt Davis in New York. Er berichtet von einigen Fällen in Haiti, in denen vermeintlich Tote wieder zum Leben erwacht sind. Als populärster Fall gilt der von Clairvius Narcisse, über den im Jahr 1981 eine BBC-Dokumentation gedreht worden war und der auch darüber hinausgehend recht gut dokumentiert ist. Narcisse hatte sich im Frühjahr 1962 selbst in ein haitianisches Krankenhaus eingeliefert. „Complaining of fever, body ache, and general malaise; he had also begun to spit blood.“²⁷⁸ Nur wenige Stunden nach seinem Eintreffen im Krankenhaus wurde Narcisses Tod festgestellt. 18 Jahre später tauchte der ‚Verstorbene‘ jedoch auf einem Marktplatz wieder auf, wo er sich seiner eigenen Schwester mit dem Spitznamen, den er als kleiner Junge trug, vorstellte. „The man claimed to be Clairvius and stated that he had been made a zombi by his brother because of a land dispute.“²⁷⁹

Davis, der nach eigenen Angaben zunächst nichts über haitianische Bräuche weiß, wird hier zum ersten Mal mit der Vorstellung vom Zombie im Voodoo konfrontiert. Schultes erläutert ihm die klinischen Anzeichen, nach denen bei allen Betroffenen der Tod festgestellt wurde, und äußert die Annahme, dass ein Gift angewendet worden sein könnte, das zu einem Zustand des Scheintodes geführt habe. Kline und seine Kollegen sind der Meinung, dass sich die Bestandteile dieses Giftes als nützliche und weitgehend ungefährliche Anästhetika erweisen könnten. Sie beauftragen Davis, nach Haiti zu reisen, einen sogenannten Bokor ausfindig zu machen, eine Probe des Giftes (sowie des Gegengiftes, das

²⁷⁷ Davis: *The Serpent and the Rainbow*, S. 254.

²⁷⁸ Ebd., S. 29.

²⁷⁹ Ebd., S. 30.

die Betroffenen aus ihrem todesähnlichen Zustand befreit) zu erhalten und die Substanzen auf ihre Zusammensetzung hin zu untersuchen.

Im April 1982 tritt Davis schließlich seine Reise nach Haiti an. Zu diesem Zeitpunkt ist er bereits auf Hurstons Vermutungen aufmerksam geworden und hat seinerseits die Theorie angestellt, dass ein pflanzlicher Bestandteil des Giftes von der *Datura* stammen könnte, die auf Haiti auch als *concombre zombi* bekannt ist. „That the plant is capable of inducing stupor is suggested in the origins of the name itself, which is derived from the *dhatureas*, bands of thieves in ancient India that used to drug their intended victims.“²⁸⁰

Davis verweigert sich zunächst den folkloristischen Erzählungen und sucht nach einer materiellen Erklärung des Zombie-Phänomens und ist um eine nüchterne, wissenschaftliche Perspektive bemüht. Er entspricht auf diese Weise dem westlichen Beobachter, der nach einer rationalen Erklärung für das Zombiephänomen sucht. Seine ersten Recherchen in ethnologischen Berichten haben zu der Vermutung geführt, dass tatsächlich chemisch wirksame Substanzen an der Erschaffung eines Voodoo-Zombies beteiligt sein müssen. „Other investigators had assumed that the formula of the zombi poison had to be an esoteric secret. I wasn't so sure, and anyway I had come not to believe in secrets.“²⁸¹

Von Max Beauvoir, dessen Adresse Davis von Kline erhalten hat, wird Davis an die ihm unbekannte Kultur herangeführt. Beauvoir, den er als „sophisticated member of the Haitian intellectual elite and a noted authority on the vodoun religion“²⁸² beschreibt, richtet allabendlich für Touristen kommerzialisierte Voodoo-Zeremonien aus. Beauvoir stellt für Davis schließlich den Kontakt zum Bokor Marcel Pierre her, der sich – für eine nicht geringe Geldsumme – bereit erklärt, für Davis eine Probe des Gifts herzustellen.

Das erste Gift, das Davis von ihm erhält, zeigt jedoch keinerlei chemische Relevanz. In dem Wissen, von Marcel betrogen worden zu sein, gelingt es dem enttäuschten und aufgebrachten Davis bei einem zweiten Treffen, Marcells Vertrauen zu gewinnen. Zum einen kann er ihn von seiner Willensstärke überzeugen, indem er sich auf eine von Marcells Mutproben einlässt²⁸³, zum anderen – vermutlich der noch viel entscheidendere Grund für Marcel – verweist Davis darauf,

²⁸⁰ Ebd., S. 41.

²⁸¹ Ebd., S. 101.

²⁸² Ebd., S. 48.

²⁸³ Marcel reicht Davis eine Flasche mit einer unbekanntenen Flüssigkeit, die dieser ohne zu zögern trinkt, obwohl er vermuten muss, dass eventuell ein Gift beigemischt ist. Marcel zeigt sich daraufhin beeindruckt von dessen Furchtlosigkeit. Vgl. Davis: *The Serpent and the Rainbow*, S. 102ff.

dass seine Geldgeber bereit sind, eine hohe Summe für ein genuines Gift zu zahlen. Marcel ist schließlich einverstanden, in Davis Beisein ein neues Gift zu mischen.²⁸⁴ Darin finden sich viele Elemente ohne chemisch relevante Wirkung (wie z.B. zermahlene Knochen), die Davis eher als Mittel der Effekthascherei beurteilt. Zwei Substanzen wecken allerdings seine Neugier: Zum einen das Gift der *Bufo marinus*, einer in den amerikanischen Tropen weit verbreiteten Kröte, zum anderen das Gift des Kugelfisches.

Wieder in Harvard lässt Davis das Gift auf dessen exakte Bestandteile untersuchen und stellt deren Wirkung den Symptomen gegenüber, die Narcisse zeigte. Mittels weiterer Proben gelingt es ihm, die Gifte der beiden Tiere als grundlegende Bestandteile des Zombie-Pulvers zu identifizieren.²⁸⁵ Davis ist jedoch ebenfalls um eine medizinische Erklärung bemüht, auf welche Weise ein Mensch nach seiner ‚Verwandlung‘ in seinem ‚Zombie-Zustand‘ gehalten werden kann. Als grundlegend dafür erachtet er die Verabreichung weiterer Drogen, die über die Nahrung zugeführt werden und die Betroffenen in einen permanenten Rauschzustand versetzen.²⁸⁶

Da er diesen Substanzen jedoch eine zu geringe Wirksamkeit zuschreibt, um einen Menschen in einen ‚Zombie‘ zu verwandeln, lenkt Davis seinen Fokus auf die Gründe und Ziele der Zombifizierungen innerhalb der Glaubensstruktur des Voodoo. Während er zunächst meinte, die fremde Kultur einzig durch sein medizinisches Wissen erschließen und deren tiefere Bedeutung im Labor dechiffrieren zu können, widmet er sich fortan den sozialen Strukturen und der Symbolik des Glaubens.

Der ‚Voodoo-Tod‘, also der durch Schwarzmagier unter Verwendung des Giftes initiierte Scheintod, ist für Davis in erster Linie ein ‚sozialer Tod‘. Für die betroffene Person bedeutet er das Ausscheiden aus der Gesellschaft, die Aufgabe ihrer Individualität und des freien Willens. Wenn Orlando Patterson die Sklaverei als eine Form des sozialen Todes beschreibt, in der der Sklave ein Randdasein

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 109ff.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 135ff.

²⁸⁶Oben wurde bereits davon berichtet, dass die Voodoo-Zombies eine bestimmte Diät einzuhalten hatten. Die Nahrung der Zombies dürfe lediglich aus einem ungesalzenen Brei bestehen, sonst würden sie in ihre Gräber zurückkehren. Auch Alfred Métraux, weist in seinem Kapitel zum Zombie auf die Legende hin, dass diese kein Salz zu sich nehmen dürften. (Vgl.: Métraux: Voodoo in Haiti, S. 326). Davis äußert die Vermutung, dass diesem traditionellen Brei eine Droge beigemischt ist, die die Zombies in ihrem katatonischen Zustand bindet. Hier scheint, so seine Vermutung, als wesentlicher Bestandteil die *concombre zombi* Anwendung zu finden, die Davis anfangs in Verdacht hatte bei der Herstellung des Zombie-Pulvers verwendet zu werden. Vgl. Davis: The Serpent and the Rainbow, S. 193.

zwischen Gemeinschaft und Chaos, zwischen Leben und Tod, dem Weltlichen und dem Säkularen fristet²⁸⁷, so schreibt die Vorstellung des Zombies im Voodoo-Glauben diese Lebensverhältnisse nahtlos fort. Die tief verwurzelte Angst, zu einem Zombie zu werden, führt Davis neben der historischen Angst vor Versklavung und Unterdrückung ursächlich auch auf den Aberglauben der Voodoo-Anhänger zurück, der die Möglichkeit einer Zombiefizierung überhaupt erst ermöglicht. In diesem Zusammenhang spricht Davis von einem psychischen Tod. Die Bestandteile des Pulvers²⁸⁸ seien nicht der eigentliche Grund für die Zombiefizierungen sondern verstärkten allenfalls die Ängste und die Autosuggestions-Mechanismen der Opfer in dem Maße, da ihr Glaube an lebende Tote dazu führte, dass sie sich tatsächlich wie welche verhielten.²⁸⁹ Die Vorstellung des Voodoo, dass jedes Individuum zwei Seelen in sich trägt, macht es möglich zu glauben, dass ein Schwarzmagier die *Ti-bon-ange* aus dem Körper extrahiert, um auf diese Weise lediglich den seelenlosen *zombie cadavre* zu erhalten, der daraufhin seiner alleinigen Macht untersteht.²⁹⁰ In diesem Punkt treten der Bokor und der Zombie in ein Herr-Knecht-Verhältnis, in dem der Zombie, ähnlich dem Sklaven, dem alleinigen Willen seines Herrn untersteht und die von ihm verlangten Arbeiten vollführt.

Durch die Verzahnung des Medizinischen mit dem Kulturellen macht Davis schließlich insbesondere die Umstände der Verabreichung des Gifts relevant.²⁹¹ So identifiziert er bereits einen deutlichen Unterschied darin, ob ein Bauer einen anderen vergiftet, oder ob ein Bokor, an dessen Fähigkeit zur Magie tatsächlich geglaubt wird, diesen Akt vollführt. Zudem stellt Davis, wie für jede Drogenerfahrung, die Bedeutung des Sets und Settings heraus. „Set in these terms is the individual’s expectations of what the drug will do to him; setting is the environment – both physical and, in this case, social – in which the drug is taken.“²⁹²

Wenn Davis auf diese Weise den Voodoo-Tod und die ‚Verwandlung‘ in einen Zombie zu entmystifizieren versucht, forscht er nun nach den Gründen, warum diese Praktiken überhaupt Anwendung finden.

²⁸⁷ Orlando Patterson: *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge 1982, S. 51.

²⁸⁸ Davis weist daraufhin, dass es zu Beginn seiner Nachforschungen immer wieder zu Missverständnissen zwischen ihm und den Haitianern kam, da er selbst immer von einem Gift gesprochen hatte, was bereits eine chemische Relevanz impliziert hat, wohingegen die Voodoo-Gläubigen von einem Pulver sprachen, an dessen magische Wirkung sie glaubten.

²⁸⁹ Vgl. Davis: *The Serpent and the Rainbow*. S. 159f.

²⁹⁰ Siehe hierzu u.a.: Alfred Métraux: *Voodoo in Haiti*, S. 298, Nathaniel Samuel Murell: *Afro-Caribbean Religions*. Philadelphia 2010, S. 82, Davis, S. 250 und S. 253ff.

²⁹¹ Vgl. Davis: *The Serpent and the Rainbow*, S. 151.

²⁹² Ebd., S. 151.

Er kehrt damit gleichzeitig den eigentlichen Motiven seiner Reise den Rücken. Bereits die Motivation der von Kline initiierten Forschung stand unter dem Zeichen eines westlichen Umgangs mit dem Fremden. Es galt weniger, dessen eigentliche Bedeutung zu erfassen, sondern vielmehr, es sich durch eine westliche (in diesem Fall eine rational-wissenschaftliche) Betrachtung anzueignen und anschließend für die eigenen Zwecke einzusetzen. Davis verweigert sich dieser Herangehensweise letztlich, indem er auf die Bedeutung des Settings verweist, dass er als maßgeblich für den Voodoo-Tod erachtet. Für Davis ist der Zombie die Figuration einer radikalen sozialen Ausgrenzung des Individuums.

„An individual breaks a social or spiritual code, violates a taboo, or for one reason or other believes himself a victim of putative sorcery. Conditioned since childhood to expect disaster, he then acts out what amounts to a self-fulfilling prophecy.“²⁹³

Als Initiatoren der Zombiefizierung identifiziert er ebenso wie Hurston die Geheimgesellschaften, deren Ursprung er bis zur haitianischen Revolution zurückverfolgt und deren politische Bedeutung er noch immer als stark präsent erachtet.²⁹⁴ Überdies weist er auf die Möglichkeit hin, eine Person an eine Geheimgesellschaft zu verkaufen. Deren Mitglieder übernehmen anschließend die Funktionen von Richter und Henker zugleich, indem sie über Schuld und Schicksal der betreffenden Person urteilen und gegebenenfalls die Bestrafung vollziehen. Auch Narcisses Schicksal wird an seinen Verkauf an eine Geheimgesellschaft gekoppelt.²⁹⁵

Davis nutzt die Gestalt des Zombies weniger, um die westliche Welt vom fremden Glauben der Haitianer abzugrenzen, vielmehr konzentriert er sich auf die Frage, inwiefern der Zombie innerhalb der Anhängerschaft des Voodoo-Glaubens als Fremder gilt. Als aus der Gemeinschaft Ausgeschlossener verliert der Zombie im Voodoo seinen sozialen Status und damit auch das Recht auf individuelle Entfaltung.

Auf diese Weise greift Davis das etablierte Narrativ an, nach dem der Zombie in der westlichen Wahrnehmung als Sinnbild eines ‚barbarischen‘ Charakters der haitianischen Kultur dient. Während der Zombie in früheren Berichten über Haiti zunehmend die Unterstellung von Kannibalismus ersetzt, darin im Wesent-

²⁹³ Ebd., S. 158.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 301ff.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 299f.

lichen jedoch weiterhin die ideologische Trennung zwischen dem Eigenen und dem Fremden möglich macht, argumentiert Davis Bericht, dass es sich beim Zombie nicht nur um ein reales Geschöpf handelt, sondern dass dessen ‚Erschaffung‘ durchaus rationalen Gegebenheiten unterliegt.²⁹⁶

40 Jahre nach Zora Neale Hurstons *Tell my Horse* behauptet Davis also nachweisen zu können, dass die Verabreichung eines starken Toxins maßgeblich an der ‚Verwandlung‘ in einen Zombie beteiligt ist, dass dies allein jedoch nicht ausschlaggebend ist, sondern vor allem mit dem Glauben an die Wirksamkeit des Pulvers verbunden ist.

Davis *The Serpent and the Rainbow* erschien 1986 und wurde in den USA zum Bestseller, der den Regisseur Wes Craven zu seinem 1988 erschienenen gleichnamigen Horrorfilm inspirierte. Allerdings hatte Davis in großem Umfang mit akademischer Kritik zu kämpfen. Die Mischung aus pharmakologischem Bericht und einer anthropologischen Annäherung auf der einen Seite, sowie der Verbindung aus Erzählung und Abenteuerbericht auf der anderen rief viele Kritiker auf den Plan, welche die Authentizität seiner Ausführungen anzweifelten.²⁹⁷ Ein immer wiederkehrender Kritikpunkt unterstellte Davis, den Voodoo zu karikieren, indem er ihn als abgeschlossenes kulturelles System darstellt, das sich seit dem späten 18. Jahrhundert allenfalls marginal weiterentwickelt habe.

Die soziale Komponente, die Davis dem Zombie innerhalb des Voodoo-Glaubens zuschreibt, ist dabei allerdings bereits ihrerseits stark von westlichen Inszenierungen des Zombies geprägt, wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen wird.

²⁹⁶ Vgl hierzu: David Inglis: *The Zombie from Myth to Reality*. Wade Davis, Academic Scandal and the Limits of the Real Scripted V11/2 2010, S. 351-369. pdf-Datei unter: <https://script-ed.org/wp-content/uploads/2016/07/7-2-Inglis.pdf> (Zuletzt aufgerufen am: 13.2.2017)

²⁹⁷ Zu den vielfachen Kritikerstimmen siehe Inglis: *The Zombie from Myth to Reality*, S. 363-367.

3. Pulp Zombies

3.1 Angst und Abgrenzung

Seabrooks *The Magic Island* erreichte die USA zu einer Zeit, in der das öffentliche Interesse an exotischen Stoffen allgemein zunahm. Beschreibungen von unbekanntem Kulturen beeindruckten die Leserschaft der späten 1920er Jahre. Seit der Entdeckung des Grabes Tutanchamuns im Jahr 1922 wurde die Faszination am Fremden vor allem von der Begeisterung für alles Ägyptische genährt, das unentdeckte Geheimnisse versprach. Das Verlangen der Leser nach immer neuen Geschichten wurde allerdings nicht allein von Reiseberichten, sondern ebenfalls durch melodramatische Fiktionen befriedigt, die sich zunehmender Beliebtheit erfreuten. Besonders im Bereich der *Pulp Literature* bildete sich eine Vielzahl von Magazinen zum kommerziellen Massenphänomen heraus.²⁹⁸ In den 1930er Jahren bedienten die sogenannten *Shudder Pulps* um die Magazine *Terror Tales*, *Horror Stories*, *Unknown* und vor allem *Weird Tales* das Verlangen ihrer Leser nach übersinnlichen Geschichten, die teilweise eine krude Mischung aus Gothic Horror und Science Fiction darstellen.²⁹⁹ Häufig erklären die *Pulps* exotische Orte zum Schauplatz der Handlung, an denen sie fremde Bedrohungen lokalisieren und die Vorurteile ihrer Leser als Grundlage nehmen, um Schrecken zu erzeugen. Die öffentliche Verwendung von Begriffen wie *Yellow Peril* und *Red Scare* schürte noch in den 1920er Jahren kulturelle Ängste der Amerikaner gegenüber China und Osteuropa; das Wiedererstarken des Ku-Klux-Klan führte zu Rassenkonflikten zwischen Schwarzen und Weißen.³⁰⁰ Die Autoren der *Pulps* orientierten sich an der Xenophobie ihres Publikums, indem sie unbekannte Lebenswelten zum Ausgangspunkt der phantastischen Ereignisse nahmen, die sie in ihren Geschichten inszenierten. „These pulp writers wrote hypnotic race fantasies, dripping with the weird menaces threatening to undo the last scions of white manhood in a delirium of miscegenation and monstrosity.“³⁰¹ Gegenüber den Berichten aus Asien oder dem weit entfernten Afrika hatte *The Magic Island* allerdings bereits

²⁹⁸ In der ‚goldenen Ära‘ der *Pulp Literature* haben schätzungsweise über 30 Millionen Amerikaner bis zu 150 solcher Titel pro Jahr konsumiert. Siehe hierzu: Luckhurst: *Zombies*, S. 58.

²⁹⁹ Einen detaillierten Überblick über die Entwicklung der *Pulp Literature* gibt Roger Luckhurst in seinem Buch *Zombies*, S. 58-74.

³⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 61ff.

³⁰¹ Ebd., S. 63.

durch seinen Schauplatz in der Karibik einen entscheidenden Vorteil: Aufgrund der unmittelbaren Nähe zu den USA und der weiterhin andauernden Okkupation war Haiti in der öffentlichen Wahrnehmung überaus präsent. Dementsprechend groß war die Aufmerksamkeit, die Seabrooks Buch erfuhr, indem es eine tiefere Kenntnis über die Lebensverhältnisse in dem besetzten Land versprach. Besonderes Aufsehen erregte dabei die Figur des Zombies. Mit seinen Schilderungen machte Seabrook ihn zu einem wiedererkennbaren Monster und manifestierte das Bild des untoten Arbeitssklaven, dem jedwede Handlungsfreiheit abhanden gekommen ist, im öffentlichen Bewusstsein. Neben anderen populären Wiedergängern und auferstandenen Toten der Schauerliteratur³⁰² wurde der Zombie für die *Pulp Literature* in besonderem Maße interessant, da in ihm gleich mehrere schreckenerregende Elemente in Erscheinung treten.³⁰³ In der Gestalt des Zombies vereint sich das Gothic Horror Motiv des lebendig Begrabenwerdens mit der Faszination für die fremde Lebenswelt einer nahezu unbekanntem Kultur. Sein angsteinflößender Zustand zwischen Leben und Tod, der die Grenzen zwischen dem Rationalem und dem Übersinnlichen herausfordert, und die kreatürliche Erscheinung, mit der Seabrook den Zombie beschreibt, bot den *Pulp*-Autoren auf vielfache Weise die Möglichkeit, ihn als Repräsentant einer ‚dunklen Bedrohung‘ zu inszenieren.

Bereits seit dem Ende des ersten Weltkriegs steigerte sich das Interesse des Kinopublikums an unheimlichen und erschreckenden Geschichten fortwährend. Vorwiegend europäische Produktionen wie *Das Cabinet des Doktor Caligari* (1920), *Der Golem und wie er in die Welt kam* (1929) oder *Nosferatu* (1922) trugen maßgeblich dazu bei, dass sich der Horrorfilm zu einem eigenständigen Genre herausbildete, das schließlich auch in den USA großes Interesse erfuhr.³⁰⁴ Filmhistorisch wird der ‚Horror-Boom‘ der frühen 1930er Jahre gemeinhin mit der einsetzenden Weltwirtschaftskrise 1929 in Verbindung gebracht, die sich ab 1931 besonders verheerend auswirkte. Als Folge des wirtschaftlichen Zusammenbruchs war der ‚Horror‘ auf den Straßen allgegenwärtig und die zeitgenössischen Filme übertru-

³⁰² Bspw. John Polidoris *The Vampyre* (1816/1819), Mary Shelleys *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), Edgar Allan Poes *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845), Ambrose Bierces *The Death of Halpin Frayser* (1893) und H.P. Lovecrafts *Herbert West – Reanimator* (1922).

³⁰³ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 17.

³⁰⁴ Nach erfolgreichen Bühnenfassungen der Stücke *The Bat* (1920), *The Monster* (1920), *The Cat and the Canary* (1922) und *Dracula* (1927) feierten schließlich auch erste US-amerikanische Filmproduktionen wie *The Hunchback of Notre Dame* (1923), *The Monster* (1925) und *The Phantom of the Opera* (1925) große Erfolge.

gen die Schreckensbilder auf die Leinwand.³⁰⁵ 1932 erschienen die Filme *Freaks* und *Die Mumie*. Im Vorjahr gelangten Bela Lugosi und Boris Karloff durch ihre Rollen als *Dracula* und *Frankenstein* zu Weltruhm.

Ausgehend von den ersten Ausgestaltungen in der *Pulp Literature* dauerte es nicht allzu lange, bis auch Filmproduzenten auf die Figur des Zombies aufmerksam wurden. Mit dem Zusammenbruch der Wirtschaft, hoher Arbeitslosigkeit und der Ohnmacht, die viele der Betroffenen verspürten, erschien er – als Symbol für Versklavung und dem Verlust der individuellen Freiheit – als vollkommene Schreckgestalt dieser Zeit.³⁰⁶

Zwischen 1932 und 1945 entstanden etliche Filme, die den Zombie zum Gegenstand machen. Während Filme wie *Ouanga* (1936), *Revolt of the Zombies* (1936) oder *Voodoo Man* (1944) ihren Fokus vornehmlich auf die Darstellung fremdartiger Rituale legen, die sie zum Großteil mit Menschenopfern verbinden, wird er in den Produktionen *The Ghost Breakers* (1940), *Bovery at Midnight* (1941), *King of the Zombies* (1941) oder *Zombies on Broadway* (1945) zum Inventar von Gangsterkino und Komödie deklassiert, wo er in der Belanglosigkeit zu verschwinden droht. Oftmals wird bereits Cesare, der Somnambule aus Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari*, als Vorläufer des filmischen Zombies bezeichnet. Dieser ist jedoch vielmehr als Vorgänger einer ganzen Generation von Horrormonstern anderer Traditionslinie zu verstehen: als gewissenloser Mörder ohne Erinnerung an seine Taten. Obwohl die Figurenkonstellation das charakteristische Herr-Knecht-Schema der frühen Zombiefilme aufweist, entbehrt der Film jeglichen Voodoo-Kontext sowie das Element des Untodes.

Zwei der frühen Zombiefilme, der 1930er und 1940er Jahre, stechen allerdings besonders aus dem Gros dieser ersten filmischen Inszenierungen hervor: Victor Halperins *White Zombie* und Jacques Tourneurs *I Walked with a Zombie*. Sie zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie mit der Figur ganz offen der Konfrontation mit dem Fremden Ausdruck verleihen. In ihrer Machart stehen beide Filme weitgehend in der Tradition des Gothic Horrors, unterscheiden sich jedoch in ihrer unterschiedlichen Darstellung des Voodoo stark voneinander.

Victor Halperins *White Zombie* aus dem Jahr 1932 ist der erste Film, der den Zombie als solchen bezeichnet und Bezug auf dessen Ursprung im haitianischen Voodoo-Glauben nimmt. Für das Drehbuch des Films wurde, auf ausdrückli-

³⁰⁵ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 22.

³⁰⁶ Vgl. ebd. S. 23.

chen Wunsch Halperins, Garnett Weston gewonnen, der bereits mit seiner unter dem Pseudonym G.W. Hutter veröffentlichten Kurzgeschichte *Salt is not for Slaves* (1931) Bezug auf Seabrooks *The Magic Island* genommen hatte. Für eine der Hauptrollen wurde Bela Lugosi als Bokor Legendre verpflichtet, der als despotischer Herrscher das Leben auf Haiti kontrolliert und scheinbar nahtlos an seine Rolle des Grafen Dracula anknüpft. Doch nicht nur wegen dieser Besetzung eröffnen sich Parallelen zu Tod Brownings Verfilmung aus dem Jahr 1931. Nahezu der gesamte Plot folgt der filmischen Adaption von Bram Stokers populärem Roman.³⁰⁷

Der Film erzählt von dem US-amerikanischen Paar Madeline Short und Neil Parker, das mit der Absicht, dort zu heiraten, nach Haiti reist. Auf der Insel angekommen, kommen sie bei dem befreundeten Plantagenbesitzer Charles Beaumont unter. Beaumont selbst ist jedoch seit langer Zeit heimlich in Madeline verliebt und weiß sich in seiner Verzweiflung über die bevorstehende Ehe nicht anders zu helfen, als sich an den Hexenmeister „Murder“ Legendre zu wenden, der in seiner Zuckermühle Zombies als Sklavenarbeiter einsetzt. Beaumont möchte Madeline ebenfalls zu einem dieser willenlosen Geschöpfe machen, um sich dadurch ihre völlige Hingabe zu sichern. Mittels eines Pulvers versetzt er Madeline am Tag ihrer Hochzeit in den Zustand des Scheintodes. Nach ihrem Begräbnis befreien Beaumont und Legendre die ‚Tote‘ aus der Gruft, um ihre Zombiefizierung zu vollenden und sie endgültig zum titelgebenden White Zombie zu machen.

Halperins Film übernimmt viele Elemente der Schauerliteratur: Bereits das Setting um Legendres Schloss, das düster und erhaben auf den steinigen Klippen thront, lässt Assoziationen zum Gothic Horror aufkommen. Ebenso sind es die Bilder von Kutschen, die durch dunkle Wälder fahren und dem Zuschauer eher den Eindruck vermitteln, er würde sich in Transsylvanien befinden anstatt in der Karibik. Dieser Umstand ist vor allem den Produktionsbedingungen geschuldet, unter denen *White Zombie* entstand, denn aus Kostengründen griff man tatsächlich auf die Kulissen zurück, die im Jahr zuvor in Brownings *Dracula* verwendet wurden. Aber auch inhaltlich nimmt *White Zombie* deutlichen Bezug auf den Gothic Horror und reiht sich mit dem Schuld-Sühne-Motiv, das den Kern der

³⁰⁷ Vgl hierzu auch Luckhurst: *Zombies*, S. 75.

Geschichte bildet, in dessen Erzähltradition ein.³⁰⁸ Um seine Begierde an ihrem Körper stillen zu können, ist Beaumont bereit, Madelines Seele zu opfern. Ihre Metamorphose in ein lethargisches und willenloses Wesen, obwohl er sich eigentlich leidenschaftliche Liebe versprochen hat, ist für ihn allerdings völlig unbefriedigend. Zwar hat er sie mit Schmuck beschenkt und sie herrichten lassen, doch erkennt er in ihr schließlich nur noch eine puppenhafte Hülle. Als Konsequenz daraus ruft Madelines Anblick bei ihm schließlich ein ähnliches Entsetzen hervor, wie Seabrook es beschreibt, als er das erste Mal in die Augen der Zombies blickt. So erträgt Beaumont, trotz aller Schönheit, schließlich Madelines starren, leeren Blick nicht mehr: „I thought that beauty alone would satisfy. But the soul is gone. I can't bear those empty, staring eyes.” [TC 00:40:05] Harald Harzheim beschreibt *White Zombie* als „Film der Blicke und der Augen“.³⁰⁹ In ihnen liegt die Seele und an ihnen wird die Zombifizierung einer Person am deutlichsten ersichtlich. Tatsächlich bestimmt das Motiv der (ausdruckslosen) Augen den gesamten Film. Wiederholt werden Legendres Augen bedrohlich und ausdrucksstark ins Bild kopiert und markieren den deutlichen Kontrast zu den erloschenen Augen der Zombies, die er sich unterworfen hat. Mehr noch als der Zustand des Untodes scheint der Verlust der Seele und der damit einhergehende vollständige Kontrollverlust über das eigene Denken und Handeln die angsterregende Dimension des Zustands auszumachen. Ebenso wie es schon Seabrooks Ausführungen nahe legen, wird der Zustand der Zombifizierung hier maßgeblich über die Darstellung der Augen festgemacht.

Desillusioniert von Madelines Zustand wird Beaumont schließlich zur tragischen Figur des Films, der kein anderer Ausweg als der Tod bleibt, um für seine Sünden zu büßen.

Erneut sucht er Legendre auf und bittet ihn, den Zauber rückgängig zu machen. Legendre, mittlerweile selbst an Madeline interessiert, tötet den Mitwisser und holt sie zu sich. Im Gegensatz zu dem nach Liebe suchenden Beaumont verspricht die willenlose Madeline dem machtbesessenen Legendre die vollständige Erfüllung seiner Bedürfnisse, was schließlich in dem Befehl kulminiert, Neil zu töten, um damit seine absolute Herrschaft zu demonstrieren.

Legendres Zombies stellen eine stumme Gefolgschaft dar, anhand derer er seine Machtstellung auf Haiti bekräftigt. Ihre Allgegenwärtigkeit mahnt an die stän-

³⁰⁸ Harzheim, Harald: *White Zombie*. In: *Filmgenres Horrorfilm*. Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart 2004. S. 103.

³⁰⁹ Ebd., S. 102.

dige Gefahr des seelischen Todes und macht sie zum „kollektiven memento mori“. ³¹⁰

Über allem, was sie tun, steht der Wille ihres Meisters und mit ihm seine Augen, die „eine fast übermenschliche Willenskraft repräsentieren“. ³¹¹ Legendres Zombies sind keine aus eigenem Antrieb heraus böse Geschöpfe, sie töten lediglich, um den Willen ihres Herrn zu vollführen. Der Zombie ist hier völlig seinem Meister unterworfen und wegen seiner Seelenlosigkeit lediglich ein ferngesteuertes Medium. ³¹² Parallelen zum ‚Kadavergehorsam‘ des ersten Weltkriegs sind hierbei gewollt und auch offensichtlich inszeniert: so trägt etwa einer der ersten Zombies, der im Film auftritt, ein Eisernes Kreuz auf der Brust. ³¹³ Schnell wird deutlich, dass die eigentliche Bedrohung von Legendre ausgeht.

In seiner Zuckermühle stellen die Untoten aufgrund ihrer Folgsamkeit lukrative Arbeitskräfte dar. „They work faithfully and they’re not afraid of long hours“ [TC 00:14:59], preist Legendre sie an. Und es erscheint beinahe nebensächlich, als einer der leblosen Arbeiter in eine der Mühlen stürzt und davon zermalmt wird. Arbeitskräfte sind zu entbehrlichen Objekten geworden, die leicht zu ersetzen sind. Dies ist eine direkte Anspielung auf die Schattenseiten des Kapitalismus, die die Ängste des von der Wirtschaftskrise geprägten amerikanischen Publikums zum Ausdruck bringt: Dessen verzweifelte Hoffnung auf sichere Arbeitsplätze wird durch das Bild des seelenlosen Arbeitszombies konterkariert und gleichsam ironisch kommentiert. ³¹⁴

Gleichzeitig verweist der Film jedoch ebenso auf die kolonialen Ängste Amerikas, Haiti könne wieder unter europäische Kontrolle fallen. Die Besetzung Haitis durch die USA wird im Film zwar nie erwähnt, ist jedoch sein ständiger Subtext. ³¹⁵ Vor der Intervention der Amerikaner ging die gesamte wirtschaftliche Macht von den etwa 200 deutschen Kolonisten aus, die auf Haiti lebten. Aus Angst, das Deutsche Reich könne sich seine Vormachtstellung zunutze machen, um auf Haiti Flottenstützpunkte zu errichten, schritten die USA unter dem Deckmantel des Protektorats ein und enteigneten die deutschen Grundbesitzer.

In *White Zombie* repräsentiert Legendre das amerikanische Bild vom skrupellosen Europäer, der die haitianische Bevölkerung unterdrückt. Die sechs zentralen

³¹⁰ Ebd., S. 103.

³¹¹ Ebd., S. 102.

³¹² Vgl. ebd., S. 112.

³¹³ Vgl. ebd., S. 101.

³¹⁴ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 23.

³¹⁵ Vgl. hierzu: ebd., S. 24.

Zombies des Films erscheinen demnach wie ein Querschnitt einflussreicher Personen Haitis.

„In their lifetimes, they were my enemies: Ledot, the witchdoctor, once my master; his secrets I tortured out of him. Von Gelder, the swine, swollen with riches. He fought against my spells right to the last; he even yet tries to struggle and fight. Richard, once Minister of the interior; Scalpiere, Brigand Chief; Marque, Captain of Gendarmerie; and this is Chauvin, the high executioner, who almost executed me.“ [TC 00:28:15]

Legendre macht keinen Hehl daraus, sich seine Feinde gewaltsam unterworfen zu haben. Seine Zombies verkörpern sowohl die ehemaligen Autoritäten Haitis als auch den Glauben der Haitianer. Beide Gruppen stehen nun gleichsam unter seiner Kontrolle. Für Legendre gibt es nur Feindschaft oder Unterwerfung.

Nachdem Neil jedoch von Madelines Zustand erfährt, begibt er sich gemeinsam mit dem Missionar Dr. Burner zu Legendres Schloss, wo es zu einem Kampf zwischen ihnen und Legendres Zombiefolgschaft kommt. Es gelingt ihnen, Legendre zu töten und Madeline auf diese Weise aus ihrem Zustand zu befreien. Indem sich Neil schließlich jedoch gegen Legendre und dessen Willen stellt, wird er gleichermaßen zum Verweis auf das vermeintliche amerikanische Protektorat.³¹⁶

Neil als Legendres Bezwingler dient darüber hinaus als Symbol eines (weißen) männlichen Selbst, das sich aus seiner Ohnmacht befreit und die Kontrolle über die ins Wanken geratenen Strukturen zurückgewinnt. In Hinblick auf die andauernde Weltwirtschaftskrise bedeutet dies einerseits die Bestätigung der gängigen Norm, beinhaltet aber ebenso den Wunsch nach einem Wiedererlangen der Kontrolle.³¹⁷ Die Beziehung zwischen den USA und Europa ist allerdings nicht der einzige kulturelle Konflikt, den der Film thematisiert. Das (wenn auch nicht immer augenscheinliche) karibische Setting generiert von Beginn an kulturelle Differenzen und damit verbundene Ängste gegenüber dem ‚dunklen‘ Haiti.

White Zombie beginnt mit einem Begräbnis, das auf einer Straßenkreuzung stattfindet. Als Schutz vor Grabräubern war dies in Haiti eine durchaus übliche Praxis, die bereits Seabrook beschreibt.

Die Handlung folgt Madeline und Neil, nimmt also eine amerikanische Perspektive ein. Sie zeigen sich von den fremden Bräuchen sichtlich irritiert und es dauert nicht lange, bis sie Legendre in Gefolgschaft seiner Zombies entdecken, die wie Schatten über die Gipfel eines nahe liegenden Hügels ziehen. Sogleich

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 25.

³¹⁷ Vgl. Kee: *They are not men*, S. 18.

erklärt ihnen ihr haitianischer Kutscher, dass es sich bei den mysteriösen Gestalten um Zombies handelt und liefert unverzüglich eine Erklärung: „Yes monsieur, Zombies – the living dead. Corpses taken from the grave who are made to work at the sugar mill.” [TC 00:04:47]

Für Neil und Madeline kollidiert der weiße Rationalismus mit einer mystischen Kultur des Todes.³¹⁸ Die Zombies existieren außerhalb ihres eigenen Erfahrungshorizontes und lassen sich mit westlichem Vernunftverständnis nur schwer fassen.³¹⁹ Bereits ihr bloßes Auftreten deutet auf die Fremdartigkeit der haitianischen Kultur hin, die sich dem Verständnis des westlichen Betrachters entzieht. Zugleich erscheinen die Zombies jedoch als Verweis auf die lange Kolonialgeschichte des Landes und auf die Versklavung der Bevölkerung, die nun, in Gestalt des europäischen Unterdrückers Legendre, zurückgekehrt ist. Der Zombie

„konserviert und kommentiert mit der Beherrschung und Mechanisierung seines Körpers die Bilder von einer imperialistischen Domestizierung des Fremden. Denn der afrikanischstämmige Sklave bleibt zwar weiterhin der Fremde, aber in dem Zombiephantasma ist er zumindest beherrschbar“³²⁰.

Elizabeth Young macht in ihren Untersuchungen zum Horrorfilm³²¹ deutlich, dass vor allem die klassischen Genvertreter oftmals von einer rassistischen Ikonographie geprägt sind, die das kulturelle Bild eines schwarzen Mannes als „monstrous beast“ generieren.³²² Die schwarzen Zombies in Halperins Film erfüllen jedoch größtenteils nur die Funktion eines „background filler[s]“³²³, sie treten also lediglich als Hintergrundfiguren auf, die das Gefühl der kulturellen Fremdheit verstärken sollen. Ihnen wird ein animalischer Zustand zugesprochen – und das nicht wegen ihres Verhaltens, sondern vor allem aufgrund ihrer Hautfarbe und der Negation ihres Status als denkendes Subjekt. Sie werden auf diese Weise zu Reflexionsfiguren die dem ‚ultimativen Fremden‘ der unbekannteren Kultur Ausdruck verleihen. Was für den Film allerdings bedeutend wichtiger scheint und vom Kutscher ebenfalls betont wird: „They are not men!“ [TC 00:04:41] Es bleibt die Frage offen, ob sie diesen Status nun durch ihre Rasse

³¹⁸ Meteling, Arno: *Monster*, S. 114.

³¹⁹ Vgl. Kee: *They are not men*, S. 14.

³²⁰ Meteling: *Monster*, S. 114.

³²¹ Elizabeth Young: *Here Comes the Bride: Wedding Gender and Race in ‚Bride of Frankenstein‘*. In: *Feminist Studies* 17.3. (Autumn 1991). S. 403-437.

³²² Kee: *They are not men*, S. 15.

³²³ Ebd., S. 15.

oder durch ihre Zombifizierung verloren haben. Arno Meteling stellt fest, dass „der klassische Zombiefilm [...] noch stark auf sein Setting [verweist]. Vor dem Hintergrund des stereotypen schwarzen und männlichen Zombies stechen deshalb die zombifizierten weißen Frauen [...] hervor.“³²⁴

Der Ausspruch: „They are not men“ gilt ebenso wie für die schwarzen Zombies auch für die Frau und korrespondiert mit der Art und Weise, wie Madeline im Film dargestellt wird. Sie ist ebenfalls mit Stereotypen behaftet – in diesem Fall allerdings nicht mit rassistischen, sondern sexistischen. Während der weiße Mann weitgehend vor dem Einfluss des ‚bedrohlichen‘ Fremden geschützt zu sein scheint, besteht für die Frau eine deutlich größere Gefährdung durch die exotischen Einflüsse. Ihre scheinbare Schwäche repräsentiert die Angst, das Eigene könne vom Anderen ‚enteignet‘ und dadurch zerstört werden.³²⁵ Madelines Schicksal, zur *White Zombie* zu werden, ist auf diese Weise eng an ihre Geschlechterrolle gekoppelt, die es ihr vorherbestimmt, nie völlig zum Eigenen (zumindest auch Sicht eines weißen, männlichen Selbst) zu gehören.³²⁶

Beide, der Schwarze (insbesondere als Zombie) wie auch die Frau, werden in *White Zombie* als Fremde inszeniert, über die sich das weiße, männliche Selbst in Gestalt von Neil bestätigt, dem allein es schließlich gelingt, Madeline aus der schwarzen Korruption zu befreien.³²⁷

Eine besondere Funktion kommt hierbei Legendre zu, der ebenfalls von den Einflüssen der schwarzen Kultur verführt wurde. Zwar handelt es sich bei ihm um einen weißen Mann, allerdings ist er als Europäer auch bereits Teil des Anderen, respektive Fremden und passt damit in das Erzählschema des Films, das lediglich dem weißen Amerikaner die Heldenrolle zuspricht. Anhand der Figuren von Legendre und Madeline wird somit demonstriert, wie eine ‚primitive‘ Natur (in diesem Fall die Religion der Schwarzen) über eine ‚zivilisierte‘ weiße Person in die westliche Kultur einzudringen vermag. Bei Legendre ist Machtbesessenheit der Auslöser für eine pervertierte Form des ‚going native‘, bei Madeline ihre grundsätzliche Schwäche als Frau. An beiden Figuren drohen die Grenzen zwi-

³²⁴ Meteling: *Monster*, S.114.

³²⁵ Ebd., S. 16.

³²⁶ Ebd., S. 15.

³²⁷ Elisabeth Bronfen führt in ihrer Studie an, dass die Auslagerung des Anderen – zu dem besonders auch der Tod gehört – auf die Frau für den Mann eine stabilisierende Funktion erfüllt. Ebenso wie die Projektion des Fremden auf die andere Kultur der Bestätigung der eigenen Ordnung dient, versichert sich, so Bronfen, der Mann seiner Position mittels der Übertragung fremder Elemente auf die Frau. Vgl. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Übers. v. Thomas Lindquist. München 1994.

schen Eigenem und Fremden auf bedrohliche Weise zu verwischen³²⁸ woraus der Film letztlich sein Konfliktpotenzial entwickelt.

Schließlich gelingt es Neil, der aus seiner lethargischen Trauer über den Verlust seiner Verlobten erwacht, dem Schrecken entgegen zu treten und damit den Status Quo wiederherzustellen. Die ursprüngliche Ordnung kann also grundsätzlich zurückgewonnen werden, jedoch nur – so die Prämisse – wenn sich das weiße, männliche Selbst auf die Werte und Traditionen der eigenen Kultur beruft und den Schrecken, den das Fremde in ihm auslöst, bekämpft.³²⁹ Dadurch, so die Grundannahme des Films, sei es schlussendlich sogar möglich, die weiße Frau zu retten.

Der Zombie bleibt hier also zunächst noch weitgehend im Hintergrund, übernimmt in Halperins Film jedoch bereits zweierlei Funktionen: einerseits gilt er als neu und exotisch, als fremd und unheimlich und verweist auf eine fremde Kultur, andererseits erscheint er als vertraut, da er die Ängste der amerikanischen Bevölkerung zur Zeit der wirtschaftlichen Krise widerspiegelt. Somit werden nicht nur das Fremde, sondern auch die ureigenen Ängste des zeitgenössischen Publikums in *White Zombie* thematisiert. Der Zombie (und mit ihm die unheimlich fremde Kultur) kommt ihnen auf diese Weise bedrohlich nahe, jedoch nur, solange sie sich aus der ihnen vertrauten Lebenswelt entfernen und die Erfüllung ihrer Wünsche in der Fremde suchen. Die Frage danach, inwiefern es möglich wäre, über diese Art der Erfahrung des Fremden auch ein differenziertes Selbstbild zu generieren, bleibt jedoch in Ansätzen stecken, da die vertraute Ordnung nicht aus einer distanzierten Perspektive betrachtet wird, sondern als die wahre unhinterfragt gesetzt bleibt und schließlich bestätigt wird. Die Opposition zwischen dem Eigenen und dem Fremden wird aufrechterhalten, indem Halperins Film lediglich das Eigene als das ‚richtige‘ Lebensmodell inszeniert.

Erst elf Jahre später erscheint mit Jacques Tourneurs *I Walked With a Zombie* ein Film, der den kulturellen Konflikt zwischen ‚weißem Rationalismus‘ und ‚schwarzem Aberglauben‘ erneut aufgreift, dabei jedoch einen wesentlich sensibleren Umgang mit dem Voodoo-Glauben aufweist, als es für den Horrorfilm der klassischen Periode üblich ist.

³²⁸ Vgl. Kee: *They are not men*, S. 16.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 15.

Tourneur orientiert sich weniger als Halperin an Seabrook, sondern vorwiegend an einem gleichnamigen Artikel von Inez Wallace, dessen Authentizität allerdings angezweifelt wird.³³⁰

Dramaturgisch stellt *I Walked with a Zombie* eine Variation von Charlotte Brontës *Jane Eyre* dar und erzählt die Geschichte der Krankenschwester Betsy, die von dem Plantagenbesitzer Paul Holland aus dem verschneiten Ottawa nach San Sebastian geholt wird, um sich um dessen erkrankte Frau Jessica zu kümmern. Dort wird die rational denkende Betsy mit einer unvertrauten Welt des Mystischen konfrontiert. Schon zu Beginn ihrer Reise erklärt ihr Holland: „There is no beauty here, only death and decay“ [TC 00:02:31] und unterstreicht damit die düstere Grundstimmung des Films. „Untergangs- und todesverliebt“³³¹ bewegen sich die Figuren melancholisch durch die Szenerie. Allen voran Paul Holland, der als „strong, silent and very sad“ [TC 00:07:44] beschrieben wird. Mit Betsy kehren zunächst wieder Leben und Gefühl auf der Plantage ein,³³² doch alsbald findet sie sich in einem Liebesdreieck zwischen Paul Holland und dessen Halbbruder Wesley Rand wieder. Die Gefühle für ihren Dienstherrn motivieren Betsy, um jeden Preis eine Heilung für die katatonische Jessica finden zu wollen. Diese verbringt ihre Tage in einem Zustand völliger Geistesabwesenheit in einer kleinen Kammer auf der Plantage und reagiert allenfalls auf die simpelsten Anweisungen. Nur nachts verlässt sie ihr Zimmer, um schlafwandlerisch über die Insel zu irren. Während der Leibarzt der Familie Jessicas Zustand auf ein unbekanntes Tropenfieber zurückführt, erfährt Betsy von den Einheimischen, dass angeblich ein Voodoo-Fluch auf ihr lastet.

Zunächst versucht Betsy noch, Jessica mit konventionellen medizinischen Mitteln zu helfen, als diese jedoch keinerlei Erfolge zeigen, wendet sie sich selbst dem Voodoo zu. In der titelgebenden Sequenz des Films folgt sie der zombiefizierten Jessica durch eine Zuckerrohrplantage zu einer abgelegenen Voodoo-Zeremonie in einer Arbeitersiedlung. Tourneur verzichtet währenddessen auf

³³⁰ Inez Wallace Artikel mit dem Titel *I Walked With a Zombie* erschien in der Zeitschrift *American Weekly* und gilt Jamie Russel als „uninspired piece of journalism“. Russel unterstellt Wallace etliche Passagen aus Seabrooks *Magic Island* kopiert zu haben, ohne selbst jemals einem ‚Zombie‘ gegenübergestanden zu haben. In dieser Hinsicht versagt der Artikel, da er sich zum Ziel setzt, den westlichen Leser von der Existenz der Zombies zu überzeugen, selbst jedoch keinerlei Beweise zu liefern vermag. Vgl. hierzu: Russel: *Book of the Dead*, S.42. und Inez Wallace: *I Walked With a Zombie* Nachdruck in: *Zombie! Stories of the Walking Dead*. Hrsg. v. Peter Haining. London, 1985. S. 95-102.

³³¹ Norbert Grob: Ich folgte einem Zombie. In: *Filmgenres Horrorfilm*. Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart, 2004., S. 122.

³³² Vgl. ebd. S.123.

einen konventionellen Soundtrack, lediglich traditionelle Gesänge und Trommeln des Voodoo verweisen auf das Setting und untermalen die Szenerie.

In der Siedlung angelangt muss Betsy allerdings feststellen, dass die praktizierende Voodoo-Priesterin keine geringere ist als Mrs. Rand, die Mutter von Paul und Wesley, die, indem sie Jessica mit einem Fluch belegte, die „sexuelle Verzauberung“³³³ ihres Sohnes rächen will. Dieses Vorhaben scheitert jedoch, da Wesley sich seiner Faszination für Jessica nicht entziehen kann; er tötet diese und geht – ihre Leiche tragend – ins Meer und findet dort ebenfalls den Tod. Betsy bleibt mit der nüchternen Erkenntnis zurück, dass es Dinge gibt, die sich der rationalen Kontrolle entziehen.³³⁴

I Walked With A Zombie beschreibt den Voodoo dabei nicht als unheimlich und bedrohlich, sondern stellt eine „sympathische“ und „durchdachte Untersuchung“ des Glaubens dar.³³⁵ Tourneur evoziert den Horror nicht durch die Provokation von Angst und Schrecken, sondern durch die Andeutung einer parallelen Welt, die sich immer intensiver auf das Leben der Protagonisten auswirkt – einer Bedrohung, die sie weder kontrollieren noch vollständig begreifen können.³³⁶ Ähnlich wie es Seabrook und zuvor auch Hearn beschreiben, wird den Figuren bewusst, dass sie neben der Welt, die sie kennen und die ihnen vertraut ist, eine Welt des Mystischen und Surrealen umgibt. Diese Parallelwelt offenbart sich am deutlichsten in der Optik des Films. Häufig als einer der visuell anspruchsvollsten Filme seiner Zeit bezeichnet³³⁷, wird *I Walked With A Zombie* zu einer „Studie in Design und Beleuchtung“³³⁸. Die Schatten in Tourneurs Film werden zum Ausdruck der spirituellen Welt, die die Figuren umgibt. Eine Welt, in der nichts ist, wie es scheint und wesentliche Antworten stets nur eine vage Vermutung bleiben. In der Dunkelheit bleibt den Protagonisten keine andere Möglichkeit als sich ungewiss vorwärts zu tasten.³³⁹ Tourneurs Film spielt sich im Zwielicht ab, „wo das Übernatürliche und das Rationale kollidieren, wo sich Illusion und Wirklichkeit überschneiden“³⁴⁰. *I Walked With A Zombie* wird auf diese Weise zu einem Film der Kontraste. Dies findet Ausdruck in den Unterschieden

³³³ Vgl. Petra Küppers: Drohende Schatten. Der Zombie im klassischen Kino. In: Moviestar Sonderheft: Zombies. Die Legende der lebenden Toten 3/1994. S. 12.

³³⁴ Vgl. Grob: Ich folgte einem Zombie, S. 123.

³³⁵ Flint: Zombie Holocaust, S. 21.

³³⁶ Vgl. Grob: Ich folgte einem Zombie, S. 123.

³³⁷ Vgl. Flint: Zombie Holocaust. How The Living Dead Devoured Pop Culture, S. 21.

³³⁸ Vgl. Küppers: Drohende Schatten. Der Zombie im klassischen Kino, S. 12.

³³⁹ Robin Wood: The Shadow Worlds of Jacques Tourneur. In: Film Comment Nr. 2 (1972), S. 70.

³⁴⁰ Vgl. Grob: Ich folgte einem Zombie, S. 124.

lebendig/tot, schwarz/weiß, Wirklichkeit/Phantasie, aber ebenfalls in der Ambivalenz des (augenscheinlich) Schönen.

Betsy wird mit dieser bereits während ihrer Überfahrt nach San Sebastian konfrontiert. Gedankenversunken betrachtet sie das Meer und ist von dessen Schönheit angetan. Paul Holland jedoch versichert ihr, dass diese nur oberflächlich ist und sie dem, was sie sieht, nicht trauen sollte.

„Everything seems beautiful, because you don't understand. Those flying fish, they're not leaping for joy, they're jumping in terror. Bigger fish want to eat them. That luminous water, it takes its gleam from millions of tiny dead bodies. The glitter of putrescence.“ [TC 00:02:15]

Einerseits deutet seine Erklärung auf eine rein rationale Erfassung der Wirklichkeit hin, die sich dem Mystischen verweigert. Andererseits mögen es auch die von Bitterkeit getragenen Worte eines betrogenen Mannes sein, schließlich ist auch Jessica schön und streift in ihrem weißen Nachthemd traumwandlerisch durch die Plantagen, trotzdem wurde sie zur Ehebrecherin. Hollands Desillusionierung ähnelt dabei der von Beaumont aus *White Zombie*, der ebenfalls akzeptieren muss, dass vermeintliche Schönheit allein nicht genügt, seine Wünsche zu befriedigen. Doch darüber hinaus nimmt Hollands Aussage ebenfalls den Erkenntnisprozess vorweg, den auch Betsy durchlaufen muss. Auch sie muss letztlich erkennen, dass nicht alle Dinge sind, wie sie zunächst erscheinen.

Von Beginn an wird Betsy als naiv und als „afraid of the dark“ beschrieben. Ebenso wie die übrigen westlichen Charaktere, die hier auftreten, sucht sie zunächst nach einer rationalen Erklärung, scheitert jedoch dabei. In ihrem Versagen kommt sogleich die Unsicherheit des Westens im Umgang mit dem Fremden zum Ausdruck, in Dingen etwas anderes zu erkennen, als sie eigentlich sind.³⁴¹ In der Welt des Unerklärbaren wirkt sie verloren und von ihren Grundsätzen entfremdet. Das, was Betsy als Wahrheit anerkannt hat – namentlich die Wissenschaft – hat hier keine Bedeutung und eignet sich nicht zur Lösung des Problems. Dies gilt ebenso für Mrs. Rand, die sich dem Voodoo zunächst nur zugewendet hat, um den Eingeborenen die westliche Wissenschaft näher zu bringen, ihm allerdings selbst erlegen ist, als sie diesen für ihre Zwecke instrumentalisiert hat.

Der Kontrast des Voodoo als ‚schwarze Religion‘ und der zombiefizierten weißen Frau, der ebenso wie in *White Zombie* auch in Tourneurs Film zum Aus-

³⁴¹ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 45.

druck kommt, offenbart – so Arno Meteling – die kulturelle Konfrontation der rationalen weißen Zivilisation mit schwarzem Mystizismus.³⁴² Anders als in Halperins Inszenierung findet die „Welt der Schwarzen“³⁴³ in Tourneurs Film allerdings tatsächlich eine eigene Darstellung. Diese ist, und das ist einmalig im Hollywoodkino dieser Zeit, nicht rassistisch, sondern sorgsam ausgearbeitet.

„So werden ihre Figuren nie unterwürfig dargestellt oder lächerlich gemacht, werden weder infantilisiert noch dämonisiert. Die ganze Würdelosigkeit der Repräsentation der Schwarzen im Film bleibt ihnen erspart, und es ist auffällig, mit welcher Sorgfalt Ausstattung und Kostüme gestaltet sind.“³⁴⁴

Auf diese Weise greift *I Walked With A Zombie* zwar Elemente vorheriger Filme auf, anstatt sich jedoch in seinen Erklärungsversuchen auf die vermeintlich primitive Andersartigkeit der schwarzen Bevölkerung und ihrer Religion zu beschränken, verlagert Tourneur den Fokus sogleich auf die ‚weiße Welt‘, die nicht in der Lage ist, die Existenz der Untoten zu erklären oder die fremde Kultur in ihrem Wesen zu erfassen.³⁴⁵ Ihrer aus der eigenen Ratlosigkeit resultierenden Hilflosigkeit ausgeliefert reagieren die Figuren – allen voran Betsy – mit Angst vor dem Fremden. Der schwarze Zombie mit dem sprechenden Namen Carrefour,³⁴⁶ der die Kreuzung zur Arbeitersiedlung bewacht, ist zunächst das Symbol für den Arbeitssklaven, der auf die imperialistische Domestizierung des Fremden verweist. Indem er jedoch eine passive Figur bleibt³⁴⁷ und damit gleichermaßen die Erwartungen des Publikums unterläuft, wird er ebenso zur Metapher für die Grenzen des (weißen, westlichen) Wissens.³⁴⁸ Der Zuschauer erfährt nämlich nie, ob es sich bei Carrefour tatsächlich um einen Zombie handelt, oder lediglich um einen Einheimischen, der versucht, Betsy zu erschrecken – ob er wirklich (un)tot ist oder doch lebendig.³⁴⁹ Tourneur bezieht sich hiermit auf den liminalen Zustand, in dem sich der Zombie befindet: Nicht eindeutig auf einer Seite, sondern

³⁴² Vgl. Meteling: *Monster*, S. 114.

³⁴³ Heike Klippel: „Shame and sorrow for the family“. Rassen- und Sexualproblematik im klassischen Zombiefilm. In: *Untot. Zombie Film Theorie*. Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011. S. 148.

³⁴⁴ Ebd., S. 148.

³⁴⁵ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S.46.

³⁴⁶ Im Voodoo ist Carrefour auch der Name für den Schutzgeist von Kreuzungen.

³⁴⁷ Als Betsy ihm begegnet, weiß sie bereits von seiner Existenz und weiß auch, dass sie den Weg nur passieren darf, solange sie einen Voodoo-Talisman bei sich trägt. Nachdem sie diesen jedoch verloren hat, erwartet der Zuschauer Carrefour würde sie angreifen, jedoch verbleibt er völlig tatenlos und starrt Betsy lediglich an.

³⁴⁸ Russel: *Book of the Dead*. S. 46.

³⁴⁹ Vgl. ebd. S. 46.

irgendwo zwischen Leben und Tod, zwischen einer wissenschaftlichen Erklärung für seine Existenz und Magie, zwischen Rationalität und Unvernunft, wird er zum Symbol für Ungewissheit und Chaos.³⁵⁰ Gleichmaßen stellt der Film hiermit aber auch den Effekt der Religion in Frage. Niemals wird deutlich, ob der Voodoo nun eine eindeutige Wirksamkeit hat, dort, wo die Wissenschaft scheitert, oder ob er doch lediglich von Aberglauben getragen wird. Ebenso wie die Figuren wird auch der Zuschauer mit seinen Fragen allein gelassen. Tourneur weigert sich, Erklärungen zu liefern, seine Filme sollen nach eigener Aussage „aus dem Instinkt kommen“³⁵¹. So lassen sich die Antworten auf Fragen, die der Film artikuliert, nicht auf ein simples ja/nein und real/irreal reduzieren.³⁵² Der Horror in *I Walked With a Zombie* entsteht also vorwiegend aus den Widersprüchen, die zwischen Schein und Sein liegen und aus der Unsicherheit, die mit dem Nichtverstehen einhergeht.

Indem er auf Erklärungen verzichtet, macht Tourneur die Figur des Zombies zu einem Wesen, das nicht mit eindeutigen Begrifflichkeiten fassbar ist und verleiht ihm auf diese Weise ein bis dahin nicht vorhandenes symbolisches Potenzial.³⁵³ Er wird zu einer semantisch aufgeladenen Figur, die auf das Scheitern der westlichen Welt am Kontakt mit dem Fremden verweist. Die Figur, die selbst das Fremde versinnbildlicht, verweist hier also bereits auf das Eigene zurück.

3.2 Exotik und Aneignung

Tourneurs Ansätze wurden nur selten aufgenommen. Als tumbe und weitgehend passive Figur fungierte der Zombie in den filmischen Zeugnissen seiner Zeit meist als Randgestalt in zweitklassigen Produktionen.³⁵⁴ Zu wenig Bedrohlichkeit geht von ihm selbst aus, um ihn für das Horrorgenre populär zu machen. Stattdessen erfreuten sich Science-Fiction-Filme immer größerer Beliebtheit. Sowohl der Atombombeneinsatz zum Ende des Zweiten Weltkriegs in Hiroshima und Nagasaki, als auch der Wettlauf ins All zwischen den USA und der Sowjetunion zur Zeit des Kalten Krieges, stärkten das Interesse des Publikums an wissen-

³⁵⁰ Vgl. ebd. S. 46.

³⁵¹ Vgl. Grob: Ich folgte einem Zombie, S. 126.

³⁵² Vgl. Russel: Book of the Dead, S. 45.

³⁵³ Vgl. ebd. S. 46.

³⁵⁴ Für Filme dieser Art etablierte sich der Begriff *poverty row*, mit dem kleine, unabhängige Filmstudios bezeichnet werden, die mit geringsten finanziellen Mitteln und mit möglichst wenig Aufwand in den 1920er-1950er Jahren etliche ‚B-Movies‘ produziert haben.

schaftlichen Themen. Als die Science-Fiction-Welle in den 1950er Jahren ihren Höhepunkt erreichte, erfuhr parallel dazu das gesamte Horrorkino einen deutlichen Einbruch. Während dieser Zeit wurde der Zombie kurzerhand zum Invasor aus dem All³⁵⁵ oder zum Resultat der Experimente eines ‚mad scientist‘ erklärt.³⁵⁶ Er tritt als beliebige Bedrohung in Erscheinung, gegen die sich mal der kleinbürgerliche Amerikaner und mal dessen heranwachsende Kinder behaupten müssen, um den Fortbestand der gesellschaftlichen Werte gegenüber einer Gefahr von außen abzusichern. Dadurch büßt der Zombie allerdings nicht nur den Bezug zu seinem karibischen Ursprung ein, er verliert ebenso an symbolischem Potenzial. Doch machen bereits diese Inszenierungen deutlich, dass der Zombie in seiner abendländischen Ausgestaltung mehr und mehr von seiner ursprünglichen Bedeutung entrückt und einer beliebigen westlichen Interpretationsweise unterworfen wird.

Auf eine ähnliche Art verfährt auch der mexikanische Trash-Film *Isle of the Snake People* (1971)³⁵⁷, der die Handlung zwar wieder in die Karibik verlagert, den dort praktizierten Voodoo-Glauben jedoch als kriminelle Gefahr darstellt.³⁵⁸ Der Voodoo wird hier als Geheimkult dargestellt, der nach der Weltherrschaft strebt und seine Geheimnisse wenn nötig mit Gewalt verteidigt. Jeder, der Details über die schwarzmagischen Rituale an Außenstehende weitergibt, muss dies mit dem Leben bezahlen. Bereits die Eröffnungssequenz des Films stilisiert den karibischen Glauben zum Satanskult.

„During many centuries in various parts of the world, various diabolical rites and ceremonies have been practiced in homage to various sinister gods who are believed to have many supernatural powers. These rites are generally known as voodoo! Which consists mostly of black magic and the cult of death.“ [TC 00:00:19]

³⁵⁵ In Produktionen wie: *Zombies of the Stratosphere* oder *Plan 9 from Outer Space*.

³⁵⁶ So u.a. zu sehen in: *Creature with the Atom Brain*, *Teenage Zombies* und *Astro Zombies* – letzterer erschien zeitgleich mit Romeros *Night of the Living Dead* und hat, auch wenn der Titel anderes vermuten lässt, nichts mit Außerirdischen zu tun. Die ‚Zombies‘ sind hier Kreationen eines verrückten Wissenschaftlers.

³⁵⁷ Die deutschsprachige DVD beinhaltet zwei Fassungen des Films. Eine um 9 Minuten verlängerte Fassung findet sich dort mit dem Titel *Snake People*. Die angegebenen Timecodes beziehen sich auf diese erweiterte Fassung.

³⁵⁸ Unter geringstem Aufwand gedreht ist *Isle of the Snake People* eine von insgesamt vier zeitgleich realisierten Produktionen, für die der mittlerweile verarmte Frankensteinardarsteller Boris Karloff verpflichtet werden konnte. Der bereits 1968 gedrehte, jedoch erst 1971 veröffentlichte, Film ist die letzte Produktion, in der Karloff vor seinem Tod mitgewirkt hat.

Schon eingangs verschreibt sich der Film somit seiner verfälschenden Haltung, die er gegenüber dem Voodoo einnimmt. Im Anschluss an die einleitenden Worte eines Erzählers wird der Zuschauer Zeuge eines angeblichen Voodoo-Rituals, bei dem die Schlachtung eines Opfertieres zelebriert wird, um mit dessen Blut einen Zombie zu erschaffen. Der Akt des Tötens, der den Teilnehmern sichtlich sadistische Lust bereitet, steht bei diesem Ritual im Vordergrund und Gemeinsamkeiten mit tatsächlichen Riten werden gar nicht erst gesucht.

Die weitere Handlung folgt dem französischen Polizeileutnant Labesch, der auf die fiktive Insel Korba³⁵⁹ reist, um der dort aufkommenden Bedrohung durch den Voodoo mit aller Härte Einhalt zu gebieten. Labeschs Weltbild unterliegt der strikten dualistischen Trennung in Gut und Böse und sein ausgewiesenes Ziel ist es, die Insel von den ‚diabolischen Praktiken‘ zu befreien.

Der Film nimmt damit natürlich nur wenig Bezug auf ethnologische Berichte seiner Zeit. Zwar wird eine Kenntnis dieser Berichte augenscheinlich, jedoch wird das faktische Wissen über die Hintergründe und die Rituale des Voodoo anscheinend zugunsten einer reißerischen Darstellung verfälscht. In einer Szene des Films werden die Protagonisten Zeugen eines traditionellen Voodoo-Begräbnisses und einer der Missionare erklärt, dass es sich dabei um einen Aberglauben der Einheimischen handelt.

„It’s a native superstition. They will bury their dead in a special place which is supposed to be protected by magic. And they will keep a vigil for three days and three nights just to be sure [...] that the bodies can not be raided and made to work at night – forced to work in the field. [...] Sometimes even I get frightened by these people’s eyes. In those eyes you can guess all the cruelty of their diabolical ceremonies. Ceremonies produced by sinister witches and under the guidance of a mysterious Damballah. Legends say they even produce human sacrifices. They gladly go to their deaths with the hope that they’ll be accepted into the legion of the zombies – when in the favour of Baron Samedi – and this way, enjoy the privilege of the living death.” [Timecode 00:16:26]

Die erzählerische Perspektive, die hier gewählt wird, ähnelt den Darstellungen eines Spenser Buckingham St. John, indem der Voodoo kriminalisiert und mit Primitivität und Sadismus gleichgesetzt wird. Auch wird er hier erneut mit Akten von Kannibalismus und Menschenopfern verbunden. Nun liegt die Annahme nahe, dass der Film sehr bewusst den Blickwinkel der Missionare wählt, indem er Labeschs Standpunkt ins Zentrum setzt. Anstatt jedoch eine kritische Auseinan-

³⁵⁹ Jedoch wird im Film darauf hingewiesen, dass sie sich in geografischer Nähe zu Haiti befindet.

dersetzung mit der Kolonialisierung und ‚Europäisierung‘ der Karibik zu entwickeln, positioniert sich der Handlungsverlauf diametral entgegengesetzt zu jedweden kolonialismuskritischen Reflexionen. Da es Labesch schließlich gelingt, den Voodoo-Kult zu besiegen, indem er sich selbst opfert, erklärt der Film ihn zum Märtyrer, der sein Leben für die ‚gute Sache‘ gelassen hat. Die Aussage des Films bleibt damit aus postkolonialer Perspektive mehr als fragwürdig und widerspricht nicht nur Filmen, die wesentlich sensibler mit der Thematik umgehen, sondern konterkariert damit vor allem auch die Arbeit vorwiegend französischer Ethnologen, die seit den 1940er Jahren zunehmend darum bemüht waren, den Voodoo-Glauben als komplexe Religion zu untersuchen.

Bereits 1936 gründeten Michel Leiris, George Bataille, Roger Caillois und Jules Monnerot das *Collège de Sociologie* in dem Bestreben, die sozialen Voraussetzungen von Religion und den Einfluss religiöser Phänomene auf die Herausbildung gesellschaftlichen Zusammenhalts und gesellschaftlicher Identität zu untersuchen. Besonders Leiris, der erst über seine Freundschaft zu Bataille zur Ethnologie gelangte, und gestand, dass ihn zunächst nicht die Wissenschaft als solche faszinierte, sondern vielmehr „le désir de secouer le joug de notre culture“³⁶⁰, offenbart eine besondere Leidenschaft für magische Prozesse, in denen er die Möglichkeit sah,

„Wünsche, Mythen und Ideologien der Menschen selbst- und fremdethnographisch zu entdecken, zu beschreiben, zu dechiffrieren und die (eigene) Subjektivität als eine zu begreifen, die sich vorab nicht als Vernunftwesen weiß und vergewissert hat, sondern ihre Vernünftigkeit allererst in Selbstethnographie und Fremdanalyse gewinnt.“³⁶¹

Für Leiris (weitgehend repräsentativ für die Mitglieder des *Collège*) bedeutet die Reise in ferne Länder und die Konfrontation mit anderen Kulturen einen Austausch, der stets auch mit Selbstanalyse verbunden ist. Diese Art der (Selbst-)Erkenntnis, ist eines der wesentlichen Ziele seiner Arbeit.³⁶² Um die Eigenheiten der fremden Kulturen erfahren, erfassen und verstehen zu können, muss sich der Ethnologe der Forschungssituation, die er erschafft, bewusst sein. Dies bedeutet ein ständiges Lavieren zwischen wissenschaftlicher Objektivität und der Teil-

³⁶⁰ Michel Leiris: *Cinq Etudes d'ethnologie. Le racisme et le tiers-monde*. Paris 1969, S.84.

Dt. „Der Wunsch, das Joch unserer Kultur abzuschütteln“ in: *Das Auge des Ethnologen*. Übersetzt v. Rolf Wintermeyer, S.62.

³⁶¹ Heinrichs: Einleitung in: *Das Auge des Ethnologen*, S. 11.

³⁶² Vgl. ebd., S. 7.

nahme am alltäglichen Leben. Sein Verständnis entwickelt er aus der Partizipation an einer gemeinsamen Lebenspraxis, die der Ethnograph mit denen, die er erforscht, teilt, aber in der er nie völlig aufgehen und ebenso wenig völlig integriert werden kann. Es entsteht eine Kommunikationssituation, in der der Ethnograph als Übersetzer zwischen dem Erlebten und den „entstellende[n] Prismen“³⁶³, die ihm „seine europäische Kultur [...] in den Kopf [setzt]“³⁶⁴, auftreten muss. Das bedeutet, dass der Ethnograph seine in der eigenen Kultur erworbenen Beurteilungskriterien, ebenso, wie deren verzerrende Auswirkungen auf die fremde Kultur, so gering wie möglich zu halten versucht. Seine Arbeit wird jedoch letztendlich nicht dadurch objektiv, dass er diese Kriterien ignoriert, sondern indem er sich ihrer bewusst wird und sie thematisiert.³⁶⁵ „Welche Strukturen, in die wir lebenspraktisch und ideologisch in unsere Gesellschaft verstrickt sind, können wir nur im Blick auf andere Gesellschaftsformen erkennen?“³⁶⁶ Leiris entwickelt aus dieser Frage schließlich einen psychoanalytischen Zugang zu den magischen Prozessen, mit denen er sich befasst und in denen er nach „Berührungsmomenten“³⁶⁷ zwischen der eigenen und der fremden Kultur sucht, um das Absolute fassbar zu machen. „Sein Ideal ist, in Ethnologie und Poesie zur vollständigen Erfassung dessen zu gelangen, worin man lebt.“³⁶⁸ Er findet diese Erfüllung schließlich in den Riten, der Symbolik und den Mythen der ‚primitiven‘ Gesellschaften. Georges Bataille beschreibt dies als eine Sehnsucht nach verlorener Kontinuität.³⁶⁹ Während die westlichen Gesellschaften die magischen und okkulten Elemente ihrer Kultur weitgehend vermarktet und mechanisiert haben, sind sie in den ‚primitiven‘ Gesellschaften – zumindest partiell – noch erhalten.

„Heute sind wir in der einzigartigen Situation, daß sich der Okkultismus und Magismus in alle Bezüge unseres Lebens und seiner Vermarktung eingenistet hat, aber das Wissen, und das Bewußtsein von den Phänomenen, ihrer unbewußten und bewußten Zusammenhänge, mehr denn je verdrängt hat.“³⁷⁰

³⁶³ Ebd., S. 34.

³⁶⁴ Ebd., S. 34.

³⁶⁵ Vgl. Leiris: Die eigene und die fremde Kultur, S. 15.f.

³⁶⁶ Ebd., S. 14.

³⁶⁷ Leiris: Das Auge des Ethnographen, S. 19.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 8.

³⁶⁹ Georges Bataille: Der Heilige Eros. Neuwied, Berlin 1963.

³⁷⁰ Heinrichs: Das Auge des Ethnographen, S. 15.

So erklärt sich, warum Seabrooks *The Magic Island* auch bei den Mitgliedern des *Collège de Sociologie* deutliche Spuren hinterlassen hat. Entsprechend ist der deutschen Ausgabe von Seabrooks Reisebericht ein Auszug aus Leiris' Essay *L'île magique* (1929) vorangestellt. Darin zeigt sich vor allem Leiris' Vorstellung der Ethnologie, wenn er Seabrook als „verständigen Abendländer“³⁷¹ bezeichnet und dabei besonders dessen Interesse am Okkulten hervorhebt.

„Der moderne Abendländer, für den Magie meistens bloß spiritualistische Spinnerei oder Altweiberglaube ist, vergisst meistens, dass es, wenn die Hexerei und die okkulten Praktiken im Abendland ein Nachlassen erfahren haben, [...] wenigstens Gebiete in der Welt gibt, die in dieser Hinsicht begünstigter sind und die, sicher weil die maschinelle Arbeitsweise und die engen Bindungen mit einer rein utilitaristischen Zivilisation bei ihnen noch nicht völlig diese ursprünglichen Kräfte verbannt haben, immer fähig bleiben, sich als Schauplatz einiger dieser Manifestationen zu erweisen, die wir übernatürlich nennen.“³⁷²

Leiris argumentiert hiermit für einen Exotismus, der die Nähe der fremden Kultur sucht, indem er sie als „Gegenwunschwelt“³⁷³ begrift. Exotismus fungiert als Wunsch, den angstlosen und ursprünglichen Bezug zu Objekten der Alltagswelt wiederherzustellen, der in den westlichen Gesellschaften durch Technisierung und Kommerzialisierung weitgehend verloren gegangen ist. Der Exotismus gilt ihm insofern als vertretbar, als er ihn von der negativ konnotierten Exotik unterscheidet. „Exotik ist ethnozentristische Ausschmückung und Verabenteuerung“³⁷⁴. Die Exotik habe sowohl negativen als auch positiven Rassismus hervorgebracht, indem sie den Fremden zum Feind, oder auf andere Weise zum „guten Wilden“ verzerre. Exotik gründet nicht darauf, etwas über den Anderen in Erfahrung zu bringen, sondern ihn zum Projektionsobjekt zu degradieren. Wohingegen Exotismus für Leiris gerade eine Authentizität bedeutet, die in ihren Beschreibungen nichts ausschmücke und daher nicht davor zurückschrecke, auch Nebensächlichkeiten zu beschreiben, anstatt das Erlebte zu verabenteuern.³⁷⁵

Die Art der exotisierenden Darstellung war es, die letztlich auch den Zombie im westlichen Kulturraum populär machte, indem sie ihn kommerzialisierte und für verzerrende Darstellungen des Voodoo-Glaubens instrumentalisierte. In Lei-

³⁷¹ Leiris: Die magische Insel. In: Seabrook: Geheimnisvolles Haiti, S. 9.

³⁷² Edb., S. 8.

³⁷³ Leiris: Die eigene und die fremde Kultur, S. 42.

³⁷⁴ Ebd., S. 41.

³⁷⁵ Vgl. Leiris: Die eigene und die fremde Kultur, S. 42.

ris Arbeiten zum Voodoo, die maßgeblich von Alfred Métraux angeregt wurden, nimmt der Zombie nur eine untergeordnete Rolle ein.

Métraux selbst arbeitete im Auftrag des Außenministeriums für die Abteilung Sozialwissenschaften der Unesco in Haiti, wo Leiris ihn im Jahr 1948 besuchte. 1958 veröffentlichte er sein umfassendes Werk *Le Vaudou haïtien*. Vermutlich in der Absicht begründet, die wissenschaftliche Arbeit nicht durch sensationslüsterne Beschreibungen zu dramatisieren, findet der Zombie bei Métraux, ebenso wie bei Leiris, nur wenig Beachtung. Auch verwehren sie sich damit der von ihnen kritisierten Exotik, die den Zombie als Gestalt im Horrorfilm und weitgehend losgelöst von seinem eigentlichen Voodoocontext kommerzialisiert hat. In Métraux' Bericht zeigt sich das Ethnologieverständnis, das auch Leiris ausformuliert hatte. Seine Ausführungen richten sich vorwiegend auf die Beschreibung ritueller Praktiken und ihre Bedeutung für das gesellschaftliche Zusammenleben. Dementsprechend nüchtern fällt seine Auseinandersetzung mit der Gestalt des Zombies aus:³⁷⁶ Anstatt – wie beispielsweise Wade Davis – zu versuchen, den Aberglauben an Zombies und dessen Bedeutung im Glaubenssystem des Voodoo zu verfolgen, bleibt der Zombie für Métraux nur eine Randgestalt. Zwar thematisiert auch er die historische Bedeutung des Zombies als Reflexionsfigur der Sklaverei, misst ihm jedoch keine weitere Bedeutung zu.

In Bezug auf den Horrorfilm zeigt sich, dass diese Art der Annäherung an den Voodoo sich nur bedingt ausgewirkt hat: Über die unmittelbare Rezeption ethnographischer Berichte, vornehmlich von Seabrook, hat der Zombie als Gestalt des Horrorgenres schnell eine ihm eigene Ausgestaltung aus westlicher Perspektive erfahren. Der Zombie dient hier zunächst als Ausdruck einer fremden Lebenswelt, wird jedoch gleichzeitig zur Reflexionsfigur in einem okzidentalen Wertesystem. Frühe Filme nähren die Exotik, die der Figur seit Seabrooks Bericht anhaftet, und übertragen den Zombie damit stückweise in den westlichen Kulturraum. Dadurch, dass er zunächst jedoch primär die Fremdheit der haitianischen Kultur repräsentiert und radikalisiert, übernimmt der Zombie die gleiche Funktion wie zuvor die Unterstellung des Kannibalismus als Bestandteil des Voodoo. Auf den Zombie werden die Vorstellungen, die sich der Westler vom Fremden macht projiziert und er findet in ihm eine Figur, anhand der er sich gegenüber der ‚primitiven‘ Kultur der Haitianer abgrenzen kann.³⁷⁷

³⁷⁶ Vgl. Métraux: Voodoo in Haiti, S. 324-328.

³⁷⁷ Vgl. Russel: Book of the Dead, S. 17.

Während die Ethnologie darum bemüht war, die Grenzziehungsprozesse zwischen einer scheinbar privilegierten Kultur und dem Aberglauben der Haitianer auf die Probe zu stellen, indem sie die komplexe Glaubensstruktur des Voodoo und die gesellschaftlichen Phänomene, die sie damit verbunden sahen, untersuchten, haben Filme, insbesondere aus dem Horrorgenre, Distanz zu den ethnologischen Berichten geschaffen und das Bild des Voodoo als ‚Satanskult‘ stilisiert. Ungeachtet der ethnologischen Erkenntnisse wurde der haitianische Glaube, wie auch der Zombie, auf diese Weise den von der Kulturindustrie generierten Vorstellungen unterworfen. *Isle of the Snake People* gilt insofern als Repräsentant dessen, was Stephen Greenblatt als „cultural cannibalism“ bezeichnet. Diese Art der Annäherung sei vornehmlich darauf bedacht, die Ähnlichkeiten in der Konfrontation mit einer fremden Kultur zu unterdrücken.³⁷⁸ Es zeigt sich, dass sich die Aneignung des Zombies in besonderem Maß dann vollzieht, als er zunehmend von seinen karibischen Ursprüngen entfremdet wird.

Offensichtlich tritt dieses Phänomen in der britischen Produktion *Plague of the Zombies* (1966) in Erscheinung, der den Zombie in der westlichen Welt lokalisiert und ihn damit nicht nur inhaltlich sondern vor allem räumlich von seinen Ursprüngen entfernt. Zudem macht der Film den Prozess der Aneignung des Zombies bereits an sich selbst deutlich.

Der Westen, dem die Figur des Kannibalen zunächst als Medium der Abgrenzung diene, ersetzt ihn durch den Zombie, um sich diese Gestalt wiederum gleich selbst einzuverleiben. Für den Zombie als Motiv im Horrorfilm erweist sich dieser Umstand jedoch sogar als vorteilhaft, da es nun möglich wird, ihn als Symbolfigur für soziale Missstände der eigenen Kultur zu begreifen und „beliebig allegorisch und semantisch aufladbar“³⁷⁹ zu machen.

Plague of the Zombies galt zunächst als der Versuch des britischen Filmstudios Hammer den Zombie erneut im Horrorgenre zu etablieren. Unter der Regie von John Gilling besann man sich auf den mythologischen Ursprung des Zombies im Voodoo-Glauben. Ursprünglich wurde der Film bereits 1963 unter dem Titel *The Zombie* angekündigt. In der damaligen Fassung des Drehbuchs spielte die Handlung im Haiti des 19. Jahrhunderts und orientierte sich stark an Seabrooks Schilderungen.³⁸⁰ Die erste Fassung des Skripts wurde jedoch verworfen und die Handlung aus der Karibik ins britische Cornwall verlegt. Insbesondere durch

³⁷⁸ Vgl. Greenblatt: *Marvelous Possessions*, S. 135.

³⁷⁹ Meteling: *Monster*, S.132.

³⁸⁰ Vgl. hierzu: Russel: *Book of the Dead*, S. 58.

diese Änderung gelang es den Hammer-Studios, dem Genre neue Impulse zu verleihen. Der Zombie in dieser Inszenierung entspricht weniger dem Ausdruck des Gegensatzes von schwarz und weiß als Substitution von fremd und bekannt, sondern wird zum Bestandteil des eigenen kulturellen Umfeldes.³⁸¹

Immer mehr Einwohner eines Dorfes in der englischen Grafschaft Cornwall fallen einer unbekanntem Krankheit zum Opfer. Der Dorfarzt Dr. Thomson weiß keinen Rat und bittet daher seinen ehemaligen Professor Sir James Forbes um Hilfe. Dieser reist umgehend, und in Begleitung seiner Tochter Sylvia, von London in die Provinz. Dort macht die aufgebrachte Dorfgemeinschaft Thomsons Scheitern als Arzt für den Tod ihrer Angehörigen verantwortlich. Kaum, dass Sir James beginnt, nach den Ursachen zu forschen, erkrankt auch Thomsons Frau Alice und stirbt kurze Zeit später. Den eigenmächtigen Ermittlungen Sylvias ist es schließlich zu verdanken, dass Thomson und Sir James den Feudalherrn Hamilton als Urheber des Schreckens ausmachen. Dieser verwendet Voodoo-Rituale, die er sich während seiner Reisen in die Karibik angeeignet hat, um die Dorfbewohner zu zombiefizieren und als Sklaven in seiner Zinnmine einzusetzen. Der Voodoo wird hier allerdings nicht auf der Grundlage ethnologischer Berichte beschrieben, sondern dient lediglich als (beliebiges) magisches Ritual, mit dem Hamilton seine Pläne realisieren kann.

In starker Verbindung zum familienbasierten Horrorfilm, der zur Entstehungszeit populär ist, generiert *Plague of the Zombies* seine primären Konflikte über eine Reihe väterlicher Beziehungen:³⁸² Sir James und Thomson treten als Mentor und Schüler in Erscheinung, Thomson hat sich als Arzt gegenüber seinen Patienten zu verantworten, Sir James und Sylvia bilden eine klassische Vater-Tochter-Beziehung ab und letztlich steht analog dazu Hamilton als Aristokrat der Bevölkerung als Vaterfigur gegenüber. Anstatt sich jedoch um jene zu kümmern, die eigentlich unter seinem Schutz stehen sollten, missbraucht Hamilton seine Stellung und beutet seine Untertanen aus.³⁸³ Ausgehend von dem Ideal einer familiären Dorfgemeinschaft wird Hamilton somit zum ‚schlechten Vater‘. Schon frühere Hammer-Produktionen, allen voran die *Dracula*-Verfilmungen mit Christopher Lee, haben das Motiv des Aristokraten, der die bäuerliche Bevölkerung unterdrückt, thematisiert.³⁸⁴ Hier ist es Hamilton, der als manipulativer Feudalherr

³⁸¹ Vgl. ebd. S.114.

³⁸² Vgl. ebd. S. 59.

³⁸³ Vgl. ebd. S. 59.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 59.

zur Bedrohung der Dorfgemeinschaft wird. Sein destruktives Potenzial wird vor allem durch seine Eingriffe in die Familie deutlich und macht auch vor den verstorbenen Ahnen der Dorfbewohner keinen Halt. In der Referenzszene des Films – einer Traumsequenz Thomsons – erheben sich die Toten auf dem Dorffriedhof aus ihren Gräbern. Selbst die Vorfahren können sich dem schrecklichen Schicksal ihrer Unterdrückung durch Hamilton nicht entziehen. Waren Zombies zuvor meist das Symbol westlicher Kolonialisierung und der Ausdruck eines Kontrastdenkens zwischen schwarz und weiß, sind sie nun Bestandteil der eigenen Vergangenheit und werden auf diese Weise zum unmittelbaren Angriff auf die eigene Geschichte in all ihren Grundwerten. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern der 1930er und 40er Jahre bezieht der Film hieraus eine nachhaltige Wirkung. Der Voodoo-Glauben wird hier nicht wie zuvor instrumentalisiert, um eine fremde Kultur der Schwarzen darzustellen, vielmehr ist es Hamiltons Machtbesessenheit, die zu seiner Instrumentalisierung führt. Die ‚Verführung‘, der Hamilton zum Opfer fällt, resultiert nicht aus einer grundsätzlichen Bedrohung durch den Voodoo, sondern aus seinem eigenen Streben nach Macht und Unterdrückung. Der Film stellt die Rituale, die Hamilton durchführt, nicht als wesentlichen Bestandteil des Voodoo dar, sondern richtet den Fokus auf Hamilton, der sie auf seine Weise anwendet, um seine Ziele zu realisieren. Er ist somit nicht das Opfer, das der Enteignung durch das Fremde erlegen ist, sondern der Täter, der sich das Fremde in verfälschender Weise angeeignet hat, um seine Ziele zu verfolgen. In diesem Punkt ähnelt Hamilton zwar deutlich Legendre aus *White Zombie*, allerdings tritt bereits durch das Setting des Films das koloniale Phantasma in den Hintergrund. Die Voodoo-Rituale, die *Plague of the Zombies* darstellt, entsprechen keinen authentischen Belegen und offenbaren damit sogleich den Prozess, den der Voodoo in seinen westlichen Repräsentationen selbst durchlaufen hat: Für die eigenen Zwecke instrumentalisiert, dient er lediglich dazu, die eigenen Interessen zu realisieren. Hamilton entpuppt sich als der Feind im Innern und auch die Zombies, die er erschafft, stammen aus dem engsten Kreis der Dorfgemeinschaft. Sie werden so zum Angriff auf intimste Bande innerhalb des westlichen Kulturraumes. Denn hier treten nicht nur Frauen oder Schwarze als Zombies in Erscheinung, sondern auch männliche, weiße Arbeiter, die der Aristokratie zum Opfer fallen. Dementsprechend stellt Gilling die Zombies nicht als schlafwandlerische Wesen dar, sondern als Leichname, an denen deutliche Spuren der Verwesung sichtbar sind. Ihre Fremdartigkeit wird auf diese

Weise also nicht an eine andere Hautfarbe gekoppelt, sondern beruht vornehmlich auf ihrer Erscheinung als Leiche, die dem Leben entfernt als fremd gilt.³⁸⁵

Anstatt die potenzielle Bedrohung durch die Übersteigerung der Fremdheit einer unbekanntes Kultur zu provozieren, wird die verfälschte Transformation des Fremden ins Eigene zum Ausgangspunkt der Gefahr. Dabei unterstellt der Film jedoch nicht, dass die Aneignung des Fremden unweigerlich die Ursache für Hamiltons Verhalten ist, sie dient ihm einzig als Werkzeug. Sein Umgang mit dem Wissen über die Voodoo-Rituale verdeutlicht vielmehr seine eigenen moralischen Verfehlungen. Die *Hammer*-Produktion demonstriert, dass der Schrecken, der vom Zombie ausgeht, lokal, familiär und persönlich sein kann.³⁸⁶ Die Angst vor dem Unbekannten ist der Fremdheit des Vertrauten gewichen und wird so zu einer permanenten, latenten Bedrohung.

The Plague of the Zombies integriert überdies den Gothic-Topos des Friedhofs in den Zombiefilm und kodiert ihn sogleich zur Geburtsstätte des Zombies um.³⁸⁷ Die Bilder von den Händen der Untoten, die sich aus der Erde wühlen, werden fortan zu einer festen ikonographischen Größe im Horrorkino.

Als Hamiltons Gegenstück präsentiert der Film Sir James, der in seinen Beziehungen zu Sylvia und Thomson die Rolle des ‚guten Vaters‘ einnimmt. Zwar scheint auch er zunächst das traditionelle Konzept einer patriarchischen Rollenverteilung zu vertreten, in der Beziehung zu seiner Tochter wird jedoch früh deutlich, dass er diese Vorstellung nur schwer aufrechterhalten kann. Thomson möchte gegenüber seiner Tochter gerne die Rolle des strengen Vaters einnehmen, dessen Meinung Gesetz ist, allerdings hat Sylvia in ihrer Beziehung das letzte Wort. Als sie darauf besteht, ihn auf seiner Reise zu begleiten, lehnt er dies zunächst ab, kann sich jedoch nicht gegen den Willen seiner Tochter behaupten. Sie glaubt nicht an eine ‚Vormachtstellung‘ ihres Vaters aus der Tradition heraus, sondern respektiert ihn für seine eigentlichen Werte, wie Hilfsbereitschaft und sein Verständnis für ihre aufkeimende Emanzipation.

Das Bild der traditionellen Geschlechterrollen droht im Film zu kollabieren, als Thomson mit der unterdrückten Sexualität seiner Frau konfrontiert wird. Dies kommt in jener Szene zum Ausdruck, in der Sir James und Thomson der wiederauferstandenen Alice gegenüberstehen: Mit langsamen Bewegungen und einem selbstsicherem Grinsen tritt sie an die beiden Männer heran und es wird ersicht-

³⁸⁵ Siehe hierzu auch Kapitel 4 dieser Arbeit.

³⁸⁶ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 60.

³⁸⁷ Vgl. Meteling: *Monster*, S. 115.

lich, dass sie eine Transformation von der biedereren Hausfrau zum erotisch-lasziven Zombie durchlaufen hat. Das Zurückweichen und Erschauern von Sir James und Dr. Thomson ist somit eher als Reaktion auf Alice sexuelle als auf ihre physische Verwandlung zu verstehen. Ähnlich wie in *White Zombie* und *I Walked with a Zombie*, basiert die Transformation der Frau auf geschlechtsbezogenen Stereotypen. Anders als in *White Zombie*, in dem Madeline zum Objekt einer auf Unterwürfigkeit beruhenden Begierde stilisiert wird, und *I Walked With a Zombie*, in dem die katatonische Jessica zum Opfer ihrer eigenen sexuellen Desorientierung wird, zeigt sich in Alice ein deutlich emanzipierteres Bild der zombiefizierten Frau, die nun zum Angriff auf die sexuelle Autorität des Mannes übergeht. Anders als Madeline und Jessica bedarf sie scheinbar keiner Rettung, sondern muss zur Wiederherstellung der Ordnung eliminiert werden: Sie provoziert eine heftige Abwehrreaktion, die darin gipfelt, dass es schließlich Sir James – der gute Vater – ist, der sie mit einem Spaten enthauptet.³⁸⁸

Der Umstand, dass auch Hamilton letztendlich von Thomson und Sir James zu Fall gebracht wird, dient als Verweis auf die Forderung einer sozialen Neuordnung und entspricht dem Wunsch der englischen Regierung der Nachkriegszeit, die übersteigerte Macht der Aristokratie einzuschränken.³⁸⁹ Ebenso wie bei anderen Vertretern des klassischen Horrorfilms kann das Böse auch hier letztlich besiegt werden, allerdings geschieht dies nicht im Sinne einer völligen Wiederherstellung des Status Quo. Indem *Plague of the Zombies* durch seine Kritik an der Vormachtstellung der Aristokratie soziale Normen und überdies die traditionelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau problematisiert, hinterfragt er ein gegenwärtiges Gesellschaftsbild. Eine Rückkehr in den vorherigen Zustand scheint nicht erstrebenswert. Wenn auch nicht in letzter Konsequenz, so legt *Plague of the Zombies* auf diese Weise bereits den Grundstein für eine ganze Reihe späterer Horrorfilme, die gesellschaftliche und soziale Missstände zur Schau stellen.

³⁸⁸ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 59.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 59.

4. Angriff der Körperfresser

4.1. Die Modernisierung des (Horror-)Kinos

Während am Umgang mit der Figur des Zombies bereits ersichtlich wurde, auf welche Weise sich der westliche Kulturraum das Fremde aneignet, um daraus eine eigene Spielart zu entwickeln, hat John Gillings *The Plague of the Zombies* ebenfalls in Ansätzen vor Augen geführt, dass die scheinbaren Oppositionen zwischen einem bedrohlichen ‚Fremden‘ und einem als sicher geltenden ‚Eigenen‘ im Horrorkino der 1960er Jahre zunehmend auf die Probe gestellt werden. Dieser Wandel, den Andrew Tudor in seinem Buch *Monsters and Mad Scientists* als Übergang vom Secure Horror zum Paranoid Horror beschreibt, verlagert die externe Bedrohung durch ein exotisches Monster (sei es der transsilvanische Graf Dracula, King Kong aus Afrika oder der karibische Zombie) auf einen Schrecken, der das monströse Fremde „näher an eine als Alltagswirklichkeit kodifizierte Erfahrungswelt heranrückt“³⁹⁰. Der modernere Horror ist nun zunehmend darum bemüht, die scharfe Trennlinie zwischen dem Normalen und Abnormalen, dem Eigenen und dem Fremden zu verwischen.³⁹¹

Historisch fällt dieser Paradigmenwechsel, den Tudor ausmacht, mit dem Ende des klassischen Hollywoodkinos der sogenannten ‚goldenen Ära‘, zusammen. In den frühen 1960er Jahren gerieten die großen Filmstudios, die sich vorwiegend bereits während der Stummfilmära herausgebildet hatten, zunehmend in die Krise. Hatten sich ihre großen Produktionen in den vorherigen Jahrzehnten als überaus populär und auch finanziell erfolgreich erwiesen, so führten ihre über die Jahre automatisierten und starren Produktionsverfahren zu einem nachlassenden Interesse bei den Zuschauern. Den Hollywoodproduktionen fiel es zunehmend schwer, sich im Konkurrenzkampf mit dem Fernsehen zu behaupten. Viele der großen Stars, wie etwa Humphrey Bogart, Gary Cooper oder Errol Flynn, waren tot, andere (John Wayne oder Cary Grant) hatten ihren Zenit bereits überschritten und auch die epischen Monumentalschlachten und Musicals, die das Publikum weiterhin an die Kinokassen locken sollten, konnten die Verluste der übrigen Produktionen nicht ausgleichen.

³⁹⁰ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 121.

³⁹¹ Vgl. zu dieser schon unter 1.1. erwähnten Unterscheidung Tudor: *Monsters and Mad Scientists*, S. 213.

Die Krise eröffnete nun jedoch jungen Filmemachern, die sich von der französischen *Nouvelle Vague* beeinflusst fühlten und gegenüber experimentelleren Produktionsverfahren aufgeschlossen waren, die Möglichkeit, in die Major Studios zu drängen und dort ein ‚moderneres‘ Kino zu etablieren. Dieses unterschied sich in seiner Erzählweise und in seiner Bildästhetik deutlich von den Hollywoodproduktionen der vergangenen Jahrzehnte.³⁹²

Möglich wurden die Veränderungen überdies durch die zunehmende Lockerung bis hin zur völligen Aufgabe des *Production Codes*³⁹³, der von 1934 bis 1967 Bestand hatte und als Richtlinienkatalog die ‚moralisch akzeptable‘ Darstellung von Kriminalität und sexuellen Inhalten in US-amerikanischen Spielfilmen gewährleisten sollte. Er regelte einen respektvollen Umgang mit Religionen, die Inszenierung von Drogen und deren Konsum und schützte die ‚Heiligkeit‘ der Familie. Die Abkehr vom *Production Code* machte die bürgerlichen Werte, die er repräsentierte, in vielerlei Hinsicht angreifbar. Auf diese Weise konnten sich nun auch die Mainstream-Studios den inhaltlichen Elementen des ‚Exploitationfilms‘³⁹⁴ öffnen, der zuvor unabhängigen Produktionen oder dem Fernsehen vorbehalten war. Filme wie *Bonnie and Clyde* (1967), *The Graduate* (1967) oder *Easy Rider* (1969), die eben jene moralischen Werte angriffen, die zuvor durch den *Production Code* geschützt gewesen waren, konnten erste Erfolge für das ‚neue Hollywood‘ verbuchen. Sowohl mit der Wahl ihrer Themen als auch mit ihrer radikalen Bildsprache widersetzten sich diese Filme dem klassischen Erzählkino Hollywoods vergangener Jahre. Ihre Protagonisten waren gesellschaftliche Außenseiter: Kriminelle, Drogenabhängige, Hippies und Antihelden, und sie weigerten sich, den eskapistischen Bedürfnissen des klassischen Hollywoodfilms zu

³⁹² Einen detaillierten Überblick zu den Umbrüchen der Hollywoodstudios, sowie zur Erzählweise und technischen Realisierung von ‚New-Hollywood-Produktionen‘ gibt Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 123-150.

³⁹³ Auch bekannt als *Hays Code* diente er dem Dachverband der US-amerikanischen Filmproduktionsfirmen ab 1930 zunächst auf freiwilliger Basis als Richtlinienkatalog, um drohende Zensurgesetze seitens der US-amerikanischen Regierung zu umgehen. Obwohl er nie gesetzlich verankert wurde, galt er ab 1934 als verpflichtend, da Filme, die sich nicht daran orientierten, Gefahr liefen, mit einem Kinoboykott belegt zu werden. Im englischen Original kann der Hays Code auf <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (Stand: 02.02.2017) nachgelesen werden.

³⁹⁴ Als Exploitationfilme gelten im Allgemeinen Filme, die mit geringen finanziellen und technischen Mitteln produziert wurden. Im Mittelpunkt steht meist eine reißerische Grundsituation, die durch die explizite Darstellung von Sex und Gewalt vornehmlich affektiv auf den Zuschauer wirken soll, um dadurch den Schauwert der Filme zu steigern. Vgl. hierzu: Marcus Stiglegger: *Exploitationfilm*. In: *Reclams Sachlexikon des Films.2.*, aktualisierte und erweiterte Auflage. Hrsg. v. Thomas Koebner. Stuttgart 2007, S. 182.

entsprechen. Anstatt dem Zuschauer eine stilisierte Scheinwelt zu präsentieren, konfrontierten sie ihn mit sozialen und politischen Realitäten.³⁹⁵

Besonders im Bereich des Horrorfilms bildete sich zu dieser Zeit ein radikales Kino heraus, das sich daran erprobte, die neuen Grenzen weiter auszuloten. Die Filme integrierten verstärkt sozialpolitische Komponenten in ihre Geschichten, die den Zorn einer jungen Generation gegenüber den Obrigkeiten auf die Kinoleinwände übertrugen und dadurch nicht zuletzt die gegenwärtigen Lebensverhältnisse in Frage stellten. Der Wandel im Horrorkino verlief dabei weitgehend parallel zu den Entwicklungen, die die gesamte Filmbranche betrafen, bildete dabei jedoch ihm eigene Charakteristika heraus. Diese beziehen sich in erster Linie auf die Art und Weise, mit der die Filme die monströse Bedrohung formulieren und inszenieren.

Erste Tendenzen für diese Veränderung zeichneten sich bereits Mitte der 1950er Jahre in dem Film *Invasion of the Body Snatchers* (1956) ab. Hier wird eine US-amerikanische Kleinstadt von Außerirdischen infiltriert, die als Duplikate die Identitäten der Stadtbewohner annehmen. Dem Doppelgängermotiv entsprechend wird es sowohl für den Zuschauer als auch für die Protagonisten im Verlauf des Films zunehmend schwerer, zu unterscheiden, wer Freund und wer Feind ist. Zwar bezieht sich *Invasion of the Body Snatchers* dabei augenscheinlich auf die Angst vor russischen Spionen und handelt in der Tat noch von einer externen (nämlich außerirdischen) Bedrohung, dennoch thematisiert der Film bereits die Vorstellung, dass das Monströse den Anschein des Normalen annehmen kann. Einen Modernitätsschub erfuhr diese Idee schließlich durch Alfred Hitchcocks *Psycho* und Michael Powells *Peeping Tom* (beide 1960).³⁹⁶ Beide Filme (vor allem aber der weitaus bekanntere *Psycho*) gelten heute als „Portalfilm[e]“³⁹⁷ für das moderne Horrorkino, dessen narratives Grundmuster sich nicht mehr auf die ehemals genretypische Grundformel des Eindringens eines Monsters von außen in die ‚Normalität‘ beschränkt, sondern seinen Fokus auf den unscheinbaren Jedermann legt, der unentdeckt unter dem Deckmantel der Normalität agiert. Die Filme eröffnen somit das Terrain für eine neue Art des Monsters, das nicht nur die Gestalt des Nachbarn annimmt, sondern tatsächlich dieser Nachbar ist. An die Stelle des phantastischen Monsters, dem seine Monstrosität bereits am

³⁹⁵ Vgl. hierzu auch: Seeßlen: George Romero und seine Filme, S. 56ff.

³⁹⁶ Vgl. hierzu auch: Meteling: Monster, S. 70.

³⁹⁷ Vonderau: In the hands of a maniac, S. 130.

nicht-menschlichen Körper anzusehen ist, tritt der Topos des psychopathischen *Serial Killers*.

Norman Bates in *Psycho* wird von seiner pervertierten Mutterfixierung dazu getrieben, Frauen zu ermorden, von denen er sich sexuell angezogen fühlt, wohingegen der Fotograf Mark aus Powells Film selbst vom Opfer zum Täter geworden ist. Als Kind von seinem Vater für Angstexperimente missbraucht, sucht er nun wiederum selbst die Todesangst in den Gesichtern seiner Opfer, indem er an ihnen die Experimente, die er ertragen musste, wiederholt.

Nicht nur, dass ein solcher Täter hier wesentlich schwerer als Monstrum zu identifizieren ist, er geht unmittelbar aus der Mitte der Gesellschaft hervor. Seine Motivation ist weder ein Fluch, noch ein schwarzmagischer Zauber, sondern das Resultat seiner individuellen Sozialisation. Auf diese Weise entwickeln die Filme eine destabilisierende Wirkung, da die Bedrohung nicht durch die Bestätigung der kulturellen Ordnung beseitigt werden kann, sondern von eben dieser selbst hervorgebracht worden ist. Damit stellen sie nicht nur den Ort der Bedrohung in Frage, sondern die Umstände, die zu dieser geführt haben. Das Monströse wird zu „einem vagen, aber allgegenwärtigen und mitunter auch ins Paranoide umschlagenden Gefühl der Bedrohung“.³⁹⁸ Sowohl Hitchcocks als auch Powells Film fokussieren ihre Geschichten auf den Freud'schen Familienroman, bedienen sich allerdings noch stark an Gothic-Horror-Elementen, da sie im Kern ihrer Geschichten auf ein tragisches Familiengeheimnis verweisen.³⁹⁹

Der endgültige Paradigmenwechsel im Horrorkino wird gemeinhin mit dem Erscheinen zweier Filme im Jahr 1968 assoziiert: Roman Polanskis *Rosemary's Baby* und insbesondere George A. Romeros *Night of the Living Dead*.

Beiden Filmen ist gemein, dass sie ihre Handlung aus jedwedem der Gothic Novel verpflichteten Szenario herauslösen und stattdessen in einen zeitgenössischen Kontext stellen. Die Geschichten, die sie erzählen, ereignen sich inmitten des banalen Alltags. Des Weiteren verzichten sie in der Formulierung des Monströsen auf phantastische Elemente. Während es in Romeros Film unerklärbar und scheinbar sinnlos in Gestalt der lebenden Toten auftritt, zeigt es sich in Polanskis Film vor allem in der Wahrnehmung der Alltagswelt: über die Darstellung einer brüchig gewordenen Ehe, dem Verlust von Vertrauen und dem permanenten Misstrauen gegenüber den aufdringlichen Nachbarn.

³⁹⁸ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 121.

³⁹⁹ Meteling: Monster S. 70.

Insbesondere Romeros Film gilt als Prototyp des modernen Horrors, der sich zitierend auf zeitgenössische Ereignisse bezieht und damit „den Horrorfilm aus den gemütlichen Literatur- und Dramenverfilmungen hinaus und in die schreckliche Nachrichtenwelt der 1960er Jahre hinein [katapultiert]“⁴⁰⁰. Im Zentrum des Geschehens steht eine Gruppe von sieben Personen, die sich in einem abgelegenen Farmhaus verbarrikadiert haben, um sich vor einer Horde Untoter zu schützen. Inmitten dieses Szenarios bricht Romero wiederholt mit den Konventionen des klassischen Horrorkinos, um sie anschließend völlig neu zu codieren.

„Der Film markiert eine semantische Entleerung der klassischen Horrorfilmikonographie, vom Friedhof und dem Spukhaus bis hin zum Inventar im Haus von *Psycho* als Schlusspunkt des klassischen und als Initialfilm des modernen Horrors. Es geht um die Streichung herkömmlicher Signifikate. Statt die Bedeutung der alten Zeichen aufzugreifen, werden zwischen den alten Kulissen des Horrorfilms ein völlig neues Zeichensystem installiert und neue Regelsätze für den Horrorfilm formuliert.“⁴⁰¹

Als markanteste Änderung, die Romero in *Night of the Living Dead* vornimmt, gilt gemeinhin die Umkodierung des Zombies zum Menschenfresser. Er inszeniert seine Untoten als autarke Wesen, die keinem Meister mehr unterstehen, sondern einzig von der Gier nach Menschenfleisch angetrieben werden. Romero tilgt auf diese Weise jedwede Voodoo-Konnotation aus dem Zombiefilm, die es zuvor noch möglich gemacht hat, den Ursprung der Bedrohung zu externalisieren – sei es über die Konfrontation mit einer fremden Kultur, einer fremden Religion oder fremden Bräuchen. Stattdessen entfaltet sich die Bedrohung nach gänzlich eigenen Regularien inmitten des amerikanischen Alltags und breitet sich über die gesamten USA aus. Romeros Zombies stellen auf diese Weise die Frage nach dem monströsen Fremden neu.⁴⁰² Während die außerirdische Bedrohung in *Invasion of the Body-Snatchers* zum Verwirrspiel mit der wahren Identität der Protagonisten wird, vollzieht sich der Angriff durch die Untoten nun unmittelbarer. Zwar bedienen sich die Außerirdischen der körperlichen Hülle, um menschlich zu erscheinen, allerdings verbirgt sich darunter noch immer ein außerirdisches Wesen, das als solches leicht zu identifizieren ist. Bei den Untoten, wie Romero sie interpretiert, verhält es sich anders: Sie sind keine Monster, sondern Menschen, wor-

⁴⁰⁰ Ebd., S. 118.

⁴⁰¹ Ebd., S. 120f.

⁴⁰² Gregory Waller: *The Living and the Undead: From Stoker's Dracula to Romero's Night of the Living Dead*. Paperback. Urbana, Chicago und Springfield 1986, 2010. S. 289.

an auch die Tatsache, dass sie (un-)tot sind, nur wenig ändert. Tatsächlich fällt es den Protagonisten (und auch den Medien, von denen diese sich Erklärungen versprechen) zunächst schwer, sie überhaupt als lebende Tote zu identifizieren. Im Film ist die Rede von „unidentified assassins“ [TC 00:32:26], die so „ordinary looking“ [TC 00:32:42] seien, dass es nahezu keine zuverlässige Möglichkeit gäbe, „to say who or what to look for or guard yourself against.“ [TC 00:33:01] Romeros Zombies sind, vereinfacht gesagt, „our fellow citizens who, with no leader and no motive beside hunger, have returned to feed on us“⁴⁰³. Sie entsprechen eben jenem Nachbarn⁴⁰⁴, den auch ein Norman Bates verkörpert, mit dem Unterschied, dass sie nun nicht mehr als psychotische Einzelperson auftreten, sondern zu einer ungreifbaren Masse geworden sind, die über die gesamte Menschheit herfällt. Sie erscheinen als

„Sinnbild des Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts, für den das Leiden nicht mehr eine Absonderung ausgesuchter Individuen von der Gesellschaft ist, sondern ein von der Gesellschaft selbst generiertes Leiden als Massenphänomen“.⁴⁰⁵

Auf einer visuellen Ebene fordert der kannibalische Zombie⁴⁰⁶ überdies eine explizitere Darstellung von Gewalt ein und konfrontiert das Publikum mit scho-

⁴⁰³ Ebd., S. 275.

⁴⁰⁴ Romero selbst wies in Interviews darauf hin, dass es sich bei seinen Untoten um „neighbours“ handelt. Vgl. hierzu: Dan Yakis: Mourning becomes Romero. In: Film Comment 15 (May-June 1979), S. 62.

⁴⁰⁵ Jochen Fritz: Der Zombie im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Jochen Fritz/Neil Stewart (Hrsg.): Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968. Köln 2006, S. 98.

⁴⁰⁶ An dieser Stelle scheint es angezeigt, zu erläutern, weswegen ich fortan vom kannibalischen Zombie sprechen werde. Kannibalismus bezeichnet nach allgemeiner Definition den Verzehr von Artgenossen und wird im Wesentlichen mit dem Konsum von Menschenfleisch durch Menschen assoziiert. Im Folgenden muss also die Frage gestellt werden, inwiefern Zombies noch als menschlich genug gelten, um sie tatsächlich als Kannibalen zu bezeichnen. Christine Brinckmann merkt an, dass sie nur noch in Ansätzen menschlich erscheinen, wobei sie jedoch „komisch und schaurig zugleich wirken“. Vgl. Christiane N. Brinckmann: Unsägliche Genüsse. In: montage a/v, Ausgabe 10/2/2001, S. 77-94, hier: S. 85f.

William S. Larkin untersucht in diesem Zusammenhang die Frage nach der „personal identity“ und welchen Stellenwert sie für die Definition einer Person als solche einnimmt. Er erörtert, ob es sich bei den Menschen primär um „res cogitans“ oder „res corporealis“, also um denkende und fühlende Wesen oder um materielle Objekte handelt. Larkin schreibt, dass die Annahme, der Mensch sei grundsätzlich ein denkendes Wesen, zwei Dinge voraussetzt: einen „psychological approach to personal identity“ und eine „psychological continuity to personal identity“. „Psychological approach“ meint, dass das Individuum ebenso lange wie seine Gedanken existiert, „psychological continuity“ beschreibt die Fähigkeit, Ansichten und Meinungen zu ändern, sich dabei jedoch früherer Zeitpunkte zu erinnern. Eine Person bleibt demnach immer noch dieselbe, auch wenn sie ihre Ansichten ändert, aus dem Grund, dass sie sich immer noch an die überholten Meinungen erinnern kann. Im Kontrast dazu stehen „bodily approach“ und „bodily continuity“.

ckierenden, realitätsnahen Bildern von Untoten, die über die menschlichen Protagonisten herfallen und deren Innereien verschlingen. Auf diese Weise nimmt *Night of the Living Dead* großen Einfluss auf das Subgenre des Splatterfilms, der wiederum ganz eigene narrative Charakteristika entwickelt.

4.2. Neue Bilder der Gewalt – Der Splatterfilm

Der Serial-Killer-Film der 1960er Jahre leitete eine Psychologisierung des Horrorfilms ein und initiierte damit sogleich eine Abkehr von phantastischen Elementen, die diesen bis dahin bestimmt hatten. Dadurch, dass er menschliche Protagonisten als Monster einsetzte, stellte er die Frage nach herrschenden Normalitäten neu. Mit der dem Sujet verbundenen Darstellung der Alltagswirklichkeit erhielt ebenfalls ein neuer Anspruch auf Realismus und Authentizität Einzug in den Horrorfilm. Das Monster, das nun menschlicher und auf diese Weise realitätsnäher in Erscheinung trat, forderte gleichermaßen ein höheres Maß an Authentizität in der Inszenierung der Gewalt ein. Diese wurde zunehmend expliziter auf die Kinoleinwand übertragen und folgte einer dokumentarischen Ästhetik.

Dies meint, dass ein Mensch so lange als Person definiert werden kann, solange sein Körper existiert, auch wenn er sich beispielsweise in einem vegetativen Zustand befindet. Problematisch dabei sei, dass Zombies keine deutlichen Unterscheidungen mehr zulassen würden.

Larkin gelangt zu dem Schluss, dass die Identifikation einer Person als Individuum durch andere mit der „res corporealis“ verbunden wird. Das Wesen einer Person wird für den Betrachter also eher mit ihrem Äußeren als ihrer Psyche in Verbindung gebracht. Während die Zombies meist keinerlei „psychological continuity“ aufweisen, sind ihre Körper laut Definition der „bodily continuity“ immer noch erhalten und verweisen auf die Person die sie einmal waren. Vgl. hierzu: William S. Larkin: *Res Corporealis: Persons, Bodies, and Zombies*. In: *The Undead and Philosophy*. Hrsg. v. Richard Greene and K. Silem Mohammad. Chicago, La Salle 2006. S. 15-26.

Das Körper- und Menschenbild der Moderne verbindet – ausgehend von dem Konzept des „ganzen Menschen“, das sich nachhaltig im 18. Jahrhundert etablierte, – das Materielle untrennbar mit dem Immateriellen. Der cartesianische Dualismus von Leib/Körper und Seele/Geist wird aufgehoben zugunsten eines Modells der gegenseitigen Durchdringung und Beeinflussung, so dass die körperliche Erscheinung in der Folge mehr ist, als nur ein „Leichnam“ oder eine „Gliedermaschine“ (René Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*. Unveränderter Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe von 1915. Hamburg 1972. S. 19). Sie verweist stets auf die psychische Erscheinung zurück und kann nicht mehr losgelöst von jener betrachtet werden.

Insofern ist es angebracht, den Zombie primär als ‚entfremdeten‘ Menschen zu verstehen. Dies trifft, wie besonders der Abschnitt über den Splatterfilm noch deutlich machen wird, sicherlich nicht auf alle Fälle zu, korrespondiert jedoch mit der Inszenierung des Untoten durch George A. Romero und jenen Regisseuren, die dessen Vorbild folgen. Die Zombies verweisen hier noch so sehr auf ihren menschlichen Zustand, dass sie durchaus als Kannibalen begriffen und unter diesen Gesichtspunkten interpretiert werden können.

„Für eine kleine Gruppe von Filmemachern, zu denen George A. Romero, Wes Craven, Tobe Hooper, David Cronenberg und John Carpenter gehören, ist die Wundästhetik des Splatterfilms, die Repräsentation expliziter Gewalt und der Deformation des Körpers, die konsequente Weiterführung der Codierungen des Mediums Film und zudem der einzig angemessene und moderne Modus, um den Diskurs um personale, strukturelle und kulturelle Gewalt in den USA von den später 1960er Jahren bis zu den 1980er Jahren ästhetisch zu führen.“⁴⁰⁷

Während das Kino der späten 1960er Jahre trotz der Aufgabe des *Production Codes* allzu drastische Gewaltspitzen noch weitgehend der Fantasie des Zuschauers überließ⁴⁰⁸, geht Romero in *Night of the Living Dead* dazu über, das Leiden seiner Protagonisten detailliert darzustellen: Bei einem Fluchtversuch aus dem von Untoten umzingelten Haus sterben zwei der Protagonisten bei einer Explosion. Anschließend zeigt Romero wie sich die lebenden Toten über die Leichname hermachen und diese verzehren. Der Film präsentiert an dieser Stelle erstmals expliziten Kannibalismus auf der Kinoleinwand und legt damit auf bildästhetischer Ebene den Grundstein für das Genre des Kannibalenfilms, der in den 1970er Jahren besonders in Italien große Popularität erfährt. In einer weiteren Szene inszeniert Romero den kannibalischen Akt als Angriff auf die ‚heilige Familie‘. Nämlich wenn die jüngst verstorbene Tochter des Ehepaars wiederaufersteht, zunächst ihren Vater tötet und verschlingt und anschließend ihre Mutter mit einem Gartenwerkzeug ersticht. Diese Szene, die deutlich auf den berüchtigten Duscharmord in *Psycho* verweist, markiert erneut Romeros zitierende Aktualisierung des Horrorkinos. Während Hitchcock die Morde noch „um die Wunde herum“⁴⁰⁹ inszeniert, präsentiert Romero sie um einiges expliziter: Blut spritzt an die Wand und der leblose Körper der Mutter sackt in sich zusammen. Zwar verzichtet auch Romero auf Großaufnahmen der Wunde und spart auf diese Weise allzu drastische Details aus, dennoch sorgte die Art der Inszenierung der Gewaltspitzen bei zeitgenössischen Kritikern für Empörung. So urteilt etwa das Magazin *Variety* kurz nach dem Kinostart von *Night of the Living Dead*:

⁴⁰⁷ Meteling: *Monster*, S. 73.

⁴⁰⁸ Als Ausnahmen gelten Filme wie Arthur Penns *Bonnie & Clyde* (1967), Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969) oder Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) denen, ebenso wie Romeros Film, eine Schlüsselrolle für eine drastische, stilisierte, sowie ästhetisierte Darstellungsweise der Gewalt zugeschrieben wird. Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass es sich dabei nicht um Veränderungen handelt, die einzig den Horror- bzw. Splatterfilm betreffen, sondern dass sie sich wechselseitig auch auf andere Filmgenres auswirkten, wie vornehmlich auf den Western, den Action- oder Kriegsfilm. Siehe hierzu auch: J. David Slocum: *Violence and American Cinema*. New York, London, Routledge 2001.

⁴⁰⁹ Meteling: *Monster*, S. 70.

„Until the Supreme Court establishes clear-cut guidelines for the pornography of violence, ‚Night of the Living Dead‘ will serve nicely as an outer-limit definition by example. In a mere 90 minutes this horror film (pun intended) casts serious aspersions on the integrity and social responsibility of its Pittsburgh-based makers, distributor Walter Reade, the film industry as a whole and [exhibitors] who book [the film], as well as raising doubts about the future of the regional cinema movement and about the moral health of filmgoers who cheerfully opt for this unrelieved orgy of sadism [...] On no level is the unrelieved grossness of ‚Night of the Living Dead‘ disguised by a feeble attempt at art or significance.“⁴¹⁰

Die Kritik der *Variety* verdeutlicht die provokative Wirkung, die *Night of the Living Dead* zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung entfaltet. Dennoch wird er zu einem großen Erfolg⁴¹¹ und spielt 12 Millionen Dollar ein.⁴¹² Romeros Film lief noch Jahre nach seinem ursprünglichen Kinostart in unabhängigen Vorführungen und prägte den Trend der sogenannten *Midnight Movies*⁴¹³ in den USA.⁴¹⁴ Viele der in diesem Rahmen gezeigten Filme legen einen besonderen Fokus auf die Darstellung expliziter körperlicher Gewalt und loten die Grenzen des Zeigbaren weiter aus. Auf diese Weise bildete sich allmählich der Splatterfilm als populäres Subgenre des Horrorfilms heraus. Anders als in *Night of the Living Dead*, der die Splatterelemente (auch) als Authentifizierungsstrategie anwendet, zielt der genuine Splatterfilm vornehmlich darauf ab, affektiv auf die Sinne des Zuschauers zu wirken. Die Erzählung tritt hinter eine Aneinanderreihung von Spezialeffekten

⁴¹⁰ Review of *Night of the Living Dead*, *Variety*, 16.10.1968, S. 6. u.a. zitiert in: Russel: *Book of the Dead*, S. 65 und Kim Paffenroth: *Gospel of the Living Dead. George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas 2006. S. 27.

⁴¹¹ Mittlerweile ist *Night of the Living Dead* Bestandteil der Filmsammlung des Museum of Modern Art und wurde in die National Film Registry – dem Verzeichnis von US-amerikanischen Filmen, die als besonders erhaltenswert gelten – aufgenommen.

⁴¹² Vgl. Meteling: *Monster*, S. 118. Es ist jedoch anzumerken, dass weder Romero noch andere Mitglieder seiner Produktionsgemeinschaft von den Einnahmen profitieren konnten. Zurückzuführen ist dies auf einen sehr unglücklichen Fehler seitens des Verleihers, der *Walter Reade Organization*. Zunächst sollte der Film unter dem Titel *Night of the Flesh Eaters* vertrieben werden. Da jedoch bereits ein Film mit diesem Titel existierte, entschied man sich, den Film in *Night of the Living Dead* umzubenennen. Beim Austauschen des Titels vergaß man in der Titelsequenz die Einblendung des Urheberrechtsanspruchs, weswegen der Film in den USA seit seiner Veröffentlichung als gemeinfrei gilt.

⁴¹³ Als *Midnight Movies* werden Mitternachtsvorstellungen von Low-Budget-Filmen und Independent-Produktionen bezeichnet, die besonders in den 1970er Jahren und vor allem bei Jugendlichen und Studenten populär waren. Viele der gezeigten Filme genießen heute Kultstatus. Als bekannteste Vertreter gelten neben Romeros *Night of the Living Dead* David Lynchs *Eraserhead* (1977) sowie Jim Sharmans *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Aufgrund der ungewöhnlichen Uhrzeit zu der die Vorstellungen stattfanden, formierte sich schnell eine cineastische Szene um die *Midnight Movies* herum, die sich als Gegenbewegung zum Mainstream-Kino verstand. *Midnight Movies* bedienten nahezu jedes Filmgenre, zeichneten sich jedoch dadurch aus, dass sie sich in ihren Inhalten, ihrer Ästhetik als auch in ihrer Auffassung vom Darstellbaren (wie bspw. in expliziten Gewaltdarstellungen) von den gängigen Konventionen unterschieden. Zu dieser speziellen Form des Kinos siehe auch: James Hoberman/ Jonathan Rosenbaum: *Midnight Movies*. New York 1983.

⁴¹⁴ Russel, S. 71.

und Montagesequenzen zurück. Der Film selbst wird auf diese Weise zum Spektakel, das die „Schaulust“⁴¹⁵ seiner Zuschauer bedient.

„Das Medium Film referiert damit nicht nur auf zeitgenössische soziale und politische Gewaltzustände, sondern rekuriert auch auf seine eigene Geschichte. Der Film zeigt im Modus des Splatterfilms seine Ursprünge, die nicht nur aus dem Symbolischen der Literatur kommen. Denn die Geschichte des Films ist auch eine Geschichte der Sensationen und des Spektakels.“⁴¹⁶

Bereits in seiner Ursprungszeit galt das Kino als der Ort, an dem der Zuschauer seine Schaulust befriedigen konnte. Walter Serner beschreibt bereits im Jahr 1913 die besondere Faszination, die vom Kino ausgeht, „als legitime Fortsetzung einer Reihe von Spektakeln, wie den Gladiatorenspielen in der Antike oder öffentlichen Hinrichtungen im Mittelalter.“⁴¹⁷ So zeichnete sich der frühe Film vornehmlich dadurch aus, dass er (zunächst) weniger erzählte, als dass er vielmehr darauf bedacht war, etwas zu zeigen und darzustellen.⁴¹⁸ Erste Filmaufnahmen nutzen ihre Technik primär, um ein Abbild des Realen sichtbar zu machen. In Hinblick auf den Schauwert des Films ist auch die Frage nach der Art und Weise der Gewaltdarstellung im Film ein bereits von der frühen Filmtheorie adressiertes Themenfeld. Im Jahr 1940 kommt Siegfried Kracauer zu dem Schluss, dass die einzigartige Fähigkeit des (Horror-)Films darin liegt, das Reale aufzuzeichnen und gleichzeitig das Monströse darzustellen und liefert damit bereits eine vorzeitige Kategorisierung des Splatterfilms: „Der Film strahlt die Erscheinung des Schrecklichen an, dem wir sonst im Dunkeln begegnen, macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt.“⁴¹⁹

Den besonderen Reiz der Gewaltdarstellung im Film führt Kracauer darauf zurück, dass er den Zuschauer mit Bildern konfrontiert, die sich eigentlich dessen faktischer Lebenswelt entziehen, durch die Anwendung inszenatorischer Mittel jedoch den Eindruck von Realität vermitteln. „Das Spektakel entsteht aus der

⁴¹⁵ Zum Begriff der Schaulust im Kino siehe: Walter Serner: Kino und Schaulust (1913). In: Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein Medium 1909-1914. Hrsg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig 1992. S. 208-214.

⁴¹⁶ Meteling: Monster, S. 60.

⁴¹⁷ Ebd., S. 61.

⁴¹⁸ Shelton, S. 159.

⁴¹⁹ Siegfried Kracauer: Das Grauen im Film (1940). In: Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film. Hrsg. v. Siegfried Kracauer und Karsten Witte Frankfurt am Main 1974. S. 25.

Zusammenführung von technischer Virtuosität, ‚stürmischer, sogar chaotischer Aufregung‘ und höchstmöglicher ‚Realitätsnähe‘.⁴²⁰

Bereits das klassische Erzählkino entwickelte Strategien, die es dem Publikum erlauben, zwischen dem Gesehenen auf der Leinwand und der Wirklichkeit zu unterscheiden; beispielsweise durch Bühnenkonstruktionen oder Schuss-Gegenschuss-Montagen.⁴²¹ „So wandelt sich auch das Erschrecken des Kinobesuchers in dem Moment der Erkenntnis, dass alles nur Theater, nur Film ist, in Erleichterung und schlägt in die erhabene Angst-Lust des Horrors um.“⁴²²

Die Angst-Lust als Möglichkeit der somatischen Erfahrbarkeit des Films, erfährt mit der Modernisierung des Horrorkinos nun eine markante Steigerung. Insbesondere im Splatterfilm stellt sich die Frage nach dem Unvorstellbaren und dem Monströsen verstärkt in Hinblick auf den Körper – und im Speziellen nach dessen Verwehrbarkeit und Vergänglichkeit. Der Körper selbst wird auf diese Weise zu einer Kategorie des Fremden erhoben,⁴²³ mit dem Gefühle des Ekels assoziiert werden.⁴²⁴ Nach Meteling folgt der Splatterfilm dabei in zunehmendem Maße dem Prinzip einer „Überbietungslogik“⁴²⁵, die stets darauf bedacht ist, die Grenzen des Zeigbaren aufs Neue auszuloten und zu erweitern. Innerhalb dieses Prozesses wird sogleich eine zweite Traditionslinie begründet, die der Psychologisierung sowohl der Protagonisten als auch der Antagonisten entgegensteht.

„Der Körper-Horror des Splatterfilms verzichtet weitgehend auf die Psychologisierung von Täter und Opfer. Nur das Innere eines Menschen im Sinne seines zeigbaren und blutigen

⁴²⁰ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 157.

⁴²¹ Catherine Shelton merkt in ihren Untersuchungen zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm an, dass das Kino, mehr noch als es beispielsweise die Fotografie oder das Theater erlauben, Gebrauch davon macht „Gewalt und Grauen lebensnah zu simulieren.“ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 156. Sie verweist auf das dramatische Prinzip der ‚vierten Wand‘, das ausgehend von der Forderung nach Distanz zwischen Betrachter und betrachtetem Objekt, eine strikte Trennung von Bild- und Bühnenraum und dem Raum, aus dem der Zuschauer dieses wahrnimmt, einfordert. So dürften, der Ästhetik des 18. Jahrhunderts entsprechend, Figuren auf Gemälden oder der Theaterbühne den Zuschauer beispielsweise nicht direkt anblicken, um die ‚unsichtbare Wand‘ zwischen Kunstwerk und realer Welt aufrecht zu erhalten. (Vgl ebd.) Erste Filme, wie beispielsweise die berühmte Einfahrt eines Zuges der Gebrüder Lumière oder Großaufnahmen des menschlichen Gesichtes in Filmen von D.W. Griffith überschritten diese Grenze und führten zu somatischen Schreck- und Angstsituationen beim Publikum, das vermutete, abgeschnittene Köpfe auf der Leinwand zu erblicken. (Vgl. Meteling: Monster, S. 61.) Erst dem klassischen (Horror-)Film gelang es schließlich, Mittel in der Inszenierung zu entwickeln, welche die Distanz zwischen Publikum und Film wieder herstellten.

⁴²² Meteling: Monster, S. 62.

⁴²³ Russel: Book of the Dead, S. 69.

⁴²⁴ Zum Begriff des Ekels siehe: Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002.

⁴²⁵ Meteling: Monster, S. 88.

Körperinneren ist von Interesse. Entscheidend für den Splatterfilm ist deshalb eine Ästhetik der Wunde als Ergebnis der Öffnung des Körpers.⁴²⁶

Es ist daher bereits innerhalb des Subgenres zwischen Filmen zu unterscheiden, die Splatterszenen einsetzen, um dokumentarisch anmutende Gewaltspitzen in die Handlung zu integrieren und Splatterfilmen, denen die Handlung lediglich als Möglichkeit dient, diverse Splatterszenen miteinander zu verbinden. Mitunter sind diese Unterscheidungen nicht einfach zu treffen, zumal sich die Filme beider Kategorien gegenseitig beeinflussen.

Bereits vor Romeros *Night of the Living Dead*, dessen Erfolg einen maßgeblichen Anteil an der Entwicklung des Splatterfilms der 1970er Jahre hatte, erschien mit Herschell Gordon Lewis' *Blood Feast* (1963) ein Film, der seinen Fokus gezielt auf die Darstellung der Zerstörung des menschlichen Körpers legt.⁴²⁷ Im Gegensatz zu Romero, der die Gewaltdarstellung unterstützend zur Handlung begreift, nutzt Lewis die Geschichte als Vehikel, um möglichst viele und möglichst brutale Verstümmelungen an jungen Frauen⁴²⁸ zu inszenieren. „*Blood Feast* besteht zu einem großen Teil aus einer Reihe von blutigen Set Pieces, in denen Mädchen gequält und zerschnitten werden.“⁴²⁹ Aufgrund dieser Verlagerung seines erzählerischen Schwerpunktes, der die Handlung der grafischen Zerstörung des Körpers unterordnet, gilt *Blood Feast* gemeinhin als Begründer des (genuinen) Splatterfilms. Charakteristisch für das Subgenre ist, dass es weniger die Bedrohung des geistigen Gesundheitszustandes seiner Protagonisten thematisiert, als vielmehr die Versehrbarkeit des Körpers in den Fokus der Erzählung rückt.⁴³⁰

Die Monstrosität des Körpers, im Sinne einer Ästhetik der Gewalt und der Wunde, entwickelt sich schnell zum wesentlichen Merkmal des Splatterfilms, der nun nichts mehr der Fantasie des Zuschauers überlässt.⁴³¹ Was mit der detaillierten Wundästhetik in *Blood Feast* begonnen und in *Night of the Living Dead* eine dokumentarisch anmutende Steigerung erfahren hat, findet besonders in Horrorfilmen der 1970er und 1980er Jahre seine konsequente Fortführung. Durch Filme wie Wes Cravens' *The Last House on the Left* (1972) oder Tobe Hoopers' *The*

⁴²⁶ Ebd., S. 73.

⁴²⁷ Der Protagonist ist hier ebenfalls ein Serienmörder, der im Namen der babylonischen Göttin Ishtar mordet. In langen und detaillierten Einstellungen tötet er Frauen und trennt ihnen Gliedmaßen ab, um sie ‚seiner‘ Göttin bei einem Opferfest darzubieten.

⁴²⁸ Zur Rolle der Frau als Opfer im (Splatter-)Film siehe: Carol J. Clover: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton 1992.

⁴²⁹ Meteling: *Monster*, S. 71.

⁴³⁰ Ebd., S. 80.

⁴³¹ Ebd., S. 74.

Texas Chain Saw Massacre (1974) bildet der Splatterfilm alsbald eigene Unterkategorien heraus, die sich unter dem Begriff des ‚Terrorkinos‘ zusammenfassen lassen.⁴³² Während Lewis in *Blood Feast* auf Montagetechniken setzen musste, um die Zerstückelung des Körpers zu inszenieren, kann der modernere Splatterfilm diese nun auch technisch in ungeschnittenen Sequenzen umsetzen. Der Film bedient damit die voyeuristische Gier des Zuschauers „mit dem Auge überallhin vorzudringen und einzudringen; sich das Gesehene mittels des Blicks einzuverleiben“.⁴³³ Nachdem sich Romero mit dem Szenario eines von Untoten belagerten Hauses bereits von Richard Mathesons Roman *I am Legend* und dessen italienischer Verfilmung *The Last Man on Earth* (1964) inspirieren ließ, fand wiederum seine Art der Inszenierung des menschenfressenden Zombies besonders in Europa etliche Nachahmer. Mit Amando de Ossorios *La Noche del terror ciego* (dt. *Die Nacht der reitenden Leichen*, 1971) und Jorge Graus *Non si deve profanare il sonno dei morti* (dt. *Das Leichenhaus der lebenden Toten*, 1974) entstehen nur wenige Jahre nach *Night of the Living Dead* zwei einflussreiche⁴³⁴ europäische Produktionen, die sich direkt an Romeros Film orientieren.⁴³⁵ Zwar rückt Jorge Grau ähnlich wie Romero gesellschaftskritische Fragestellungen in den Vordergrund und inszeniert einen Generationenkonflikt, der im Wesentlichen zwischen seinen menschlichen Protagonisten ausgetragen wird,⁴³⁶ doch verschreibt er sich einer kathartischen Inszenierung der Gewalt, die sich über die explizite grafische Darstellung eine reinigende Wirkung verspricht. Am Ende des Films schafft Grau Sympathien für seinen zombiefizierten Hauptcharakter, der über seinen Widersacher, einen bornierten Polizeichef, herfällt und diesen in einem Racheakt verspeist.

In Ossorios Film sind es mumifizierte Tempelritter, die zu neuem Leben erwachen und über wehrlose Frauen herfallen. Die untoten Tempel dienen Ossorio als Symbol für die Wiederkehr unterdrückter Schuld und gleichzeitig als deren (moralische) Strafe. Die drei Fortsetzungen, die er zwischen 1973 und 1975 fol-

⁴³² Zum Begriff und der Erzählweise des Terrorkinos siehe auch: Marcus Stiglegger: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin 2010.

⁴³³ Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 54.

⁴³⁴ Während Graus *Non si deve profanare il sonno dei morti* aufgrund seiner düsteren Atmosphäre als eine der besten europäischen Inszenierungen des Zombiemotivs gilt, hat sich Ossorios *La Noche del terror ciego* vor allem ikonographisch als prägend erwiesen. Die reitenden Leichen, denen durch ihre weiten Gewänder und ihres in Zeitlupe verlangsamten Rittes eine mythische Dimension verliehen wird sollen noch 2001 zur Inspiration für die Ringgeister in Peter Jacksons *Lord-of-the-Rings*-Verfilmungen werden. Vgl. hierzu: Detlew Klewer: *Lebende Tote als Kinowelle*. In: *Moviestar Sonderheft: Zombies. Die Legende der lebenden Toten* 3/1994., S. 32. und Carlos Aguilar: *Die Nacht der reitenden Leichen*. In: *Filmgenres Horrorfilm*. Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart 2004, S. 183–187.

⁴³⁵ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 157.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 157.

gen ließ, wiederholen weitgehend die Sexploitation-Motive ihrer Vorgänger. Ossorios Blick bleibt dabei dem Folkloristischen und Unheimlichen verhaftet und er unternimmt keinerlei Anstrengungen, die Realität des Templerordens zu beleuchten.⁴³⁷ Die Gewaltspitzen, durch die sich sowohl Graus als auch Ossorios Filme auszeichnen, werden gerne als Ausdruck für aufgestaute Ängste während des Franco-Regimes verstanden, die eine subversive Kritik an der Diktatur formulieren⁴³⁸ und maßgeblich zur weiteren Entwicklung des Splatterfilms beitragen. Als menschenfressendes Monster erlangte der Zombie so zwar recht schnell den Status einer popkulturellen Ikone, jedoch meist reduziert auf den körperlichen Schrecken, den er verbreitet und begriffen als Symbolgestalt einer vordergründigen Ästhetik der Gewalt. Die Inszenierung der Zombies als „Crash Test Dummies [...] des modernen Splatterfilms“⁴³⁹, an denen diverse Tötungsarten erprobt werden, bildet sich in Produktionen wie Sam Raimis *The Evil Dead* (1981), oder Dan O'Bannons *Return of the Living Dead* (1985) zum sogenannten ‚Splatstick‘⁴⁴⁰ heraus, der mit Peter Jacksons *Braindead* (1992) seinen vorläufigen ästhetischen Höhepunkt erreicht. Jackson inszeniert den Film als „rasant geschnittene und groteske Horrorshow, die mit jeder nur denkbaren Todes- und Verstümmelungsart eine Art Schaulaufen im seriellen Sketchformat abhält“⁴⁴¹. Auch wenn er mit Elementen aus Hitchcocks *Psycho* die antiödipale Befreiungsgeschichte seines Protagonisten von dessen herrschsüchtiger Mutter erzählt, zelebriert Jackson die Gewalt schließlich derart cartoonesk⁴⁴² und übersteigert, dass der Horrorfilm in den Modus der Parodie übergeht. Er rückt damit vollends von der Wirkung des Schreckens ab und wird in den Bereich des Komisch-Grotesken verschoben.⁴⁴³

Als besonders berüchtigt für die Darstellung des Zombies im Splatterfilm gilt allerdings das italienische Horrorkino, das sich vor allem in den 1980er Jahren zum Massenmarkt entwickelte.

⁴³⁷ Vgl. Aguilar: Die Nacht der reitenden Leichen, S. 183-187.

⁴³⁸ Vgl. Jim Harper: The New Regime: Spanish Horror in the 1970s and the End of the Dictatorship. In: The End: An 'Electric Sheep' Anthology. Hrsg. v. V. Sélavy. London 2011, S. 63-70.

⁴³⁹ Meteling: Monster, S. 140.

⁴⁴⁰ Hierbei handelt es sich um eine Wortneuschöpfung aus den Begriffen Splatter und Slapstick.

⁴⁴¹ Meteling: Monster, S. 94.

⁴⁴² Im Film finden sich deutliche Anspielungen auf Comics und Cartoons. Beispielsweise trägt der Fleischwolf in dem ein Zombie zerkleinert wird das ACME-Emblem. ACME ist als Markenname aus den Trickfilmen der Warner Bros. (wie bspw. *Road Runner*) bekannt. In einer anderen Szene des Films erklärt wiederum einer der Charaktere: „I know what to do. [...] I've read the comics! Total bodily dismemberment!“ [TC 01:19:43]

⁴⁴³ Vgl. Meteling: Monster, S. 95.

4.3. Der italienische Zombiefilm

Auf *Night of the Living Dead* folgte eine Fortsetzung, die 1978 unter dem Titel *Dawn of the Dead* entstand und den kommerziellen Erfolg ihres Vorgängers um ein vielfaches übertreffen konnte.⁴⁴⁴ *Dawn of the Dead* machte den Zombiefilm damit nachhaltig auch über die Grenzen der USA hinaus populär. Besonders in Italien stieß das Genre auf reges Interesse. Maßgeblich an diesem Erfolg beteiligt ist der italienische Filmmacher Dario Argento. Argento, der sich durch seine Filme *Quattro mosche di velluto grigio* (dt. *Vier Fliegen auf grauem Samt*, 1971), *Profondo Rosso* (dt. *Rosso – Die Farbe des Todes*, 1975) und *Suspiria* (1977) bereits sehr erfolgreich als Horrorfilmer etabliert hatte, fungierte als Koproduzent von Romeros Film, nachdem dieser Probleme mit der Finanzierung hatte.⁴⁴⁵ Im Gegenzug für die finanzielle Beteiligung sicherte sich Argento die Verwertungsrechte für den europäischen Markt. So ließ er von der italienischen Rockband *Goblin* einen neuen Soundtrack anfertigen und erstellte eine eigene Schnittfassung, die im Gegensatz zu Romeros Filmversion etliche Handlungsstränge missen lässt und ihren Fokus primär auf die Inszenierung von Action und Gewalt legt.⁴⁴⁶ Argentos Version erschien in Italien im Jahr 1979 unter dem Titel *Zombie* und initiierte eine regelrechte Flut italienischer Filmproduktionen, die sich ebenfalls des Zombiemotivs bedienten. Besonders in den frühen 1980er Jahren wurden etliche Werke, meist minderer Qualität, produziert, weswegen sich in diesem Zusammenhang der Begriff der ‚Trash-Welle‘ herausgebildet hat. Innerhalb kürzester Zeit entstehen Filme wie *Le Notte erotiche dei morti viventi* (dt. *In der Gewalt der Zombies*, 1980), *Virus* (dt. *Die Hölle der lebenden Toten*, 1980) und *Incubo sulla città contaminata* (dt. *Großangriff der Zombies*, 1980)⁴⁴⁷. Mit Ausnahme der Inszenierung des Zombies als menschenfressendem Monster orientieren sich die Produktionen jedoch weniger an George A. Romeros Filmen, sondern vornehmlich an denen ihres Landsman-

⁴⁴⁴ Weltweit konnte der Film 55 Mio. Dollar einspielen. (Inflationsbereinigt heute 155 Mio. Dollar). Siehe: Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0077402/business> (Stand: 4.3.2015)

⁴⁴⁵ Bereits kurz nach der Veröffentlichung von *Night of the Living Dead* hatte sich Image Ten als Produktionsgemeinschaft aufgelöst. Das Copyright wurde zwischen Romero und Co-Autor John Russo aufgeteilt. Unter anderem entfiel daher für Romero die Möglichkeit seine Filme mit „of the Living Dead“ zu betiteln. Diesem Umstand geschuldet weisen alle Folgeproduktionen nur noch den Titel „of the Dead“ auf. Die Rechte der originalen Titelergänzung liegen bei Russo, der diese für seinen Roman (und gleichnamige Verfilmung) *Return of the Living Dead* (1985) verwendete.

⁴⁴⁶ Romero äußerte sich rückblickend negativ über die von Argento angefertigte Version.

⁴⁴⁷ Eine vollständige Übersicht bietet u. a. Russel in seinem *Book of the Dead*.

nes Lucio Fulci, der 1979 mit *Zombi 2* (dt. *Woodoo – Die Schreckensinsel der Zombies*) den italienischen Zombiefilm auch kommerziell erfolgreich etablierte.

Bereits wegen seines Titels, der sich direkt auf die europäische Version von Romeros *Dawn of the Dead* bezieht, ist Fulcis Film als ‚Rip-Off‘ seines amerikanischen Vorbilds zu verstehen. Mit dem Italowestern hatte die italienische Filmbranche bereits bewiesen, dass sie in der Lage war, populäre Filmgenres erfolgreich zu adaptieren und sah im steigenden Interesse am Zombiegenre nun eine lukrative Möglichkeit, dieses Prinzip fortzuführen.⁴⁴⁸

Der italienische Zombiefilm entwickelt dabei eine ihm weitgehend eigene Ästhetik und zeichnet sich in erster Linie durch die exzessive Darstellung grafischer Gewalt aus, die sich bereits in Argentos Schnittfassung von *Dawn of the Dead* angedeutet hat. Die Filme gelten aufgrund dieser Inszenierungsweise gemeinhin als besonders repräsentativ für das Subgenre des Splatterfilms. Für Detlew Klewer stellt die Inszenierung der Gewalt sogar den einzigen Grund dar, aus dem die Produktionen überhaupt Aufmerksamkeit erlangen konnten.

„In der Tat kommt man nicht umhin, den außergewöhnlichen Erfolg italienischer Zombiestreifen ausschließlich ihrem hohen Splatter-Gehalt zuzuschreiben. Ansonsten zeugen die Inszenierungen von äußerster technischer Inkompetenz, miserablen Schauspielerleistungen und dünnen Drehbuchvorlagen der meist unter enormen Zeitdruck arbeitenden Autoren.“⁴⁴⁹

Der italienische Zombiefilm richtet seinen Fokus vollständig auf die Darstellung des körperlichen Traumas. Dabei ordnet er seine Handlung den grafischen Schauwerten unter und zelebriert seine Gewaltmomente in teilweise epischer Länge. Auf diese Weise bildet er narrative Strukturen heraus, die ihn nun endgültig als ‚Körpershow‘ deklarierbar machen. Die italienischen Produktionen verstehen den Splatterfilm als „spectacle“ mit dem Ziel „to horrify, sicken and repel“⁴⁵⁰. Trotz allem Anspruch auf Authentizität, den die Bildsprache der Wundästhetik einfordert, identifiziert Arno Meteling einen Wandel, der mit der maximalen Sichtbarkeit der Wunde einhergeht: Der Splatterfilm in seiner extremsten Form wird zunehmend in einen Modus der Übertreibung überführt, was letztlich wiederum darin mündet, dass die authentifizierenden Momente der Handlung, die

⁴⁴⁸ Siehe auch: Christian Maier: Festschmaus für Fans. Der italienische Zombiefilm. In: Untot. Zombie. Film. Theorie. Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011. S. 85-96.

⁴⁴⁹ Vgl. Klewer: Lebende Tote als Kinowelle, S. 38.

⁴⁵⁰ Jim van Bebber: Italian Cannibals. In: Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies. Hrsg. v. Jay Slater. London 2002. S. 22.

realitätsnah an zeitgenössische soziale und politische Diskurse anschließen, zunehmend verschwinden, während wiederum erneut phantastische Elemente Einzug in den Horrorfilm erhalten.⁴⁵¹

Als repräsentativ für diese Entwicklung gelten in besonderem Maße die Filme, die Fulci im Anschluss an *Zombi 2* gedreht hat: Mit *La paura nella città dei morti viventi* (dt. *Ein Zombie hing am Glockenseil*, 1980), *L'aldilà* (dt. *Die Geisterstadt der Zombies/Über dem Jenseits*, 1981) und *Quella villa accanto al cimitero* (dt. *Das Haus an der Friedhofmauer* [!], 1981) realisierte Fulci binnen kurzer Zeit eine lose zusammenhängende Trilogie, in der er die Mythologie H. P. Lovecrafts mit der Offenbarung des Johannes kombiniert.⁴⁵² Im Gegensatz zu Romeros Entwürfen der ‚Zombie-Apokalypse‘ dominieren in Fulcis Zombie-Trilogie übernatürliche Phänomene als Ursprung der Ereignisse. Fulcis Fokus liegt damit eindeutig auf der Atmosphäre seiner Filme, die er erzeugt, indem er mit verschiedenen Elementen der Horrormythologie experimentiert.⁴⁵³ Mit der Idee, von einer mystischen Welt umgeben zu sein, stellt Fulci seine Filme weit mehr in die Tradition von Produktionen wie *I Walked with a Zombie*, als sie an Romeros Werke anzulehnen, wobei er gleichfalls jedoch den von Romero etablierten Typus des menschenfressenden Zombies aufgreift.

Bezüglich *L'aldilà* äußerte Fulci selbst, dass es in seiner Absicht lag, einen Film ohne Plot zu drehen, der auf traditionelle Strukturen verzichtet und so zu einem „absoluten“ Film wird, der sich einzig mit dem Unheimlichen auseinandersetzt.⁴⁵⁴ Dies gilt in gewisser Hinsicht für alle Filme seiner Trilogie, die Jamie Russel als „three radical avant-garde gore movies“⁴⁵⁵ bezeichnet. Und tatsächlich weist bereits der erste der drei Filme *La paura nella città dei morti viventi* zu Beginn wenig Kohärenz in seiner Erzählstruktur auf.

In der kleinen Stadt Dunwich, unter deren Friedhof die Ruinen der Hexenstadt Salem liegen sollen, begeht ein Priester Selbstmord und öffnet dadurch eines der sieben Tore zur Hölle.⁴⁵⁶ In New York hat eine junge Frau während einer Séance eine Vision des Selbstmordes und verfällt durch den Schock darüber in einen Zustand des Scheintodes. Sie wird lebendig begraben, jedoch von einem Journa-

⁴⁵¹ Meteling: *Monster*, S. 87.

⁴⁵² Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 137.

⁴⁵³ Vgl. Klewer: *Lebende Tote als Kinowelle*, S. 38.

⁴⁵⁴ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 137.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd. S. 137.

⁴⁵⁶ Das wiederkehrende Motiv der sieben Tore der Hölle wird in Fulcis Trilogie auf eine Prophezeiung aus dem 4000 Jahre alten Buch *Eibon* zurückgeführt, das an Lovecrafts *Necronomicon* angelehnt ist.

listen gerettet. Gemeinsam versuchen sie schließlich die unbekanntenen Mächte in Dunwich zu bekämpfen.

Fulci schafft Verwirrung beim Zuschauer, indem die Handlung scheinbar beliebig zwischen New York und Dunwich wechselt, dabei Personen und Situationen in den Film integriert werden, die in keinem erkennbaren Zusammenhang zueinander stehen.⁴⁵⁷ Es gibt weder einen identifizierbaren Helden noch eine spezifische narrative Logik, der der Zuschauer folgen kann. Stattdessen präsentiert Fulci eine Aneinanderreihung verschiedener Sequenzen, „a collage of images“⁴⁵⁸, die meist in einem Akt blutiger Gewalt enden und die dabei an die Set Pieces erinnern, durch die sich bereits Herschell Gordon Lewis *Blood Feast* ausgezeichnet hat. In Anlehnung an Meteling, der die Episodenhaftigkeit des Splatterfilms mit der narrativen Struktur des Pornofilms vergleicht⁴⁵⁹, sei ein Zitat erwähnt, in dem der Filmwissenschaftler Georg Seeßlen die „Kunst des Pornofilmemachers“ beschreibt.

„Er soll Situationen schaffen, aber keine Story, – Situationen, in denen der vielfältigen Phantasien des Zuschauers größtmögliche Freiheit gelassen wird, ungehindert durch irgendwelche äußere Ästhetik.“⁴⁶⁰

Der Vergleich zwischen Porno- und Splatterfilm entspricht dabei im weitesten Sinne bereits der Kritik der *Variety* an *Night of the Living Dead*, die von einer „pornography of violence“⁴⁶¹ spricht. Und tatsächlich operieren beide Genres nach dem Grundsatz der maximalen Sichtbarkeit. Arno Meteling bezeichnet die Detailaufnahme der Wunde im Splatterfilm, in Anlehnung an den „Meat-“, „Cum-“ oder „Money Shot“ der Pornobranche, als „Wound Shot“, der im Unterschied zum Porno zwar eine „illegitime Körperöffnung“ visualisiert, jedoch grundsätzlich denselben Zweck erfüllt.⁴⁶² Beiden ist daran gelegen, möglichst alles zu zeigen und nichts mehr der Vorstellungskraft des Zuschauers zu überlassen. Kennzeichnend für den Splatterfilm wie auch für den Porno ist in diesem Zusammenhang, dass die Narration in Wechselwirkung mit den „Gewalt- bzw. Sexnum-

⁴⁵⁷ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 138.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd. S. 138.

⁴⁵⁹ Vgl. Meteling: *Monster*, S. 99f.

⁴⁶⁰ Georg Seeßlen: *Der pornographische Film*. Frankfurt am Main, Berlin 1990. S.77.

⁴⁶¹ Vgl. Anm. 412.

⁴⁶² Vgl. Meteling: *Monster*, S. 100.

mern⁴⁶³ nur noch eine untergeordnete Rolle einnimmt und dadurch episodischer wird.⁴⁶⁴

„So kann als Tendenz des Splatterfilms formuliert werden, dass sich das gesamte narrative Gefüge im Sinne einer kohärenten Dramaturgie zunehmend auflöst. [...] Man kann dabei von ‚Gewalt-Nummern‘ sprechen.“⁴⁶⁵

Indem Fulci als Erzähler jedoch ähnlich verfährt, wie es Seeßlen für den Porno-Regisseur beschreibt, erzeugt er beim Rezipienten das Gefühl – als Gegenstück zum erotischen (Wunsch-)Traum – einen irrationalen (Alp-)Traum zu betrachten. Diese Strategie erfährt in *L’aldilà* ihren Höhepunkt.

Fulci kreiert eine Welt, die, ganz im Sinne lovecraftscher Mythologisierung, von Mächten jenseits der Vorstellungskraft beherrscht wird. *L’aldilà* greift ebenfalls das Motiv der sieben Tore der Hölle wieder auf. Diesmal ist es ein Hotel in New Orleans, das auf einem der Tore gebaut wurde. Die New Yorkerin Liza erbt das Gebäude und plant eine Wiedereröffnung. Doch bereits zu Beginn der Sanierungsarbeiten fallen die ersten Personen den willkürlich auftauchenden Zombies zum Opfer. Je näher die Apokalypse im Film rückt, desto mehr bricht auch das narrative Gerüst in sich zusammen. Die Handlung wird vollends durch atmosphärische Bilder und Gewaltszenen ersetzt.⁴⁶⁶ Zombies erscheinen wie aus dem Nichts, übernatürliche Ereignisse treten ohne jegliche Erklärung ein und schließlich kollabiert auch das geographische Gefüge der Erzählwelt. Während sich Liza und der Arzt John im Krankenhaus gegen eine Horde Zombies zur Wehr setzen und dabei in ein unteres Stockwerk des Gebäudes flüchten, finden sie sich unerwartet im Keller des Hotels wieder, der sich daraufhin in das Jenseits (*L’aldilà*) – ein undefinierbares „Nichts“⁴⁶⁷ – transformiert. Fulci gibt keine Antwort darauf, was dieses Nichts repräsentiert. Ist es die Hölle? Ist es der Tod? Ist es die Welt nach der Apokalypse? Wenn Russel die Filme Fulcis als visualisierte Albträume beschreibt, dann wird dieser Eindruck vornehmlich dadurch bestätigt, dass Fulci nicht nur auf das Erzählen einer (kohärenten) Geschichte verzichtet, sondern den Zuschauer seinen Fragen überlässt. Die narrativen Strukturen, auf die Fulci zurückgreift, tilgen jedoch nicht jegliche Kohärenz, so dass sie nicht „überhaupt

⁴⁶³ Meteling übernimmt hier den von Linda Williams geprägten Begriff der „Sexnummern“, der die Episodenhaftigkeit serialisierter Sexsequenzen beschreibt. Vgl. Meteling: *Monster*, S. 99.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd., S. 100.

⁴⁶⁵ Vgl. ebd., S. 100.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd., S. 138.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd., S. 138.

nicht narrativ⁴⁶⁸ sind, sondern ein „dreifache[s] Wechselspiel zwischen Realität, Traum und Phantasma⁴⁶⁹ inszenieren.

„Der diegetische Film ist im Allgemeinen wesentlich »logischer« und »konstruierter« als der Traum. Die phantastischen und wundersamen Filme, auch die unrealsten, sind meistens nur solche, die einer anderen Genre-Logik folgen (wie auch der realistische Film selbst), einer Spielregel, die sie zuerst aufgestellt haben (Genres sind Institutionen) und innerhalb derer sie völlig kohärent sind.“⁴⁷⁰

Fulcis Filme folgen in ihrer Erzählweise der Genre-Logik des Splatterfilms. Somit sind sie weniger „film[s] without borders“, im Sinne eines grenzenlosen Texts⁴⁷¹, sondern ordnen die Handlung der genrespezifischen Dominanz ihrer Gewaltnummern unter.

Im Unterschied zu *L'aldilà*, der diese am signifikantesten fragmentiert, weist *Quella villa accanto al cimitero* deutlich ausgeprägtere narrative Strukturen auf. Fulci inszeniert diesen als konventionellsten der drei Filme, indem er die klassisch anmutende (Horror-)Geschichte einer Familie erzählt, die in ein verfluchtes Haus zieht. Doch auch hier nimmt Fulci große Sprünge in der narrativen Logik vor und integriert Szenen in den Film, die augenscheinlich keinen Sinn ergeben. Am markantesten tritt dies zum Ende des Films in Erscheinung, wenn sich, wie bereits in *L'aldilà*, das Raum-Zeit-Gefüge auflöst und sich der Sohn der Familie nach der Flucht aus dem Keller erneut in eben diesem wiederfindet, nur etwa hundert Jahre früher. Im Gegensatz zu *La paura nella città dei morti viventi* bleiben die Protagonisten in *L'aldilà* und *Quella villa accanto al cimitero* in einem Kreislauf der inneren Logik des Films gefangen, während das offene Ende von *La paura nella città dei morti viventi* den Zuschauer gänzlich mit der Frage zurück lässt, wie es wohl weitergeht.⁴⁷² Nach Russel kommt hierin Fulcis Vorstellung zum Ausdruck,

⁴⁶⁸ Christian Metz: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. In: Film und Medien in der Diskussion. Band 9. Hrsg. v. Jürgen E. Müller. Münster 2000. S. 111. (Hervorh. im Original).

⁴⁶⁹ Christian Metz beschreibt das Verhältnis von Narration und Traum-Charakter des Films folgendermaßen: „Wenn die Filme, die *überhaupt nicht* narrativ sind (es gibt in Wirklichkeit nur sehr wenige), eines Tages zahlreicher und elaborierter werden, wird der erste Effekt dieser Evolution sein, daß das dreifache Wechselspiel zwischen Realität, Traum und Phantasma mit einem Schlag aufgelöst wird [...]“. Siehe: Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant., S. 111.

⁴⁷⁰ Vgl. Metz: Der imaginäre Signifikant, S. 94.

⁴⁷¹ Dieser würde den Protagonisten als letzte Zuflucht lediglich einen zeitlosen Raum ermöglichen. Siehe hierzu: Russel: Book of the Dead, S. 140.

⁴⁷² Vgl. ebd. S. 139.

die Apokalypse sei „absolute and complete“⁴⁷³, was sich schließlich in der Auflösung der narrativen Struktur äußert.

Fulci erweist sich dabei als unzuverlässiger Erzähler⁴⁷⁴ und erklärt den Körperhorror zum zentralen Motiv seiner Filme. Indem der Fokus dieser Darstellungsweise primär auf dem körperlichen Schrecken liegt, den die Zombies verbreiten, nähern auch sie selbst sich wieder verstärkt den Monstern des klassischen Horrorfilms an. An Fulcis Zombies sind deutliche Spuren der Verwesung ablesbar. Sie treten auf diese Weise nicht mehr als augenscheinliche ‚Nachbarn‘ auf, sondern unterscheiden sich aufgrund ihrer Verunstaltung, die teilweise groteske Ausmaße annimmt, bereits deutlich von ihren menschlichen Widersachern. Sie entsprechen damit zwar dem Anspruch nach einer realitätsnahen Darstellung der verwesenen Leiche, büßen jedoch durch ihre Kreatürlichkeit einen Großteil ihrer allegorischen Funktion ein.

Fulci inszeniert das Körpertrauma in sämtlichen Varianten. In teilweise quälend langen Einstellungen zeigt er die Zerstörung und Verstümmelung des menschlichen Körpers: Oberkörper werden aufgerissen und Innereien werden verschlungen, Augen von Holzsplittern aufgespießt, Köpfe aufgebohrt; die Grausamkeiten, die hier durchexerziert werden, ist lang. Fulci erklimmt dadurch eine neue Stufe in der Überbietungslogik des Splatterfilms. Indem er Wunden und von Würmern durchsetzte Leichen in Großaufnahme zeigt, macht er das Ekelhafte des Körpers deutlich und formuliert die Frage nach der Bedeutung des Fremden im Splatterfilm primär als eine Frage nach der Beziehung des Subjekts zu sich selbst. In seiner Studie zum Gefühl des Ekels beschreibt Wilfried Menninghaus die Wunde als Makel der eigenen Körpergrenze.

„Blut und Eiter sind die »ekelhaften« Ausflüsse einer »ekelhaften« Wunde; das Wundmal ist Makel der geschlossenen Hautfassade und Erinnerung an den darunter tobenden Chemismus.“⁴⁷⁵

Der Chemismus, auf den Menninghaus sich an dieser Stelle bezieht, ist ebenfalls das, was Julia Kristeva als das immanente Wissen um die Infizierung des eigenen Körpers mit dem Tod beschreibt.

⁴⁷³ Vgl. ebd. S. 140.

⁴⁷⁴ Zum Begriff des unzuverlässigen Erzählens vgl. u.a. Thomas Koeber: Verwandlungen. Schriften zum Film. Vierte Folge. Remscheid 2004. S. 309-330.

⁴⁷⁵ Menninghaus: Ekel, S. 123.

Im Zusammenhang mit dem Gefühl des Ekel prägte Kristeva den Begriff des ‚Abjekten‘, der sich grundlegend auf die Beziehung eines Subjekts zu einem Objekt und dessen Bewältigungsstrategie bezieht.⁴⁷⁶ Das Abjekte geht dabei aus einer Trennung zwischen ‚Ich‘ und ‚Objekt‘ hervor, die sich im ‚Symbolischen‘ und ‚Semiotischen‘ vollzieht. Während sich das Symbolische die Welt aneigne, indem es sie gemäß sprachlicher Konventionen in Objekte einteilt, gilt das Semiotische als „die Erfahrung eines undifferenzierten Kontinuums, in dem es allerdings bereits Brüche und Mangelerfahrungen gibt“⁴⁷⁷. Das Symbolische ist dabei, im Sinne Lacans, eine Ordnung der Sprache und des Diskurses.⁴⁷⁸ Sobald ein Kind beginnt, sich die Sprache anzueignen, so akzeptiert es damit die grundlegenden Regeln und Werte einer gesellschaftlichen Ordnung, die es ihm ermöglichen, mit anderen zu interagieren. Das Abjekte existiert außerhalb der symbolischen Ordnung und erschwert die Grenzziehung zwischen dem Subjekt und den Objekten – also dessen, was als Eigenes und als Nicht-Eigenes verstanden wird.

Den ersten Prozess der Abjektion beschreibt Kristeva im Kontext der Ablösung des Kindes von der Mutter, mit deren Körperinneren sie vor allem schleimige, klebrige und diffuse Substanzen verbindet. Menninghaus schreibt hierzu: „In der Mutter-Kind-Dyade gibt es keine klaren Unterscheidungen von Subjekt und Objekt, Innen und Außen, Ich und Anderer, sondern nur fließende Heterogenitäten, rhythmische Ströme der Triebe und Materien.“⁴⁷⁹ Die Subjektwerdung vollzieht sich schließlich also über die Abgrenzung zwischen Innen und Außen, über die sich ein ‚Ich‘ schließlich als solches definiert. Das Abjekte wiederum stellt diese gewonnene Autonomie des Subjekts in Frage. An ihm verschwindet die gezogene Grenze zur Objektwelt. Als abjekt gilt Kristeva „das Aufscheinen des Semiotischen im Symbolischen – ‚noch nicht Objekt, aber schon Nicht-Ich“⁴⁸⁰. Nicht nur die Auflösung der Körpergrenzen und die grafische Darstellung des hervortretenden Körperinneren im Splatterfilm stellt die Abgrenzung von Innen und Außen auf die Probe. Auch Leichen, respektive Zombies, sind demnach Objekte, an denen das Abjekte aufscheint. Daraus, dass es nicht eindeutig möglich ist, eine Abgrenzung herzustellen, entsteht ein Abwehrreflex (das

⁴⁷⁶ Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris 1980.

⁴⁷⁷ Vgl. Jakob Schmidt: *Vom Entsetzen einen Körper zu haben. Das bedrohte Ich in George A. Romeros Zombiefilmen*. In: *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*. Hrsg. v. Benjamin Moldenhauer, Christoph Spehr, Jörg Windszus. Hamburg 2008. S. 88.

⁴⁷⁸ Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminar, Buch XI*. Hrsg. v. Jacques-Alain Miller. Übers. v. Norbert Haas. Wien 2014.

⁴⁷⁹ Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 523.

⁴⁸⁰ Vgl. Schmidt: *Vom Entsetzen einen Körper zu haben*, S.89.

Gefühl des Ekels) des eigenen Körpers, der selbst immer schon vom Tod „infi-
ziert“ und somit „prospektiv Leiche“⁴⁸¹ ist. In diesem Zusammenhang erwähnt
auch Menninghaus, dass „die Geschichte des Körpers [...] im Negativen durch-
weg von Chiffren des »Ekel« determiniert [wird]: Verwundung, Zerstückelung,
Alter, Tod“⁴⁸². Der verwesende Körper wird zur Projektionsfläche für die Gefahr
der Verwundbarkeit des Subjekts. Nach Kristeva gelten Ausgrenzungsstrategien
und Tabus, dessen, was als eklig aufgefasst wird, als Phänomene der Abjektion,
die es ermöglichen sollen, bestimmte Grenzen und Regeln zu sichern. Diese Ta-
bus sind jedoch im Wesentlichen abhängig vom kulturellen Umfeld, das sie her-
vorgebracht hat.

„Im Hervortreten des Körperinneren ist somit immer auch eine Gefährdung des kulturell
fixierten Körperbildes impliziert, da die Wahrnehmung des Körpers als ein abgeschlossenes
Behältnis mit unversehrter Oberfläche verletzt und aufgehoben wird. Schließlich ist auch der
Aspekt einer Ordnung des Körpers für die Empfindungen von Schreck und Grauen relevant
– einer Ordnung des Körpers, der bei seiner Öffnung und Zerstückelung zerstört wird.“⁴⁸³

Die Empfindungen von Furcht und Ekel, die mit dem Anblick eines geöffneten
oder verstümmelten Leichnams einhergehen, sind demnach vornehmlich kultu-
relle Empfindungen, die auf keine universellen oder naturgegebenen Empfin-
dungen zurückgehen. Vielmehr erfüllen sie weitgehend spezifische „kulturell
bedingte Körperwahrnehmungen [...], die von Vorstellungen wie Intaktheit,
Abgeschlossenheit und Individualität des menschlichen Leibes geprägt sind“⁴⁸⁴.
Wird die identitätsstiftende Oberfläche des Körpers versehrt, scheint auch die
strikte Abgrenzung zwischen dem Selbst und dem Anderen gefährdet.

Im weitesten Sinne lässt sich die Darstellung des versehrten Körpers im Splat-
terfilm somit auch der phänomenologischen Kategorisierung des Fremden durch
Bernhard Waldenfels zuordnen. Das kulturell bedingte Körperbild schließt dabei
im Wesentlichen an die allgemeine Bestimmung einer kulturellen Ordnung an,
die dieses produziert hat. Alles, was diese Ordnung stört und auf diese Weise die
eigene Identität herausfordert, erscheint als Fremdes.

Der versehrte Körper wird somit selbst in die Kategorie des Fremden erhoben,
auf das affektiv mit Gefühlen des Ekels reagiert wird. Gleichmaßen ruft seine

⁴⁸¹ Vgl. ebd. S.89.

⁴⁸² Menninghaus: Ekel, S. 123.

⁴⁸³ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 344.

⁴⁸⁴ Ebd., S.343.

Darstellung jedoch Faszination beim Betrachter hervor: Er verspricht zunächst Erkenntnis, offenbart er doch, was dem Auge sonst verborgen bleibt. Das Gesehene liefert letztlich jedoch keine Antwort, sondern erinnert ihn allenfalls an den Chemismus, der unterhalb der eigenen Körperoberfläche tobt; auf das also, was sich nie völlig verstehen lässt und somit immer schon als fremd gilt. Sogleich folgt die Abwendung des „gierige[n] Blicks“⁴⁸⁵, der, gesättigt vom zuvor Gesehen, nun mit Abscheu und Ekel darauf reagiert.⁴⁸⁶

Das Prinzip der maximalen Sichtbarkeit im Splatterfilm kann demnach durchaus als eine Form der Fremderfahrung begriffen werden, eines „Fremdwerden[s] der Erfahrung selbst“⁴⁸⁷, ohne dabei zu verkennen, dass die Fremdheit bereits bei sich selbst beginnt.

„Ist Eigenes mit Fremdem verflochten, so besagt dies zugleich, daß das Fremde in uns selbst beginnt und nicht außer uns, oder anders gesagt: es besagt, daß wir selbst nie völlig bei uns sind. [...] Niemandem sind seine Gefühle und Antriebe, seine sprachlichen Ausdrucksformen und seine kulturellen Gewohnheiten ganz und gar zugänglich, niemand ist seiner Kultur ganz und gar zugehörig.“⁴⁸⁸

Diese Ambivalenz der Verflechtung von Eigenem und Fremden findet in den Zombiefilmen von Fulci und Romero eine besondere Dopplung: Der Zombie im modernen Horrorfilm verweist nicht mehr auf das ganz Andere oder das ganz Fremde, sondern ist bereits ein „Bestandteil unserer kulturell determinierten Persönlichkeitsstruktur“⁴⁸⁹, schließlich wurde er bereits aus dem Voodoo-Glauben übertragen und einer rein westlichen Spielart unterworfen. In dieser Form repräsentiert er nun Tabus, die der kulturellen Körperwahrnehmung zugrunde liegen. Am (un)toten Körper scheint das Abjekte auf, das die Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden herausfordert. Er wird zu einer unmittelbaren Bedrohung für den Körper, über den sich das Subjekt als solches definiert. Der Eindruck der Bedrohlichkeit wird schließlich dadurch potenziert, dass der kannibalische Zombie einem direkten Angriff auf die Körpergrenze des Subjekts entspricht, das durch das Fremde assimiliert zu werden droht.

⁴⁸⁵ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Werke. Hrsg. v.: Herberg G. Göpfert. München 1974, S. 165.

⁴⁸⁶ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 53.

⁴⁸⁷ Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, S.120.

⁴⁸⁸ Ebd., S.118.

⁴⁸⁹ Moser: Kannibalismus als Metapher des Verstehens, S.57.

Mit seinem Anspruch, möglichst alles zu zeigen, bedient der moderne Zombiefilm zum einen die Gier des Zuschauers, der die Bilder mit gemischten Gefühlen aus Lust und Ekel betrachtet. Zum anderen überträgt der Film den kannibalischen Akt auf die Leinwand und verdoppelt ihn dort, indem er den Zuschauer, der sich die Bilder über den gierigen Blick einverleibt, selbst zum Kannibalen erklärt. Allerdings handelt es sich hierbei weniger um die Übertragung eines literalen Kannibalismus, sondern um eine Art und Weise, mit der der westliche Kulturraum den kannibalischen Akt denkt.

Wie an diesen Ausführungen bereits deutlich wird, scheinen besonders die kannibalischen Attribute, die dem Zombie (aber auch dem Zuschauer des Zombiefilms) zugewiesen werden, eine wesentliche Rolle in Hinblick auf einen kulturell bedingten Vorstellungskomplex herzustellen, dem nachgegangen werden muss. Wenn der Zombie tatsächlich im weitesten Sinne dem Topos des Kannibalen entspricht, so scheint die Art und Weise seiner Inszenierung in Film und Literatur mit der Rezeption des Kannibalismus im westlichen Denken grundlegend zu korrespondieren. Wieso aber erscheint gerade der kannibalische Zombie als besonders geeignet, um im Horrorgenre Angst und Schrecken zu verbreiten? Reduziert sich diese Darstellungsweise einzig auf die Inszenierung eines ‚Körperhorror‘, oder nutzt der Horrorfilm die Charakteristika des Kannibalen, um den Zombie semantisch weiter aufzuladen? Damit einher geht die Frage, welche Werte und Moralvorstellungen der kannibalische Akt aus westlicher Perspektive angreift und welche Kulturvorstellungen damit verbunden werden.

Um dieser Annahme weiter nachgehen zu können, soll im folgenden Exkurs zunächst die Darstellung der Anthropophagie im westlichen Kulturraum besprochen werden.

EXKURS: Kannibalismus aus westlicher Perspektive

Die Verbreitung des Begriffs des Kannibalen geht mit der ‚Entdeckung‘ Amerikas durch Christoph Kolumbus einher. Bereits während seiner ersten Entdeckungsfahrt 1492 berichtet der Seefahrer vom Volksstamm der Kariben, vor denen sich die friedliebenden Einwohner der westindischen Inseln in großem Maße zu fürchten scheinen. Nach seinem ersten Aufeinandertreffen mit den Taínos merkt Kolumbus an, dass „die Eingeborenen aller dieser Inseln in steter Angst und Schrecken vor den Einwohnern von Caniba leben.“⁴⁹⁰ In der Annahme, dass es sich bei dem (neu-)entdeckten Kontinent um die Ostküste Indiens handelt, geht der Entdecker zunächst davon aus,

„dass Caniba nichts anderes sein kann als jener Volksstamm des Großen Khan, dessen Herrschaftsbereich fast bis hierher reichen muss. [...] Er muss Schiffe haben, die bis hierher gelangen, um diese Inselbewohner einzufangen. Da die Gefangenen nicht mehr zurückkommen, so bildete sich der Glaube, dass sie aufgefressen worden seien.“⁴⁹¹

Kolumbus hält anfangs an der Vermutung fest, dass die kriegerischen Kariben die friedfertigen Taínos gefangen genommen und versklavt hätten, wonach er zu dem Schluss gelangt, in den Kariben eine höher entwickelte Kulturform entdeckt zu haben, mit der er verhandeln und die er so schließlich vom Christentum überzeugen könne.

„Ich glaube, dass an den Behauptungen der Indianer doch etwas Wahres sein muss und jene Eingeborenen, gerade weil sie Waffen tragen, nicht unvernünftige Wesen sein können. [...] Schließlich hatten ja auch einige Indianer das Gleiche von uns Christen vermutet, als wir das erste Mal bei ihnen erschienen.“⁴⁹²

Eindeutige Belege für die Existenz der Kannibalen kann Kolumbus jedoch nicht erbringen und zweifelt zunächst am Wahrheitsgehalt der Erzählungen. Dennoch versichert er einem Häuptling der Taínos, dass er ihn mit aller nötigen Härte im Kampf gegen die Kariben unterstützen würde. Erst auf seiner zweiten Amerika-reise zwischen September 1493 und Juni 1496 will Kolumbus den Kannibalen nun tatsächlich begegnet sein. Erstmals kommt es hier zu blutigen Auseinander-

⁴⁹⁰ Kolumbus: Bordbuch, S. 137.

⁴⁹¹ Ebd., S. 138.

⁴⁹² Ebd., S. 103.

setzungen zwischen den Eroberern und den Eingeborenen. Ein Augenzeugenbericht, der sie beim Verzehr von Menschenfleisch dokumentiert, findet sich jedoch nicht. Von diesem Zeitpunkt an versichern allerdings etliche Reisende, die Kolumbus begleiten, dass es sich bei den Eingeborenen der kleinen Antillen tatsächlich um Kannibalen handelt, die sich feindselig gegenüber den Eroberern verhalten.⁴⁹³ In einem Schreiben an das spanische Königspaar verbürgt sich schließlich auch Kolumbus persönlich für die Existenz der Kannibalen auf den neu-entdeckten Inseln. Hat ihn die Tatsache, dass sie Waffen besitzen, zunächst noch annehmen lassen, es mit ‚vernünftigen Wesen‘ zu tun zu haben, erkennt er in der Anthropophagie einen inakzeptablen Tabuverstoß, der mit den christlichen Werten, die er selbst vertritt und die er im Namen der spanischen Krone zu verbreiten versucht, nichts gemein hat. Mittels dieser Abgrenzung rechtfertigt er sogleich auch die kriegerischen Maßnahmen, die er ergreift, um sich die neue Welt zu unterwerfen. Die Schilderungen des Entdeckers prägen den Begriff des Kannibalen (*Canibales*), der in Europa von nun an den seit der Antike verbreiteten Begriff der Anthropophagie flankiert.⁴⁹⁴ Auch die Haltung, die Kolumbus gegenüber dem kannibalischen Akt einnimmt, hat ihren Ursprung in den antiken Beschreibungen der Anthropophagie.

In seinen *Historien* (ca. 500 v. Chr.) beschreibt Herodot von Halikarnassos das Volk der Androphagen (*androphagoi*), die angeblich Menschenfleisch verzehren. Ihre Existenz ist dabei weitgehend mit der geographischen Weltbeschreibung des Geschichtsschreibers verknüpft.⁴⁹⁵ Herodot evoziert ein ethnozentrisches Weltbild, das die räumliche Lokalisation auf der Erdscheibe an die Vorstellung einer zeitlichen und hierarchisierenden Einteilung der Kulturentwicklung koppelt. Der Kannibalismus wird zum Grenzphänomenen erklärt, der eine archaische Phase menschlicher Kulturentwicklung markiert, in der die Schwelle zwischen Natur und Kultur noch nicht oder gerade eben überschritten wurde. Abgesehen von

⁴⁹³ Menninger: Die Kannibalen Amerikas, S. 119ff.

⁴⁹⁴Bei Peter Hulme existieren Ansätze, die Begriffe ‚Anthropophagie‘ und ‚Kannibalismus‘ voneinander zu unterscheiden. (Vgl. Peter Hulme: *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. London und New York 1986, S.84.) Der Terminus ‚Kannibalismus‘ ist dabei dem bloßen Akt des Verzehrs von Menschenfleisch vorenthalten, der mit einem kolonialistisch geprägten Weltbild korrespondiert, das die ‚Wildheit‘ der Ureinwohner von der eigenen Lebensweise zu akzentuieren versucht. Im Gegensatz dazu schlägt Hulme vor, den Begriff der ‚Anthropophagie‘ dem sachlichen, wissenschaftlichen Umgang zuzuordnen. Da es sich jedoch auch bei dem Terminus der Anthropophagie um keinen neutralen Begriff handelt, werde ich ‚Anthropophagie‘ und ‚Kannibalismus‘ im Folgenden entsprechend Christian Moser (Vgl. Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 8f.) synonym verwenden.

⁴⁹⁵ Vgl. Herodot: *Historien*. Deutsche Gesamtausgabe. Übersetzt von A. Hornefer. Neu hg. u. erläutert v. H.W. Haussig. 4. Aufl. Stuttgart 1971. S. 291.

kleinsten menschlichen Merkmalen, wie etwa ihrer Kleidung und ihrer Sprache, sind die Androphagen nach Herodot nur rudimentär von wilden Tieren zu unterscheiden. „Der Kannibalismus erscheint als Symbol einer nicht mehr zu unterbietenden kulturellen Rückständigkeit.“⁴⁹⁶ Herodot erweist sich dabei als Traditionsbegründer einer primitivistischen Auffassung der Anthropophagie.

Besonders seit der ‚Entdeckung‘ Amerikas wurde die Gleichsetzung von Kannibalismus und Primitivismus oftmals für die Umsetzung kolonialer Interessen instrumentalisiert. Während die friedfertigen Einwohner sich leicht unterwerfen ließen, stellten die kriegstreibenden ‚Kannibalen‘ eine Bedrohung für die Interessen der Eroberer dar, die mit aller Härte bekämpft werden musste. Peter Martyr stellt sich in seinen *Acht Dekaden über die neue Welt* (1493) ebenso in diese Tradition wie André Thevet oder Jean de Léry.⁴⁹⁷ Mit der fortschreitenden Eroberung der neuen Welt stieg nicht nur die Zahl der Abenteurer und Weltreisenden an, ebenso vermehrten sich in ihren Reisebeschreibungen die Geschichten von ‚primitiven‘ Völkern und ihrem Kannibalismus. Von nun an finden sich etliche Berichte vermeintlicher Augenzeugen, welche die kannibalischen Völker auf den westindischen Inseln, sowie an den Küstenregionen Südamerikas exponieren.

Die frühen Entdecker der neuen Welt suchten allerdings oftmals nicht das Fremde, sondern lediglich das Eigene in archaischer Gestalt.⁴⁹⁸ So beschreiben etwa Amerigo Vespucci und der hessische Söldner Hans Staden Fälle von Kannibalismus, deren Zeugen sie geworden sein wollen, als barbarische Akte, die auf eine kulturelle Vorstufe zur Entwicklung des zivilisierten Europäers hindeuten. Auch noch in weitaus jüngeren Beschreibungen zeigt sich die Langlebigkeit des westlichen Überlegenheitsgestus und einer Haltung, die dem Kannibalen Kultur und Menschlichkeit abspricht. James Frazer beschreibt den Kannibalismus als einen Ritus primitiver, animistisch-totemischer Gesellschaften⁴⁹⁹ und Eli Sagan bezeichnet ihn als „the most elementary form of social aggression“, die sich lediglich in solchen Gesellschaften findet, die vom abendländischen Beobachter als primitiv eingestuft werden.⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 10.

⁴⁹⁷ Siehe Kapitel 2 dieser Arbeit.

⁴⁹⁸ Vgl. Moser: Kannibalische Katharsis, S. 12.

⁴⁹⁹ Hedwig Röckelein: Einleitung. In: Kannibalismus und europäische Kultur. Hrsg. v. diess. Tübingen 1996. S. 9; James George Frazer: Totemism and Exogamy. A Treatise on Early Forms of Superstition and Society. 4. Bände. London 1910 und Sir James Frazer: The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Hertfordshire 1993.

⁵⁰⁰ Eli Sagan: Cannibalism. Human Aggression and Cultural Form. New York 1974, S.xix.

Im Jahr 2008 veröffentlichte der australische Journalist Paul Raffaele sein Buch *Among Cannibals. Adventures on the Trail of Man's Darkest Ritual*. Er berichtet darin von seinen Reisen nach Indien, Tonga, Uganda und Mexiko, auf denen er mit kannibalischen Völkern in Kontakt trat oder – wie im Falle der Azteken – auf Spurensuche nach frühen Verbreitungsformen von Kannibalismus ging. Schon eingangs bestimmt Raffaele den Kannibalismus als „deep and terrible perversity of human nature“⁵⁰¹.

Annerose Menninger merkt dabei an, dass sich Dokumente dieser Art so sehr ähneln, dass sich „bei eingehender Untersuchung [...] ein rezeptionsgeschichtliche[s] Beziehungsgeflecht zwischen den Zeugnissen belegen [lässt]“⁵⁰². Sie geht davon aus, dass die Autoren sich nicht allein auf ihre Selbstwahrnehmung verlassen, sondern jeweils die Vorgänger ihrer eigenen Berichte rezipieren. Somit dürfte bereits Kolumbus' Bordbuch vom antiken Weltbild Herodots bestimmt gewesen sein, da sich der Entdecker zeit lebens in Asien wähnte, wo ebenfalls Marco Polo im Mittelalter Kannibalenvölker verortet hatte. Mit ihrer kritischen Betrachtung der (frühen) Zeugnisse über den Kannibalismus steht Menninger in der Tradition des amerikanischen Ethnologen William Arens. Dieser hat die Kannibalismus-Debatte mit seiner provokanten Studie *The Men-Eating Myth* (1979) nachhaltig geprägt. Arens vertritt darin die These, dass es sich bei dem vermeintlichen Kannibalismus der ‚Naturvölker‘ um keine tatsächliche Praxis handele, sondern dieser einzig als eine Fiktion europäischer Entdecker und Eroberer zu verstehen sei, für die es keine glaubwürdigen Belege gäbe.

Dass Berichte über vermeintliche Kannibalen häufig in den Bereich der Fiktion übergehen, wird bereits in Reisebüchern des Mittelalters deutlich. In Sir John Mandevilles *Reisebeschreibungen* (1356-1371), die dessen Reisen ins heilige Land sowie in die Türkei, Persien und Indien dokumentieren, finden etliche monströse Mischwesen Erwähnung, unter anderem auch hundsköpfige kannibalische Menschenwesen.⁵⁰³ Auffällig ist, dass bereits die frühen Darstellungen des Kannibalismus stark nach dem Modus einer Horrorästhetik operieren. Nicht nur, dass die Kannibalen darin oftmals bereits durch ihre äußere Erscheinung als Monstren

⁵⁰¹ Paul Raffaele: *Among the Cannibals. Adventures on the Trail of Man's Darkest Ritual*. New York 2008. S. 1.

⁵⁰² Menninger: *Die Kannibalen Amerikas*, S. 129.

⁵⁰³ Vgl hierzu: Christian W. Thomsen: *Menschenfresser in der Literatur, in fernen Ländern, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen. Eine kannibalische Text-Bild-Dokumentation*. Wien 1983, S. 77-110.

dargestellt werden,⁵⁰⁴ wie das Monster im klassischen Horrorfilm wird der Kannibale in erster Instanz ausgegliedert. Bereits bei Herodot ist er räumlich der Andere, der an den Rändern der Welt lebt und sich durch seine Ferne von den kulturellen Zentren auszeichnet. Ungeachtet seiner optischen Erscheinung gilt er bereits durch seine Lebensweise als fremd und unterscheidet sich grundlegend von den moralischen Werten und Normen des Reisenden, der ihm begegnet. Der Kannibale in diesen Beschreibungen erfüllt also bereits eine ähnliche Funktion wie die exotische Bedrohung im Secure Horror und dient vornehmlich der Absicherung der eigenen Lebensweise gegenüber einem als unterlegen begriffenen Fremden. Überdies bedienen sich Aufzeichnungen wie etwa die von Peter Martyr oder Spenser Buckingham St. John, zunehmend einer regelrechten Splatterästhetik, um ihre kolonialistischen Ansprüche zu rechtfertigen.

Die detaillierte graphische Darstellung des kannibalischen Akts ist ursächlich nicht nur auf Argumente für die kolonialistischen Interventionen des Westens zurückzuführen, sondern korrespondiert auch mit dem Weltbild der Aufklärung, deren Vertreter im Kannibalen ein wildes Ursprungsstadium der menschlichen Kulturentwicklung vermuten.⁵⁰⁵

Ein Zeugnis dafür liefern die Beschreibungen, die der englische Seefahrer James Cook über die neuseeländischen Maori angestellt hat. Das Ziel seiner Reisen war vorgeblich nicht die Aneignung fremder Territorien, sondern die Erkundung und wissenschaftliche Beschreibung unbekannter Regionen. Dies beinhaltete zum einen die geologische und geographische Beschreibung der weitgehend unbekanntem Länder, zum anderen aber auch den engen Kontakt zu deren Bevölkerung, um ihre Sitten und Bräuche ausführlich zu beschreiben.⁵⁰⁶

Bereits im Anschluss an seine erste Weltumseglung, die er im Jahr 1768 angetreten hat, meinte Cook Hinweise dafür gefunden zu haben, dass es sich bei den Einwohnern Neuseelands um Kannibalen handelt. Da er jedoch keine eindeutigen Belege finden konnte, wurde seinem Bericht in England zunächst nur wenig Glauben geschenkt. Der Entdecker benötigte also einen stichhaltigen Beweis,

⁵⁰⁴ Auch in Kolumbus Bordbuch findet sich eine Passage in der zwar nicht das Äußere der Kannibalen selbst als monströs beschrieben wird, zumindest aber im selben Atemzug mit einem angeblich zyklonischen Volk erwähnt wird.

„Jenseits des zuerst gesichteten Vorgebirges zeigte sich nun ein weiteres, noch östlicheres Land, das die an Bord befindlichen Indianer ‚Bohío‘ nannten. Sie berichteten, dass dieses Land sehr groß sei und dort Menschen lebten, die ein Auge mitten in der Stirne hätten, und andere, die sie als Kannibalen bezeichneten, und vor denen sie scheinbar große Angst hatten.“ Vgl. Kolumbus: Bordbuch, S. 102.

⁵⁰⁵ Vgl. Moser: Kannibalische Katharsis, S. 10.

⁵⁰⁶ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 35.

den er im Anschluss an seine zweite Reise nun tatsächlich erbracht haben wollte. Während sein Schiff an der Küste Neuseelands ankerte, um notwendige Reparaturen durchzuführen, begab sich eine Gruppe von Cook entsandter Offiziere in eine Maori-Siedlung, um mit den Eingeborenen Handel zu treiben. Dort entdeckten sie die Innereien und den abgetrennten Kopf eines Mannes, den die Maori im Kampf erschlagen hatten. Einer der Offiziere erhandelte sogleich den Kopf des Opfers im Austausch für ein paar Nägel und stellte ihn anschließend an Bord des Schiffes zur Schau. Das Aufsehen, das diese Schaustellung daraufhin bei der Mannschaft hervorrief, lockte schließlich auch einige neugierige Maori an, denen sogleich ein Stück von der Wange des Opfers angeboten wurde. Unter der Bedingung, dieses gebraten serviert zu bekommen, verspeisten sie es. Als Cook, der zu diesem Zeitpunkt nicht an Bord des Schiffes war, von den Vorkommnissen erfuhr, erkannte er die Möglichkeit, an einen Beweis für seine Behauptung über die Maori zu gelangen und entschied sich dazu ein Experiment zu initiieren, indem er die Prozedur unter seiner Beobachtung wiederholen ließ.

Cooks ‚Experiment‘ beinhaltet dabei jedoch etliche Mängel, die dem Typus des aufgeklärten Entdeckers entgegenstehen: Zwar weist sein Versuchsaufbau etliche Merkmale eines wissenschaftlichen Experiments auf, wozu sowohl die Anwesenheit von glaubwürdigen Augenzeugen, als auch die Wiederholbarkeit und die präzise schriftliche Fixierung des Beobachteten zählen. Allerdings greift der ‚Versuchsleiter‘ Cook inszenierend in den Ablauf des Experiments ein.⁵⁰⁷ Mit der Art seiner Beweisführung desymbolisiert Cook den Kannibalismus der Eingeborenen. Schon der für das Experiment gewählte Schauplatz auf dem Schiff des Entdeckers macht deutlich, dass er den Kannibalismus nicht als Praxis begreift, die in feste kulturelle Strukturen eingebettet ist. Und obgleich Cook sich bemüht, eine sachliche Haltung gegenüber dem anthropophagen Akt anzunehmen, verdinglicht er ihn dabei. Für ihn scheint es unwesentlich, in welchem (kulturellen) Zusammenhang die Eingeborenen einen Menschen verspeisen, ihm geht es einzig um die Handlung an sich. „Er reduziert den Kannibalismus auf sein sichtbares, materielles Substrat“⁵⁰⁸. Auf diese Weise attestiert er den Kannibalen das Unvermögen, in ein symbolisch vermitteltes Verhältnis zur Welt und zu ihresgleichen

⁵⁰⁷ Sabine Te Heesen: Der Blick in die kannibalische Welt. Anthropophagie in Daniel Defoes Robinson Crusoe, den Reisebeschreibungen zu James Cooks Weltumsegelungen und bei Marquis de Sade. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2008, S. 132.

⁵⁰⁸ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 42.

einzutreten.⁵⁰⁹ Dabei ist gerade er selbst es, der den Kannibalen auf ein Objekt reduziert, mit dem es nicht zu kommunizieren, sondern das es lediglich zu beobachten gilt. Demnach bedürfe es keines hermeneutischen Aufwandes, sich die Kultur der Maori anzueignen; sie lässt sich allein durch die Beobachtung mit einem Blick erfassen.⁵¹⁰

Cooks Versuch verwandelt sich auf diese Weise in ein Horror-Schauspiel, dem die Beteiligten mit gemischten Gefühlen aus Faszination und Ekel beiwohnen. „Er präpariert den gewaltsamen Kern des Kannibalismus heraus, indem er ihn von jeglichem symbolischen Beiwerk befreit und auf den physischen Akt der Ingestion reduziert.“⁵¹¹ Georg Forster, der Cook auf seiner Reise begleitete und ebenfalls zum Augenzeugen des Experiments wurde, stellt fest, dass „einigen [...] der Anblick so gut als ein Brechpulver“⁵¹² war, während andere „fast Lust zu haben [schienen] mit anzubeißen“⁵¹³. Cook entwickelt auf diese Weise eine Splatter-Ästhetik, ähnlich derer, die bereits weiter oben für den Splatterfilm der 1970er Jahre beschrieben wurde. Das Experiment wird von jedweder symbolischen Bedeutung befreit und auf diese Weise zur Gewalt-Nummer erklärt. Das Gesehene wird auf eine Weise einverleibt, indem der Beobachter mit seinem Blick überall hin vordringt und Zeuge dessen wird, was ihm gewöhnlich verborgen bleibt. Gleichzeitig stößt er es anschließend umso heftiger ab. „In der Reaktion der Betrachter mischt sich also eine exzessive Form der Teilnahme mit einer ebenso exzessiven Form der Distanzierung.“⁵¹⁴ Als besonders irritierend für die awestlichen Betrachter erweist sich dabei die Tatsache, dass der Kannibale das Fleisch gebraten verlangt. Anders als in antiken Darstellungen, in denen der Verzehr von Menschenfleisch stets in roher Form erfolgt, verlangt der neuseeländische Kannibale sein Mahl „mit der kulinarischen Bestimmtheit eines Feinschmeckers“⁵¹⁵. Er verzehrt es augenscheinlich mit großem Appetit und es scheint, als würde Menschenfleisch wie eine Delikatesse anderer Nahrung vorgezogen werden. Wegen seiner Forderung erscheint der Kannibale als Schreckensgestalt, der Menschenfleisch nicht etwa aufgrund einer schlechten Ernährungssituation zu sich nimmt, sondern allein aus Gier und vor allem mit Genuss.⁵¹⁶

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., S. 43.

⁵¹⁰ Vgl. ebd., S. 44.

⁵¹¹ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 53.

⁵¹² Georg Forster: Reise um die Welt. Hrsg. v. Gerhard Steiner. Frankfurt a. M. 1983. S. 445.

⁵¹³ Ebd., S. 444.

⁵¹⁴ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 54.

⁵¹⁵ Te Heesen: Der Blick in die kannibalische Welt, S. 133.

⁵¹⁶ Vgl. Te Heesen: Der Blick in die kannibalische Welt, S. 133.

Auch Cook erklärt den Kannibalen somit zum Barbaren. Seine Beschreibung des anthropophagen Aktes resultiert letztendlich darin, dass Cook alle potenziellen Gemeinsamkeiten mit den Kannibalen unterdrückt und einzig ihre Andersartigkeit zum Ausdruck bringt. Der Kannibale gilt Cook als der gänzlich Fremde, der mit ihm – dem aufgeklärten Europäer – gar nichts gemein hat.⁵¹⁷ Doch reduziert sich die abendländische Darstellung des Kannibalismus nicht auf eine solche Gleichsetzung mit Primitivismus. Bereits seit der Entdeckung Amerikas und der damit verbundenen Dezentrierung des europäischen Weltbildes entwickelte sich ein Gegendiskurs, der die verbreitete primitivistische Auffassung der Anthropophagie unterläuft. Während viele der frühen Amerikareisenden in der neu entdeckten Welt einen vorgeschichtlichen Zustand der eigenen Kultur suchten, bildete sich eine zweite Traditionslinie heraus, die den Kannibalismus als kulturelle Leistung begreift. Diese Traditionslinie, die immer nur ein marginales Schattendasein führte und deren Existenz von einigen Autoren gänzlich angezweifelt wird,⁵¹⁸ nimmt ihren Ursprung in Michel de Montaignes Kannibalen-Essay.⁵¹⁹ Montaigne begreift den Kannibalismus der brasilianischen Tupi-Indianer darin nicht als Ausdruck ihrer kulturlosen Wildheit, sondern als eine symbolische Praxis. Den anthropophagen Akt versteht er dabei primär als ein semiotisches und sprachliches Geschehen und versucht, den kulturellen Sinn hinter dem Kannibalismus zu ergründen.⁵²⁰ „In der Deutung Montaignes ist der Kannibalismus der brasilianischen Indianer keine animalische Barbarei, sondern ein stark formalisiertes, symbolisches Verfahren, das dazu dient, sittlichen Wert und soziales Prestige zu erzeugen.“⁵²¹ Bemerkenswert ist, dass Montaigne betont, dass seine Schilderung des Kannibalismus nicht aus Selbstanschauung hervorgeht, sondern dass er sich dabei auf einen Mittelsmann verlassen musste. Anders als beispielsweise Martyr und St. John, bei denen die indirekte Erfahrung des Kannibalismus anscheinend in einer wesentlich drastischeren Beschreibung der Anthropophagie mündet, ist Montaigne sich seiner Rolle als Interpret stets bewusst. Ebenso betont er, dass er davon ausgehen muss, dass auch sein Mittelsmann bereits kein ‚unverfälschtes‘ Zeugnis über die kulturellen Bräuche ablegen kann. Montaigne

⁵¹⁷ Vgl. hierzu auch: Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 56 und Greenblatt: *Marvellous Possessions*, S. 135.

⁵¹⁸ Vgl. Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 64 und Frank Lestringant: *Le Cannibale. Grandeur et décadence*. Paris 1994., S. 173f.

⁵¹⁹ Michel de Montaigne: *Des cannibales*. In: ders. *Œuvres complètes*. Hrsg. v. Albert Thibaudet und Maurice Rat. Paris 1962. S. 200-213.

⁵²⁰ Vgl. Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 58f.

⁵²¹ Ebd., S. 59.

bleibt sich stets bewusst, dass auch er trotz seines Ansatzes keinen unmittelbaren Zugang zur fremden Kultur der Kannibalen erlangen kann. Er akzentuiert die Rolle der Mittelsmänner, um hervorzuheben, dass sich dem Europäer die fremde Kultur stets nur über den Umweg der Interpretation erschließt. Im weiteren Verlauf stellt er die Kultur der Kannibalen der Kultur der Europäer gegenüber und kommt zu dem Schluss, dass gerade die Europäer die eigentlichen Barbaren sind. Ihre Kriege dienen keinem höheren Zweck, sondern eignen sich lediglich dazu, die Welt zu unterwerfen und die eigenen Machtinteressen zu stärken. Montaigne erkennt darin eine figurative Form des Kannibalismus, bei dem die Europäer ihre Mitmenschen auf diese Weise symbolisch auffressen.⁵²²

„Die Beschäftigung mit den Kannibalen ist für den Europäer also ein nützliches Instrument der Selbsterkenntnis. Sie führt ihm seine eigenen kannibalischen Neigungen vor Augen, macht ihm aber zugleich auch bewußt, daß er eine degenerierte Form der Anthropophagie betreibt, die den Verfall seiner moralischen und gesellschaftlichen Ordnung indiziert.“⁵²³

Im Gegensatz dazu diene die Anthropophagie den kannibalischen Völkern dazu, ihre eigene gesellschaftliche Ordnung zu stabilisieren.

Der Ethnologe und Kulturwissenschaftler Ewald Volhard beschreibt die Anthropophagie im Jahr 1939 ebenfalls als zivilisatorische Leistung und berücksichtigt in seiner Studie nur solche Fälle, in denen er „zur Sitte, zum festen Bestandteil einer Kultur“ geworden sei. Dementsprechend bewertet Volhard Fälle von Hungerkannibalismus als „physiologisches oder psychopathologisches Problem“, das nicht Gegenstand der Kulturkunde sein dürfe.⁵²⁴ Volhard nimmt auf diese Weise eine rigorose Haltung gegenüber früheren Berichten über die Anthropophagie ein, die Hungerkannibalismus noch in Ansätzen toleriert hätten, während Volhard gerade diesen als barbarischen Akt bezeichnet. Auf diese Weise betont er gleichermaßen die zivilisatorische Leistung, die er im rituellen Kannibalismus erkennt.

An den von Montaigne begründeten Gegendiskurs knüpft auch Claude Lévi-Strauss an. In seinem Reisebericht *Tristes tropiques* (1955) schildert er unter anderem seine in den 1930er Jahren unternommene Reise zum Volk der brasilianischen Kawahib, die als letzte Nachfahren der Tupi-Indianer gelten, über die auch

⁵²² Vgl. ebd., S.60.

⁵²³ Ebd., S.61.

⁵²⁴ Ewald Volhard: Kannibalismus. Stuttgart 1939, S.xv.

Montaigne berichtet hatte. Er wandelt dabei sehr bewusst auf den Spuren früherer Entdecker.⁵²⁵ Ähnlich wie Volhard schließt Lévi-Strauss Formen des Hungerkannibalismus aus seiner Betrachtung des Kannibalismus aus.⁵²⁶ Der Ethnologe erkennt im Kannibalismus eine Analogie zum Gabentausch, der darauf abzielt, eine persönliche Bindung zwischen den Tauschpartnern zu etablieren und der auf diese Weise einen Gegensatz zu dem Handel mit Tauschobjekten im utilitaristischen Warenkapitalismus bildet. Im Gegensatz zu den neutralen Gütern, die im Warenkapitalismus gehandelt werden, werden im Gabentausch weder die Tauschobjekte, noch die am Tausch beteiligten Individuen verdinglicht, sondern in ein Netzwerk sozialer Beziehungen eingebunden.⁵²⁷ Im Folgenden geht Lévi-Strauss dazu über, die kannibalische Kultur indianischer Gesellschaften den europäischen Kulturen gegenüberzustellen. Er gelangt zu dem Schluss, dass die kannibalische Gesellschaft bedrohliche Individuen wortwörtlich und im übertragenen Sinn in den sozialen Körper der Gemeinschaft zu integrieren versucht, indem sie sie sich einverleibt, während westliche Kulturräume, die er als „anthropem“ bezeichnet, versuchen, diese abzustößen und auszugrenzen.⁵²⁸ In den kannibalischen Riten erkennt er somit den Ausdruck einer integrativen, hybriden Kultur, im Gegensatz zu der homogenen Einheitskultur westlicher Sozietäten, die alles Andersartige auszuschließen versuchen.

⁵²⁵ So finden insbesondere Léry, Staden, Soares de Souza, Thevet und Montaigne Erwähnung in seinem Bericht. Vgl. Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen. Übers. v. Eva Moldenhauer. Köln 1982, S. 330.

⁵²⁶ Ebd., S. 382.

⁵²⁷ Vgl. hierzu: Moser: Kannibalische Katharsis, S. 17f.

⁵²⁸ Vgl. ebd., S. 382.

4.4. Zombies unter Kannibalen

Indem Claude Lévi-Strauss die kulturalistische Funktion der Anthropophagie als schroffen Gegensatz zum anthropemen Charakter westlicher Gesellschaften begreift, erteilt er der primitivistischen Auffassung des Kannibalismus eine eindeutige Absage. Christian Moser erkennt jedoch Mängel in seiner Argumentationsweise. Der von Lévi-Strauss evozierte Gegensatz zwischen Anthropophagie und Anthropemie ließe sich in seiner rigiden Form nicht aufrechterhalten. Auch westliche Gesellschaften praktizieren einen politischen, ökonomischen und kulturellen Kannibalismus, der darauf abzielt, einen homogenen Gesellschaftskörper zu schaffen, indem sie gerade auf die totale Assimilation des Fremden setzen.

„Die kapitalistischen Sozietäten des Westens dagegen gehen mit den Individuen genau so um wie mit den Gütern. Auf der einen Seite schaffen sie die Möglichkeit, sich ihrer rückhaltlos zu entäußern, um sie auf der anderen Seite desto intensiver aneignen und unterwerfen zu können.“⁵²⁹

Dieser Umstand lässt sich am Beispiel des Zombiefilms illustrieren. Wenn Moser den westlichen Kannibalismus als ein Verfahren der Aneignung beschreibt,⁵³⁰ so kann man die Übertragung der Figur des Zombies aus seinem originären Umfeld im Voodoo-Glauben in den modernen Horrorfilm als eine solche Form der Aneignung beschreiben. In seinem Film *Zombi 2* (dt. *Woodoo – Die Schreckensinsel der Zombies*, 1979) macht der italienische Regisseur Lucio Fulci diesen Prozess auf besondere Weise deutlich. Zwar ist *Zombi 2* elf Jahre nach George A. Romeros *Night of the Living Dead* erschienen, illustriert jedoch gerade wegen dieser zeitlichen Differenz besonders eindrucksvoll die Übertragung des Zombies aus seinem eigentlichen kulturellen Umfeld in eine spezifisch westliche Spielart. Die exotisierende Darstellung des Zombies befriedigt somit den ‚Hunger‘, sich das Fremde einzuverleiben und anzueignen, nur um es anschließend wieder abzustoßen, indem es mit Bildern der Furcht und des Ekels verknüpft wird. Der Aneignung des Fremden folgt sogleich die scheinbar reinigende Abstoßung, die ihn von seiner eigenen kannibalischen Gier befreien soll.

⁵²⁹ Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 19.

⁵³⁰ Ebd., S. 21.

Fulcis Film erzählt die Geschichte der jungen Ann, die sich gemeinsam mit dem Reporter Peter zu der (fiktiven) Karibikinsel Matul begibt, auf der ihr Vater als Arzt arbeitet. Dort angekommen erfährt sie, dass er einer unbekanntem Krankheit erlegen ist. Schnell werden sie damit konfrontiert, dass eine vermeintliche Seuche die Toten wieder auferstehen lässt. Nachdem immer mehr Menschen der Krankheit erliegen, gelingt Peter und Ann nur mit größter Mühe die Flucht von Matul. Bei ihrer Rückkehr in die USA müssen die beiden jedoch feststellen, dass sich die Seuche bereits bis hierhin ausgebreitet hat und die lebenden Toten in Begriff sind, New York zu überrennen.

Bereits am Schauplatz der Handlung, der die Bedrohung wieder im exotischen Raum der Karibik verortet, wird ersichtlich, dass sich Fulci zunächst auf die Vorbilder des klassischen Zombiefilms beruft. Der Regisseur selbst bestätigt diese Vermutung in einem Interview aus der Entstehungszeit des Films.⁵³¹ Tatsächlich greift Fulci etliche Motive aus dem klassischen Horrorfilm auf und nimmt deutlichen Bezug auf Themen, die im Zombiefilm seit den 1950er Jahren nur noch eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Fulci thematisiert die Oppositionen zwischen Schwarz und Weiß, Wissenschaft und Voodoo sowie Zivilisation und Wildheit, wie sie bereits Filme wie *White Zombie* oder *I Walked With a Zombie* dargestellt haben. Doch obwohl Fulci diese Rückbezüge zwischen dem Zombie und dem Voodoo-Glauben herstellt, entsprechen seine Untoten nicht etwa der Vorstellung des Zombies als Arbeitssklaven, sondern dem von Romero etablierten Typus des Menschenfressers. Auf diese Weise führt Fulci die Exotisierung der Gestalt des Zombies erneut ad absurdum, indem er dessen westliche Interpretationsweise an den Ort seines mythologischen Ursprungs verlegt. In einer wenn auch kurzen Sequenz spiegelt der Film eben jene Entwicklung wider, die sowohl mit der ‚Entdeckung‘ des Zombies im Voodoo-Glauben als auch mit seiner Aneignung einhergeht. Während ihrer Erkundung der Insel entdecken die Protagonisten einen Friedhof, den spanische Konquistadoren seinerzeit angelegt haben. Als bald erheben sich die toten Spanier und attackieren die Gruppe. Die Zombies, die hier auferstehen, entsprechen zunächst der Kategorie des kannibalischen Zombies in seiner westlichen Interpretation. Zugleich erhebt

⁵³¹ „I wanted to recapture the moody atmosphere of witchcraft and paganism that must have been prevalent when Europeans first settled in the Caribbean during the 1700s. That’s when the concept of Zombies – human slaves brought back from the dead – first became known to Western civilisation... Fright films such as *I Walked with a Zombie*, *Voodoo Island* and *The Walking Dead* were in the back of my mind as I made this picture.” Zitiert in: Russel: *Book of the Dead*, S. 142.

sich jedoch ein Stück durchaus realer Geschichte gegen sich selbst. Die Kolonisten, die die Karibik ausgebeutet und ihren Einwohnern Kannibalismus unterstellt haben, betrieben mit der Exotisierung des Glaubens (und insbesondere der Figur des Zombies) selbst eine symbolische Form des Kannibalismus, die sie nun – wortwörtlich – am eigenen Leib erfahren müssen. Die Protagonisten sehen sich also einerseits mit ihrer eigenen Kolonialvergangenheit, die zwar begraben, aber nicht endgültig tot zu kriegen ist, konfrontiert und werden andererseits von dem, was sie selbst durch Unterdrückung und Enteignung erschaffen haben, attackiert und einverleibt. Wenn die Zombies in der letzten Einstellung des Films schließlich die USA invadieren, beschreibt Fulci den endgültigen Übergang des Zombies aus seinem karibischen Ursprung hinein in die Alltagswirklichkeit der westlichen Zivilisation. Er führt damit bildhaft vor Augen, was Romeros *Night of the Living Dead* auf allegorischer Ebene leistet – die Assimilation des Zombies und dessen Aufleben durch und inmitten des westlichen Kulturraumes.

Überdies folgt *Zombi 2* trotz seiner ständigen Bezüge auf den klassischen Horrorfilm dem Prinzip der maximalen Sichtbarkeit des Splatterfilms. Er entspricht damit in besonderer Weise der Definition des modernen Horrorfilms, wie ihn Noel Carroll in seinem Buch *Philosophy of Horror* beschreibt. Ähnlich wie Andrew Tudor identifiziert auch Carroll einen Wandel im Horrorgenre der 1970er Jahre, der es erlaube, eine Parallele zwischen Horrorfilm und dem theoretischen Diskurs des (Post-)Strukturalismus zu ziehen.⁵³² Insbesondere der Splatterfilm rückt darnach die Versehrbarkeit des menschlichen Körpers in den Mittelpunkt und zeigt auf, „dass es sich bei den kategorialen Oppositionen nicht um natürliche Gegebenheiten, sondern um arbiträre kulturelle Konstrukte handelt“⁵³³. Die explizite Zerstörung des Körpers im Splatterfilm erachtet Carroll „als das filmische Analogon zur poststrukturalistischen Desavouierung des logozentrischen Subjekts“⁵³⁴. Diese Beziehung zwischen Horrorfilm und postmoderner Theorie wird schließlich noch dadurch verstärkt, dass der moderne Horrorfilm zunehmend selbstreferentiell und intertextuell wird: Sowohl die Filmschaffenden als auch die Zuschauer sind sich, so Carroll, darüber bewusst, dass sie innerhalb einer gemeinsamen Tradition operieren. Auf diese Weise präsentiert sich der Film nun selbst als kulturelles Artefakt.⁵³⁵

⁵³² Carroll: *The Philosophy of Horror*, S. 210.

⁵³³ Moser: *Kannibalismus als Metapher des Verstehens*, S. 56.

⁵³⁴ Ebd., S. 56.

⁵³⁵ Vgl. Carroll: *Philosophy of Horror*, S. 211.

In Fulcis *Zombi 2* wird dieser Umstand daran deutlich, dass der Film die westliche Rezeptionsgeschichte des Zombies in seine Handlung integriert. Den westlichen Kannibalismus, dem der Zombie selbst zum Opfer wurde, verdoppelt er nun auf der Kinoleinwand, indem er ihn als kannibalischen Zombie exponiert, der über seine Opfer herfällt und anschließend in die USA einfällt. Die Bezüge, die Fulci zum klassischen Horrorfilm herstellt, machen seinen Film zur kinematographischen Zitatensammlung, die diesen Prozess in das Spektakel einer blutig-exzessiven Körpershow überträgt.

Im italienischen Horrorkino der 1970er und 1980er Jahre kommt es zu einer besonders beachtenswerten Verschränkung des Zombie- und des Kannibalenmotivs, denn der italienische Exploitationfilm wird nicht nur vom kannibalischen Zombie bevölkert, sondern bildet ebenfalls das Genre des Kannibalenfilms heraus. Roger Luckhurst hebt hervor, dass die Vertreter beider Gattungen sich nicht unabhängig voneinander untersuchen lassen, da sie beide im Wesentlichen darauf bedacht sind, die historische Verbindung zwischen dem Zombie bzw. dem Kannibalen und den kolonialen Fantasien, die mit diesen Figuren verbunden werden, wiederherzustellen.⁵³⁶ Tatsächlich beeinflussen sie einander zunächst über die visuelle Inszenierung des Verstümmelns, des Tötens und des Fressens. Innerhalb des Splatterkinos werden die Vertreter beider Gattungen gemeinhin unter dem Begriff des *Cinema Vomitif*⁵³⁷ gefasst, da sie unter Verdacht stehen, in erster Linie eine somatische Reaktion bei ihren Zuschauer hervorrufen zu wollen. Besonders der italienische Kannibalenfilm ist deswegen in Verruf geraten,⁵³⁸ weil er tatsächlich reale Gewalt gegen Tiere zeigt und diese kontrastiv zu der fiktiven Gewalt gegenüber Menschen einsetzt. Die sogenannten ‚Tiersnuff-Szenen‘ werden als bewusste Stilmittel in den Film integriert, um den Betrachter dahingehend zu verunsichern, ob nicht auch die exzessiv inszenierte Gewalt gegen Menschen, die er zu sehen bekommt, real sein könnte.

⁵³⁶ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 159. Auch der Jay Slater untersucht in seinem Buch *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies* beide Genrevertreter parallel zueinander.

⁵³⁷ Vgl. hierzu: Mikita Brottman: *Offensive films: Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*. Westport 1997.

⁵³⁸ Eine Vielzahl der italienischen Kannibalenfilme, darunter populäre Vertreter wie *Mondo Cannibale* (1972), *La montagna del dio cannibale* (dt. *Die weiße Göttin der Kannibalen*, 1978), *Mangiati vivi!* (dt. *Lebendig gefressen*, 1980) oder *Cannibal Holocaust* (1980), hatten in vielen Ländern mit der Zensur zu kämpfen. In Deutschland stehen sie noch immer auf dem Index bzw. sind nach §131 StGB beschlagnahmt.

Geprägt vom dokumentarischen Stil des Mondofilms⁵³⁹ entwickelt sich der Kannibalenfilm bereits seit dem Erscheinen von Umberto Lenzis *Mondo Cannibale* (1972) erfolgreich als eigenständiges Filmgenre.⁵⁴⁰ Er handelt dabei meist von Naturvölkern, die mit der westlichen Zivilisation in Berührung kommen.

Auffällig ist zunächst, dass auch der Kannibalenfilm seine ‚Monster‘ in einen exotischen Außenraum verlagert. Sowohl der menschenfressende Zombie bei Fulci, der auf die historische Verbindung verweist, die Kolonisten zwischen Voodoo und Kannibalismus vermutet hatten, als auch der Kannibalenfilm, der seine ‚Wilden‘ im zivilisationsfernen Dschungel verortet, scheinen zunächst dem Typus des modernen Horrorkinos zu widersprechen. Doch anstatt sich in diesem Szenario kolonialistischen Fantasien über den menschenverschlingenden ‚Wilden‘ hinzugeben, „evoziert [er] diese Konvention des älteren Horror-Films nur, um sie desto nachhaltiger zu desavouieren“⁵⁴¹. Das narrative Grundmuster von skrupellosen Vertretern des Westens, die die dritte Welt ausbeuten und schließlich – wortwörtlich – von ihren sich gegen sie aufbegehrenden Opfern verschlungen werden, entwickelt sich schnell zur Genrekonvention des Kannibalenfilms.

Im Folgenden möchte ich zwei Vertreter des Kannibalenfilms analysieren, um im weiteren Verlauf zu untersuchen, ob neben bildästhetischen Beziehungen zwischen Zombie- und Kannibalenfilm auch von einer strukturellen Ähnlichkeit in der Darstellung des Kannibalen und der Inszenierung des kannibalischen Zombies ausgegangen werden kann.

⁵³⁹ Als Begründer des Mondofilms gilt der unter Regie von Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi und Paolo Cavara realisierte *Mondo Cane* aus dem Jahre 1962. Der Mondofilm zeichnet sich durch einen pseudo-dokumentarischen Stil aus, der angeblich reale Sitten und Gebräuche fremder Kulturen beschreibt, seinen Schwerpunkt dabei jedoch auf die explizite Darstellung von Sex und Gewalt, wie bspw. Folter, Hinrichtungen und Vergewaltigungen, legt. Die authentisch anmutenden Bilder sollen aufrüttelnd wirken und Teil einer Zivilisationskritik sein. Im Falle von Filmen wie Jacopettis *Africa Addio* (1966) verfehlten sie ihr Ziel jedoch. Dem Film, der die Phase der Dekolonisation Ostafrikas beschreibt, wurde oftmals Rassismus vorgeworfen. Die Szene, in der ein Junge exekutiert wird, führte dazu, dass Regisseur Jacopetti wegen Beihilfe zur Tötung in Italien vor Gericht stand, jedoch freigesprochen wurde. Zum Mondo-Film siehe auch: David Kerekes/David Slater: Killing for Culture: Death Film from Shockumentaries to Snuff. Manchester 2006, S.69-163. und: Mikita Brottman: Mondo Horror. Carnivalizing the Taboo. In: The horror film. Hrsg. v. Stephen Prince: New Brunswick 2004, S. 167–188. Siehe auch: Meteling: Monster, S. 171.

Zur Wirkung von *Africa Addio* vgl.: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46413956.html> (Stand: 17.07.2016)

⁵⁴⁰ Noch bevor Lucio Fulci den italienischen Exploitationfilm um die Figur des Zombies erweiterte, erschienen im Bereich des Kannibalenfilms Werke wie *Ultimo mondo cannibale* (dt. *Mondo Cannibale 2 – Der Vogelmensch*, 1977), *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (dt. *Nackt unter Kannibalen*, 1977) und *Primitif* (dt. *Der Todesschrei der Kannibalen*, 1978)

⁵⁴¹ Moser: Kannibalismus als Metapher des Verstehens, S. 58.

Besonders Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust* (dt. *Nackt und zerfleischt*, 1980) und Umberto Lenzis *Cannibal Ferox* (dt. *Die Rache der Kannibalen*, 1981) gelten als zwei besonders populäre Vertreter des Kannibalenfilms.⁵⁴² Darüber hinaus stellen sie repräsentative Beispiele für die von Carroll vertretene These über den modernen Horrorfilm dar, indem sie die ethnologische Kannibalismusdebatte in ihre Handlung integrieren.

Cannibal Holocaust beginnt mit zwei *Establishing Shots* aus der Luft, die akustisch miteinander verknüpft sind. Den Bildern von der scheinbar unberührten Natur des Amazonasgebiets folgt ein harter Schnitt, der das Geschehen auf die Aussichtsplattform des Empire State Buildings verlagert. Hier spricht ein Reporter direkt zum Zuschauer und berichtet vom Verschwinden einer Gruppe von vier Dokumentarfilmern im südamerikanischen Dschungel. Als bald richtet er seinen Blick auf das Treiben in den Straßen unter sich. Die Kamera folgt diesem Blick und fliegt über und durch die Straßen New Yorks, während der Reporter aus dem Off weitere Details über die verschwundenen Expeditionsteilnehmer preisgibt. Während es dem Menschen mittlerweile möglich sei, zum Mond zu fliegen und den Weltraum zu erobern, existierten auf der Erde immer noch wilde Völkstämme, die wie in der Steinzeit lebten. Deodato stellt der Beschreibung des amazonischen Dschungels kontrastiv Bilder des Großstadtdschungels New Yorks entgegen, um damit bereits auf eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen beiden hinzudeuten.⁵⁴³

„Die Eingangssequenzen des Films etablieren somit einen schroffen Gegensatz zwischen der wilden Heimat der Kannibalen und der hochtechnisierten Zivilisation des Westens. Zugleich liefern sie aber auch eine Reihe von Hinweisen darauf, daß dieser Gegensatz fragiler ist, als er zunächst scheint.“⁵⁴⁴

Der technische Fortschritt hat den Menschen einerseits von der Natur entfernt, sie ihm andererseits näher gebracht, da der Dschungel nun binnen weniger Flugstunden zu erreichen ist.

⁵⁴² Deodatos *Cannibal Holocaust* gilt nicht allein wegen seines großen kommerziellen Erfolges als Höhepunkt des italienischen Kannibalenfilms. Er gilt heute als einflussreichster und gleichermaßen komplexester Vertreter des Genres. Ebenso wie Lenzis *Cannibal Ferox* hat der Film erhebliche Kontroversen hervorgerufen und lange Zeit mit der Zensur zu kämpfen gehabt. Während Deodatos Film in Frankreich unter Verdacht stand, ein genuiner Snuff-Film zu sein (vgl. Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 90), wirbt *Cannibal Ferox* auf den Covern seiner vielfältigen Veröffentlichungen auf VHS und DVD damit, in 31 Ländern der Welt verboten und der „gewalttätigste Film der jemals gedreht wurde“ zu sein.

⁵⁴³ Meteling: *Monster*, S. 164.

⁵⁴⁴ Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 91.

Mit ihren Kameras und Mikrofonen bewaffnet, hätten sich die Dokumentarfilmer in den Dschungel begeben, um inmitten dieses „Green Inferno“ kannibalische Indianerstämme aufzuspüren und zu dokumentieren. Die Gleichsetzung vom Equipment der Dokumentarfilmer mit einer Bewaffnung stellt erneut die Opposition zwischen den ‚Wilden‘ und den ‚Zivilisierten‘ in Frage. Deodato nimmt damit vorweg, was der Film erst im späteren Verlauf preisgibt: Die Filmmacher stellen ihre Expedition nicht in den Dienst der Wissenschaft, sondern rüsten sich wie für einen Krieg.

Zunächst erzählt *Cannibal Holocaust* jedoch die Geschichte einer zweiten Expedition, die sich unter der Leitung des Anthropologen Professor Monroe auf die Spuren der verschwundenen Dokumentarfilmer begibt, um sie im Amazonasgebiet aufzuspüren. Bereits zu Beginn der Suche wird Monroe ganz in der Nähe des Basiscamps Zeuge eines kannibalischen Rituals. Sein ortskundiger Begleiter Chaco erklärt ihm, dass es sich bei den Indianern, die dieses durchgeführt haben, um Mitglieder des Stammes der Yacumo handelt. Diese seien tapfere Krieger, die sich lediglich vor dem Stamm der Tree People oder Yamamomo fürchteten, die in der unzulänglichsten Region des Urwalds beheimatet sind. Der Name des im Film verwendeten fiktiven Indianerstammes verweist überdies auf den real existierenden Volksstamm der Yanomamo, der im Grenzgebiet zwischen Brasilien und Venezuela beheimatet ist. Große Bekanntheit erlangten die Yanomamo in den späten 1960er Jahren durch die umstrittenen, aber überaus erfolgreichen Untersuchungen des amerikanischen Ethnologen Napoleon A. Chagnon.⁵⁴⁵ Chagnon beschreibt die Yanomamo als wild und überaus kriegerisch. Christian Moser geht davon aus, dass Deodato sich für seinen Film nicht nur an Chagnons Schilderungen orientiert hat, sondern auch dessen sozialdarwinistische Grundthese übernommen hat: „Demnach liefern die Yanomamo Anschauungsmaterial für den Urzustand der Menschheit, der durch eine kaum zu bändigende Aggressivität gekennzeichnet ist.“⁵⁴⁶

Monroe entscheidet sich dazu, den Yacumo tiefer in den Dschungel zu folgen, da er die Yamamomo für das Verschwinden der Dokumentarfilmer verantwortlich hält und sich auf diese Weise erhofft, die Verschwundenen zu finden. Monroe nimmt mit seiner Gruppe Kontakt zu den Yacumo auf und wird von diesen in ihr Dorf geführt. Monroe erfährt weiter, dass er sich bereits auf dem Territori-

⁵⁴⁵ Napoleon A. Chagnon: Yanomamö. The Fierce People. 4.Auflage. Fort Worth 1992.

⁵⁴⁶ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 93f., Zitat von: S. 94.

um der Yamamomo befindet, hier jedoch ein weiteres Volk, die Shamatari oder Swamp People, einen Herrschaftsanspruch hegt, weswegen es wiederholt zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen den Yamamomo und den Shamatari kommt. Es dauert nicht lange, bis Monroe selbst Zeuge einer solchen Auseinandersetzung zwischen den Tree People und den Swamp People wird. Monroe und seiner Gruppe gelingt es, den Yamamomo zu helfen, woraufhin er eingeladen wird, sie in ihr Dorf zu begleiten und sie ihn an ihre heilige Stätte führen. Dort trifft er nicht nur eine Gemeinschaft, die nahezu unberührt von den Einflüssen der westlichen Zivilisation lebt, sondern entdeckt auch tatsächlich die sterblichen Überreste der Filmemacher mitsamt des noch intakten Filmmaterials, mit dem die Leichen von den Kannibalen ‚dekoriert‘ wurden. Monroes einziges Interesse liegt fortan darin, das Bildmaterial des Filmteams in seinen Besitz zu bringen. Anstatt sich auf sein eigenes Geschick als Anthropologe zu verlassen, legt er seine Hoffnung, die Geheimnisse der unbekanntenen Kultur der Yamamomo zu lüften, ganz in die Arbeit der toten Dokumentarfilmer. „Der Ethnologe mit seinem umständlichen Verfahren der Beobachtung dankt ab, um den Bildern des Dokumentarfilms das Feld zu überlassen, weil sie die Wirklichkeit vorgeblich zu erfassen vermögen.“⁵⁴⁷

Monroe gelingt es schließlich, das Filmmaterial mit den Yamamomo gegen ein Diktiergerät zu ertauschen. Besiegelt wird der vollzogene Handel mit einem kanibalischen Mahl, bei dem der Anthropologe nun selbst Menschenfleisch dargeboten bekommt und verspeist. Sein Interesse an dem Bildmaterial der ersten Expedition ins Gebiet der Kannibalen lässt ihn selbst zum Kannibalen werden. „Deodato suggeriert somit die Existenz einer Analogie zwischen dem Konsum der Bilder und dem Konsum von Menschenfleisch.“⁵⁴⁸

Dass der Preis, den er dafür gezahlt hat, zu hoch ist, muss Monroe erst nach seiner Rückkehr in die USA, dafür aber umso schockierter, feststellen. In der zweiten Hälfte seines Films präsentiert Deodato die Aufzeichnungen des Filmteams, die von Monroe vor der geplanten Fernsehausstrahlung gesichtet werden.⁵⁴⁹ Schnell wird deutlich, dass das Filmteam während seiner Expedition einzig darauf bedacht war, dem Publikum möglichst schockierende Bilder zu bieten. Tatsächlich haben die Dokumentarfilmer bereits auf ihrer Suche nach dem Dorf

⁵⁴⁷ Ebd., S.96.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 96.

⁵⁴⁹ Zu den Authentifizierungsstrategien, die Deodato entsprechend der Bildästhetik des Splatterfilms anwendet, sowie zu den inszenatorischen Mitteln derer er sich dafür bedient siehe: Meteling: *Monster*, S. 164-175.

der Yacumo Hinweise dafür entdeckt, dass es sich bei den Einwohnern des Dschungels tatsächlich um Kannibalen handelt, doch scheint das Filmteam diese Gewalttätigkeit schnell verinnerlicht zu haben, ohne im Kannibalismus eine kulturelle Leistung zu erkennen. Vielmehr scheint er ihnen als Legitimation dafür zu dienen, sich den Einwohnern gegenüber ihrer eigenen sadistischen Lust hinzugeben. Sensationslüstern sind sie dabei in das Dorf der Yacumo eingefallen und haben eine Stammesfehde inszeniert, die auf den archaischen Charakter der Kannibalenvölker verweisen sollte. Die Filmemacher selbst sind es allerdings, die hier vergewaltigen, morden und das Dorf anschließend in Brand setzen. Zum Verhängnis wird ihnen schließlich, dass sie während ihrer Gräueltaten von den Yamamomo beobachtet werden, die letztlich grausame Rache nehmen. In den Schlussszenen des Films ergreifen die Tree People das Team, vergewaltigen das weibliche Mitglied, kastrieren den Kameramann und erschlagen sämtliche Expeditionsteilnehmer, um sie anschließend zu verspeisen.

Nach der Sichtung des Filmmaterials ordnet der Chef des Senders an, es umgehend zu vernichten, Monroe verlässt mit den nachdenklichen Worten: „I wonder who the real cannibals are“, den Vorführraum. Christian Moser erkennt darin eine Parallele zu der zivilisationskritischen Gedankenfigur, derer sich bereits Montaigne in seinem Kannibalen-Essay verpflichtet fühlt.

„Demnach sind die Europäer, obwohl sie ‚nur‘ eine figurative Form der Anthropophagie betreiben, als die eigentlichen Kannibalen anzusehen, die ihrem Verlangen nach Macht und Besitz in hemmungsloser Weise willfahren, wohingegen die literale Menschenfresserei der Eingeborenen in ein System von Regeln und Ritualen eingebunden ist, das dem kannibalisches Akt einen moralischen Wert verleiht und ihm die Aufgabe zuweist, den Fortbestand der eigenen Kultur zu sichern.“⁵⁵⁰

Die Angehörigen der westlichen Kultur, die in *Cannibal Holocaust* durch die einflussreichen Medien des Films und des Fernsehens repräsentiert werden, erweisen sich folglich als die ‚wahren‘ Kannibalen. Die Expeditionsteilnehmer werden von ihrer Gier angetrieben, dem Publikum möglichst sensationelle und schockierende Bilder zu bieten. Um diese zu erhalten, sind sie bereit, wortwörtlich über Leichen zu gehen. Motiviert wird ihr gewalttätiges Verhalten von dem Sichtbarkeitszwang ihres Mediums. Sie verkennen den Kannibalismus der Eingeborenen dabei in seiner Eigenschaft als kulturelle Errungenschaft und betreiben selbst

⁵⁵⁰ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 102.

eine rückhaltlose Desymbolisierung des anthropophagen Aktes. Als Organ der Ingestion dient ihnen nicht der Mund, sondern die Kamera, mit der sie ihre Grausamkeiten aufzeichnen.

„Das Filmteam handelt im heißen Dschungel des primitiven Kannibalismus nach den kälteren Gesetzen des zivilisierten Medienkannibalismus. Die Ausübung von Gewalt zeigt sich als eine unbedingte Folge technischer und medialer Überlegenheit. Wäre dem nicht so, gäbe es die Bilder in *Cannibal Holocaust* nicht. Das haben die *Tree-People* erkannt. Sie durchschauen die totemistische und fetischistische Bedeutung der Filmausrüstung und vor allem der Filmrollen selbst, die ihnen das Filmteam zumisst und behandeln sie entsprechend mit Furcht und Ehrfurcht.“⁵⁵¹

Allerdings will Deodato selbst genau die sensationalistischen Gelüste befriedigen, vor denen er sich in seiner Medienkritik zunächst abzugrenzen versucht.⁵⁵²

Mit der finalen Rache der Kannibalen am Filmteam erklärt Deodato den Kannibalismus zum reinigenden Element, das den Urwald von den zivilisatorischen Einflüssen des Westens befreit, indem er ihn sich einverleibt und auf diese Weise zur Gänze zerstört. In diesem Punkt entspricht er gerade nicht Montaignes Vorstellung, der gegenteilig davon ausgeht, dass der anthropophage Akt den kannibalischen Völkern keineswegs dazu dient, einen Zustand natürlicher Reinheit zu konservieren, sondern ihn als symbolische Praxis begreift, die grundlegend nicht darauf bedacht ist, das Fremde endgültig auszuschließen, sondern es als fremdes Element des Eigenen zu begreifen und in sich aufzunehmen.⁵⁵³ Deodato erklärt den Horrorfilm zum Sühneritual, der auch den Betrachter mit seiner eigenen kannibalischen (Sensations-)Lust konfrontiert. Indem er diese befriedigt, befreit er ihn allerdings umgehend davon, indem er ihn in einen Zustand ‚primitiver‘ Unschuld zurückführt.⁵⁵⁴ Diese Art der Heilung erfährt zum einen Monroe bei der Sichtung des Filmmaterials, aber auch der Zuschauer. Damit löst der Film den zuvor vermuteten Gegensatz zwischen einem ‚heilsamen‘ und einem ‚entarteten‘ Kannibalismus jedoch sogleich wieder auf. Deodato verpflichtet sich unreflektiert der von Chagnon vertretenen These, dass der kannibalische Akt einem archaischen Urzustand des Menschen entspricht, der sich zur genetisch pro-

⁵⁵¹ Meteling: *Monster*, S. 173f.

⁵⁵² Luckhurst: *Zombies*, S. 163.

⁵⁵³ Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 105.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 107f.

grammierten Triebstruktur des Menschen deklarieren lässt.⁵⁵⁵ Damit entlarvt sich *Cannibal Holocaust* nicht als

„[...] Kritik an der westlichen Konsumgesellschaft, sondern [als] eine Apotheose des ungehemmten Konsums, der laut Deodato die Kraft zur Selbstreinigung besitzt, wenn man ihm nur seinen freien Lauf lässt.“⁵⁵⁶

Der erzählerischen Konvention des Kannibalenfilms vom westlichen Aggressor, der in die Ursprünglichkeit des Dschungels eingreift, indem er dessen Bewohner foltert, vergewaltigt und auf grausame Art und Weise ermordet, folgt ebenfalls Umberto Lenzi's *Cannibal Ferox* (dt. *Die Rache der Kannibalen / Make Them Die Slowly*). Wesentlich interessanter als diese inhaltlich weitgehend mit Deodato übereinstimmende Darstellung ist hier die deutliche Rezeption von William Arens' Buch *The Men-Eating Myth*. Die Handlung entfaltet sich wie folgt:

Die amerikanische Anthropologin Gloria Davis reist mit ihrem Bruder und einer gemeinsamen Freundin ins Amazonasgebiet Kolumbiens, um dort Nachforschungen für ihre Dissertation anzustellen. Sie möchte den Beweis erbringen, dass ritueller Kannibalismus im Amazonasgebiet niemals existiert hat⁵⁵⁷ und lediglich als Fiktion westlicher Kolonisten zu verstehen ist, die darüber ihre imperialistischen Absichten legitimieren wollten. Diese Grundannahme entspricht im Wesentlichen den Thesen, die William Arens zwei Jahre zuvor in seinem populär gewordenen Buch hervorgebracht hat. Nach einer Autopanone treffen Gloria und ihre Begleiter auf den Amerikaner Mike und dessen verwundeten Freund Joe. Die beiden berichten, dass sie sich nur mit Mühe aus den Fängen von Kannibalen hätten befreien können, deren Dorf sich ganz in der Nähe befände. Mikes Schilderung erweist sich jedoch schon bald als Lüge. Er selbst war es, der auf der Suche nach Edelsteinen ins Amazonasgebiet gereist ist und einzig aus sadistischer Lust heraus begonnen hat, die Einwohner, die er zur Unterstützung seiner Suche beordert hat, zu massakrieren und zu foltern. Mike erweist sich somit nicht nur als Karikatur des westlichen Kolonisten, der die indigene Bevölkerung unterdrückt und ihr barbarische Handlungen unterstellt, ebenso hat er das Gesetz des Stärkeren, das er im Dschungel vermutet, verinnerlicht. Er zeigt dabei

⁵⁵⁵ Vgl. Luckhurst, S. 165.

⁵⁵⁶ Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 108.

⁵⁵⁷ „In meiner Dissertation behauptete ich, dass es Kannibalismus heute nicht mehr gibt. Was immer man darunter versteht. Ja, dass es ihn sogar nie gab“, erklärt sie ihren Begleitern. [Timecode 00:09:02]

keinerlei Interesse an der Kultur der Indios, einzig seine Gier treibt ihn an. Er zwingt die Eingeborenen zur Sklavenarbeit und hat keinerlei Skrupel, seine vermeintliche Überlegenheit ihnen gegenüber gewaltsam zu behaupten.

Dieses Schema wiederholt sich, nachdem die Gruppe sich gemeinsam auf den Weg gemacht hat, um einen Ausweg aus dem Urwald zu suchen. Sie verirren sich und stoßen dabei auf ein halb-verwaistes Kannibaldorf. Während die Krieger dieses verlassen haben, um auf die Jagd zu gehen, sind lediglich die Kranken und Schwachen zurückgeblieben. Weil sich Joes Zustand rapide verschlechtert, beschließt die Gruppe, hier eine Weile auszuharren. Im Drogenrausch erschießt Mike einen jungen Indio, nachdem dieser ihn davon abhalten wollte, seine Freundin zu vergewaltigen. In der Folge sperrt Mike die übrigen Indios in einen Käfig. Erst als die Krieger ins Dorf zurückkehren, können sie Mike stoppen und nehmen ihrerseits die Gruppe gefangen, die nun – ähnlich wie die Dokumentarfilmer in Deodatos Film – misshandelt und gefressen werden. Der kannibalische Akt wird hier gleichermaßen als Sühneritual begriffen, das die Natürlichkeit des Dschungels dadurch wiederherstellt, dass es die destruktiven Einflüsse westlicher Zivilisation zerstört. Einzig Gloria gelingt mit Hilfe eines Indios die Flucht und die Rückkehr in die USA, wo sie zum Schluss des Films ihre Dissertation mit dem bezeichnenden Titel *Cannibalism – End of a Myth* vorstellt.

Dieses Ende behält sich eine ambivalente Haltung gegenüber Arens Text vor. Gloria hat sich in den Dschungel begeben, um sich vom Wahrheitsgehalt ihrer Behauptung überzeugen zu können. Hier bezieht sich der Film auf Arens Kritik an der modernen Ethnologie, sie würde zugunsten zunehmender Theorielastigkeit die Dokumentation von Faktenmaterial aufgeben.⁵⁵⁸ Auch Gloria sieht sich der Feldforschung vor Ort verpflichtet. Dort wird sie jedoch Augenzeugin sowohl eines verzerrten Kannibalismus, den Mike an den Eingeborenen verübt und der sich unter Berücksichtigen der imperialistischen Vergangenheit der westlichen Zivilisation durchaus als ‚organised practice‘ beschreiben ließe, als auch eines literalen Kannibalismus, wenn nämlich die Eingeborenen Mike in einem Racheakt verspeisen. Doch obwohl Gloria den Gegenbeweis ihrer These somit gleich in zweifacher Hinsicht miterleben muss, veröffentlicht sie ihre Dissertation dennoch unter dem Titel *End of a Myth*. Auf diese Weise formuliert Lenzi die zeitgenössische Kritik an Arens Buch gleich mit: Der amerikanische Kulturanthropologe Marshall Sahlins warf Arens bereits vor dem Erscheinen von *Men-*

⁵⁵⁸ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 29.

Eating Myth vor, eindeutige Belege für die Existenz der Anthropophagie ignoriert zu haben.⁵⁵⁹ Ähnlich wird zunächst auch Gloria dargestellt: Noch während sie betrachtet, wie Mike von den Kannibalen verzehrt wird, ruft sie sich wiederholt in Erinnerung: „Es gibt keinen Kannibalismus. Es gibt keinen Kannibalismus.“ [TC 00:55:10] Diese wiederholte Bekräftigung ihrer These erweckt den Eindruck, als wolle sie sich den Tatsachen verschließen. Nun ließe sich vermuten, dass sie im Kontext des Films als Karikatur auf Arens fungiert, dessen vordergründige Forderung nach Fakten tatsächlich aus bloßer Ignoranz gespeist wird. Der Kannibalismus erscheint Gloria als Vertreterin der westlichen, ‚zivilisierten‘ Welt als derart undenkbar, dass sie sich ihm sogar noch verwehrt, während sie ihn mit eigenen Augen betrachtet. Doch anstatt Gloria an dieser Stelle Borniertheit zu unterstellen, verdeutlicht sich in ihr vielmehr Arens methodologische Schwäche: Arens fordert von der Ethnologie Fakten in Form einer Zeugenschaft ein und degradiert den Kannibalismus damit wiederum zum reinen Anschauungsobjekt, das es gar nicht zu interpretieren, sondern das es lediglich zu beobachten gilt.⁵⁶⁰ Er verkennt auf diese Weise jedoch die Wirklichkeit, mit der es der Ethnologe zu tun hat. Ähnlich wie Cook in seinem kannibalischen Schauspiel begreift Ahrens den Kannibalismus als sinnlich wahrnehmbares Objekt und nicht als Konstrukt „aus Zeichen, Symbolen, Ritualen und Mythen, die der Lektüre und der Deutung bedürfen“⁵⁶¹.

Gloria scheint zu einem ähnlichen Schluss wie Arens Kritiker gekommen zu sein. Sie erkennt an, dass es sich bei der Form des Kannibalismus, den sie unmittelbar beobachten konnte, gerade nicht um eine kulturelle Errungenschaft handelt, sondern um ein Reinigungsritual, das durch Mikes gewaltsames Einschreiten in die Lebenswelt der Indios überhaupt erst provoziert worden ist. Der Kannibalismus, dessen Zeuge sie wurde, versteht sich nicht als kulturelle Leistung, sondern als archaisches Ritual der Ausgrenzung, das im weitesten Sinne dem entarteten Kannibalismus entspricht, den auch Mike als Repräsentant des Westens ausübt. Demnach scheint sie dieser pervertierten Form der Anthropophagie keinen Raum in ihrer Dissertation einräumen zu wollen, weswegen sie weiterhin an ihrer Behauptung der Nichtexistenz festhält.

⁵⁵⁹ Vgl. Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 32.

⁵⁶⁰ „The argument that a critical re-examination is both a necessary and a profitable exercise is based on the premise that cannibalism by definition is an observable phenomenon. Following this, the evidence for its existence should be derived from observation by reliable sources.“ William Arens: *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*. New York 1979. S. 21.

⁵⁶¹ Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 30.

Cannibal Ferox verschafft auf diese Weise der kulturalistischen Auffassung der Anthropophagie einen Raum, gleichwohl fällt Lenzi jedoch der Argumentation Arens zum Opfer, die Sahlins an dessen Text kritisiert hat. Er ist so sehr einem ethnozentristischen Weltbild verhaftet, dass er einen tatsächlichen (rituellen) Kannibalismus zu etwas Undenkbarem erklärt. Lenzi versucht damit sogleich, den Zuschauer von seiner ‚Schuld‘ zu befreien. Die Gier nach dem, was er selbst mit kannibalischem Interesse betrachtet hat, ist gar kein ‚richtiger‘ Kannibalismus, sondern allenfalls ein Reinigungsritual.

An diesen Filmbeispielen wird deutlich, auf welche Weise der Kannibalenfilm die Ferne des exotisch anmutenden Dschungels zunächst sucht, um schließlich die Fragilität der Opposition zwischen der westlichen Zivilisation und der scheinbar wilden Natur zu betonen. Der Kannibalenfilm artikuliert eine Zivilisationskritik, die auf die Ausbeutung der Dritten Welt durch den Westen abzielt. Dabei entpuppt sich der zivilisatorische Einfluss der westlichen Industriestaaten als Firnis, der das kannibalische Wesen des ‚zivilisierten‘ Menschen allenfalls zu verdecken, aber nie zu beseitigen vermag. Über die Gestalt des Kannibalen findet der Westler, der nun ebenfalls mit einem ‚Urzustand‘ seiner eigenen Seele konfrontiert wird, allenfalls die Erkenntnis über seinen eigenen kannibalischen Charakter. Anders als im klassischen Horrorfilm birgt die Fremde nicht die Bestätigung der herrschenden kulturellen Ordnung, sondern wird zum Ort der Selbsterkenntnis über den archaischen Charakter der eigenen Kultur. Der italienische Kannibalenfilm funktioniert diesbezüglich anders als der italienische Zombiefilm, wie ihn beispielsweise Lucio Fulci begreift. Fulci formuliert diese Art der Ausbeutung über die Figur des Zombies selbst, indem er selbstreferentiell dessen Übertragung in ein westliches Bedeutungssystem darstellt. Während Fulci die Nähe zum Kannibalenfilm dabei in erster Linie über die exzessive Inszenierung der Gewalt sucht, gehen der Zombie- und der Kannibalenfilm in der Produktion *Zombi Holocaust* (1980) eine besondere Symbiose ein. Ursprünglich als genuiner Kannibalenfilm geplant, waren Gerüchten zufolge vorwiegend finanzielle Interessen der Grund, auch Zombies in den Film zu integrieren.⁵⁶² Als Konsequenz fasst *Zombi Holocaust* damit jedoch zusammen, was beiden Filmgenres eigen ist.

Der Film beginnt in einem New Yorker Krankenhaus, in dem es wiederholt zu Verstümmelungen kürzlich Verstorbener kommt. Um die Vorkommnisse zu vertuschen, ermittelt der Klinikleiter Professor Drydock gemeinsam mit seiner

⁵⁶² Christian Maier: Festschmaus für Fans, S. 88.

Assistentin Lori – ihres Zeichens Medizinerin und Anthropologin – auf eigene Faust. Schnell gelingt es ihnen, den Täter ausfindig zu machen. Es handelt sich um einen von den Molukken stammenden Krankenpfleger, der die Leichenteile für kannibalische Opferrituale verwendet hat. Als er von Drydock und Lori auf frischer Tat ertappt wird, stürzt er sich aus dem Fenster des Krankenhauses. Drydock zeigt sich fassungslos über die Ereignisse: „Frankly, I don’t understand. Something like this would make sense in a society of primitive savages, but today in New York City?“ Sogleich entgegnet ihm Lori in ihrer Rolle als Anthropologin: „But Doctor Drydock, do you really think we’re that much different from savages?“ [Timecode 00:05:28 – 00:05:39]

Der Selbstmord des Pflegers ruft den FBI-Agenten Dr. Peter Chandler auf den Plan, der eine Verbindung zu weiteren Kannibalismusfällen in den USA vermutet. Lori willigt ein, ihn als anthropologische Beraterin auf seiner Reise zur fiktiven Insel Kito im Südpazifik zu begleiten, auf der sie die Ursprünge des Opferkultes ausmacht. Unterstützt wird die Expeditionsgruppe um Lori und Peter von dem ortsansässigen Chirurgen Dr. O’Brian. Bereits während der ersten Erkundung der Insel werden sie von einem feindseligen Kannibalenstamm attackiert, dem eine Vielzahl der Expeditionsteilnehmer zum Opfer fällt. Lori und Peter flüchten sich in ein nahe gelegenes Missionsgebäude und erfahren dort, weshalb sich die Eingeborenen derart feindselig gegenüber den Amerikanern verhalten. Dr. O’Brian führt an den Inselbewohnern grausame Experimente durch, um aus ihnen eine Zombiarmee zu erschaffen. Es kommt zum Kampf zwischen Peter und O’Brians Untoten, denen dieser zunächst unterliegt und sich nun selbst auf O’Brians Operationstisch wieder findet. Lori gelingt währenddessen die Flucht in den Dschungel, wo sie jedoch von den Kannibalen gefangen genommen wird und geopfert werden soll. Während des Rituals erkennen die Eingeborenen in ihr jedoch eine Gottheit⁵⁶³, weswegen sie sich bereit erklären, mit ihr gemeinsam Peter aus O’Brians Fängen zu befreien. So endet der Film schließlich auch mit dem genretypischen Sühneritual, in dem O’Brian von den Eingeborenen ver-

⁵⁶³ Jay Slater weist darauf hin, dass die Darstellung des Opferrituals in vielerlei Hinsicht fragwürdig ist. Unter der Prämisse, dass der Splatterfilm seine Wirkung über die Inszenierung eines kulturell-determinierten Körperbildes entfaltet scheint es umso absonderlicher, dass die Kannibalen in dem Moment davon absehen Lori zu opfern, als sie deren nackten Körper erblicken. Den Kannibalen wird auf diese Weise ein Körperbild unterstellt, das dem westlichen Ästhetikempfinden entspricht. „Out pop her huge breasts, and the cannibals decide it would be a good idea to claim her as a goddess – after all, it would be a pity to destroy such a beautiful figure.“ Vgl. Jay Slater: *Zombi Holocaust*. In Ders.: *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*. London 2002, S. 116.

schlungen wird. Das ehemalige Missionsgebäude, das er für seine Experimente missbraucht hat, fällt den Flammen zum Opfer.

Zombi Holocaust greift damit die zivilisationskritischen Motive des Kannibalenfilms auf. Die eigentliche Bedrohung geht vom ‚zivilisierten‘ Westler aus, der die indigene Bevölkerung unterdrückt und für seine Interessen instrumentalisiert. Der Kannibalismus fungiert in *Zombi Holocaust* weitgehend als Form der Bestrafung für die Verfehlungen des Westens, die im Film allerdings weitgehend unreflektiert bleiben. Wie seine Vorbilder aus dem Genre des Kannibalenfilms erklärt er ihn zum Sühneritual und überträgt die westliche Kannibalismusvorstellung dabei auf die Kannibalen selbst. Ähnlich wie Lévi-Strauss den anthropemen Charakter westlicher Gesellschaften beschreibt, inszeniert *Zombi Holocaust* den Kannibalenstamm als homogene Einheitskultur, die sich vor äußeren Einflüssen schützen will, indem sie sich alles Andersartige einverleibt und auf diese Weise vernichtet. Der kannibalische Akt dient ihnen nicht als Werkzeug der Inklusion, sondern als Mittel der Abgrenzung. Die vermuteten Gegensätze zwischen dem ‚zivilisierten‘ Westler und dem ‚wildem‘ Kannibalen mögen geringer sein, als sie zunächst den Anschein haben, doch münden ihre Ziele in beiden Fällen in der Assimilation des Fremden.

Während sich O'Brian seiner (medizinischen) Besessenheit hingibt, wird sein Machtinteresse zugleich zum Katalysator seines Untergangs. Er beutet die Einwohner der Insel rückhaltlos aus, da er sie ohnehin für unzivilisierte Wilde hält und erschafft mit seinen Zombies eine im eigentlichen Sinne barbarische Lebensform. Während die Kannibalen Gnade walten lassen, als sie von ihrem Opferritual absehen, fallen O'Brians Zombies beliebig über den ansässigen Kannibalenstamm her. Sie folgen dabei dem bloßen Prinzip der Auslöschung, das die Eingeborenen sogleich als schädlichen Einfluss des Westens identifizieren. Die Zombies erscheinen als Repräsentanten für die schier willenslose Gier, die O'Brians Handeln bestimmt. Die Eingeborenen übertragen die Bedrohung, die von O'Brians Zombies ausgeht, sogleich auf alle abendländischen Vertreter und versuchen sich wiederum selbst gewaltsam vor diesen Einflüssen zu schützen. Auf diese Weise legitimiert der Film den Kannibalismus der Eingeborenen. Jedoch nicht, indem er ihn als kulturelle Leistung versteht, sondern indem er ihn allenfalls relativiert, da er dem Zuschauer vor Augen führt, dass er als Vertreter einer abendländischen Kultur auch nicht ‚besser‘ ist. Die Kannibalen töten nicht

aus bloßer Lust, sondern zum Schutz ihrer Kultur. Ihr Kannibalismus erscheint als eine Form der Selbstverteidigung.

Der Film versucht damit sogleich die Gewalt zu rechtfertigen, die er auf der Kinoleinwand zeigt; sie mag exzessiv und archaisch sein, doch dient sie einem ‚guten‘ Zweck, da sie ein bestimmtes Ziel verfolgt. Die Grausamkeiten, die der Zuschauer mit den gemischten Gefühlen aus Ekel und Lust betrachtet, sollen ihm sogleich vor Augen führen, dass gerade der rückhaltlose Konsum der Bilder ihn von seiner kannibalischen Gier zu befreien vermag. Der kannibalische Zombie, wie er in diesem Kontext verstanden wird, tritt ungeachtet seiner Lokalisierung in einem exotischen Umfeld als westliche Identifikationsfigur in Erscheinung. Anders als der Kannibale, der dem ‚zivilisierten‘ Westler scheinbar diametral gegenüber steht, dient der Zombie an dieser Stelle als Reflexionsfigur für die moralischen Verfehlungen des Westlers, der sich selbst seinen ‚niedereren‘ Instinkten hingibt. Die Kannibalen haben das durchschaut und erkennen im Zombie sogleich den Westler, der sie bedroht. Für Georg Seeßlen werden die Zombies des italienischen Splatterfilms zu „Metaphern jener Freiheit und jener ‚Sittenlosigkeit‘, die so plötzlich über die katholische Gesellschaft kam, dass auf die Euphorie blitzschnell das Erschrecken folgen musste.“⁵⁶⁴ Die Konfrontation mit den Kannibalen und den kannibalischen Zombies im italienischen Splatterfilm kommt einem Sühneritual gleich, das sowohl die Protagonisten als auch die Zuschauer mit ihren eigenen Begierden konfrontiert, sie aber sogleich davon befreit, indem sie dem Konsum der Bilder eine reinigende Wirkung zusprechen.

Auf diese Weise vollzieht *Zombi Holocaust* – ähnlich wie auch Lucio Fulcis Beiträge zum Genre – eine ideologische Kehrtwende: Augenscheinlich verpflichtet er sich zwar weiterhin den Konventionen des klassischen Horrorkinos, indem er interkulturelle Differenzen thematisiert, diese werden jedoch nicht mehr auf die Figur des Zombies projiziert, sondern begreifen ihn bereits als Bestandteil ihrer eigenen Kultur. Der Zombiefilm, wie Fulci ihn begreift, exponiert sich zunächst selbst als kulturelles Artefakt, indem er selbstreferentiell seine eigene Entwicklung aus dem haitianischen Voodoo-Glauben hinein ins euro-amerikanische Horrorkino nachvollzieht. Ian Olney merkt an, dass der italienische Zombiefilm auf diese Weise den kolonialen Kontext zwischen dem Kannibalen und dem

⁵⁶⁴ Seeßlen: George A. Romero und seine Filme, S.284.

Zombie wiederherstellt, der bei dessen Übertragung in die US-amerikanische Popkultur abhanden gekommen ist.⁵⁶⁵

Sicher gibt es Beispiele, die Olneys These untermauern; so drehte beispielsweise Umberto Lenzi 1991 den Film *Demoni 3* (dt. *Black Zombies*) als Nachzügler der italienischen Trash-Welle und lässt dort auf einer südamerikanischen Zuckerrohrplantage ehemalige Sklavenarbeiter wiederauferstehen. Dennoch ist festzuhalten, dass diese postkolonialen Ansätze vom italienischen Horrorfilm nur marginal und streckenweise unreflektiert⁵⁶⁶ verfolgt werden. Auch Fulci, dessen immenser Einfluss auf Entstehung und Erfolg des italienischen Zombiefilms nicht kleinzureden ist, greift in *Zombi 2* die historische Beziehung zwischen Kolonialismus und dem Zombie allenfalls sporadisch auf. Dabei hätte das karibische Setting des Films durchaus das Potenzial besessen, diese zu vertiefen. Vielmehr dient Fulci die Figur des Zombies aber als Vehikel der Inszenierung eines Körperhorror. Der Inhalt tritt hinter eine Aneinanderreihung grafischer Grausamkeiten zurück und degradiert den Zombie zum Schauobjekt einer vordergründigen Ästhetik der Gewalt.

Geprägt wird Fulcis Inszenierung des menschenfressenden Zombies vom italienischen Kannibalenfilm, dessen zivilisationskritische Grundformel sich schließlich in Marino Girolamis *Zombi Holocaust* mit dem Zombiemotiv vermischt. Trotz erheblicher Schwächen im Plot und in der Umsetzung führt der Film vor Augen, auf welche Weise der vom Westen ‚erschaffene‘ kannibalische Zombie zur Reflexionsfigur wird, an der eben jene zivilisationskritischen Elemente ihren Ausdruck finden, von denen auch der Kannibalenfilm bestimmt wird. Die kannibalischen Attribute, die ihm an dieser Stelle zugewiesen werden, verweisen jedoch auf ein kulturell fixiertes Gesellschaftsbild, das vom modernen Horrorkino einer bewussten Kritik unterzogen wird.

Doch wie verhält es sich in Fällen, in denen der Zombiefilm sein Monstrum gerade nicht mehr in einen exotischen Außenraum verlagert, sondern ihn von Beginn an als wesentlichen Bestandteil und als Reflexionsfigur des eigenen kulturellen Umfelds begreift? Auf welche Weise gewinnt das Auftreten des kannibalischen Zombies als Medium einer verfremdeten Selbsterkenntnis an Relevanz? Entwickelt sich diese Spielart des Zombies zum tragenden Motiv der Filme, mit dem sie das Fremde im Eigenen inszenieren? Um diesen Überlegungen nachzu-

⁵⁶⁵ Ian Olney: Euro Horror. Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture. Bloomington 2013, S. 211.

⁵⁶⁶ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 165.

gehen, scheint es angezeigt, zu George A. Romeros Inszenierungen des Zombiemotivs zurückzukehren und sie einer detaillierten Analyse zu unterziehen. Neben seinem Einfluss, den er auf die Bildästhetik des Splatterkinos genommen hat, gelten Romeros Zombiefilme gemeinhin als sozialpolitische Kommentare, vor allem auch deswegen, weil er den Zombie erstmals frei von kulturell exotisierenden Elementen inszeniert.

5. Chronik des Zerfalls – George A. Romeros Zombiefilme

Mit *Night of the Living Dead* schuf George A. Romero im Jahr 1968 die Vorlage für etliche Inszenierungen der ‚Zombie-Apokalypse‘. Das massenhafte Auftreten der Untoten, deren infektiöser Biss die Menge an lebenden Toten ständig vergrößert, entwickelte sich nachfolgend zu einem der Kernelemente des Zombiefilms. Während der italienische Regisseur Lucio Fulci die Apokalypse in seinem Film *L'aldilà* als absolut – im Sinne eines zeitlichen und räumlichen Endes – begreift, bedeutet sie für Romero hingegen den vollständigen Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung, über die sich die westliche Zivilisation organisiert.

Sinnfällig wird dieser Umstand in den fünf Fortsetzungen, die Romero zwischen 1978 und 2009 realisiert hat und die mit wechselndem Personal jeweils auf den Ereignissen ihrer Vorgänger aufbauen.⁵⁶⁷ Im Gegensatz zu den Untoten, deren Masse sich stetig vergrößert, versuchen die überlebenden Menschen ihren Fortbestand zu sichern, indem sie ihre gesellschaftlichen Werte verteidigen. Jeder der sechs Filme folgt dabei weitgehend demselben narrativen Grundmuster: Eine Gruppe Überlebender verschiedenen Alters und unterschiedlicher sozialer Herkunft schließt sich im Angesicht der Katastrophe zur „Krisengemeinschaft“⁵⁶⁸ zusammen, um sich gegenüber einer Masse Untoter zu behaupten. Auf diese Weise rückt Romero jedoch nicht allein den Konflikt zwischen den Menschen und den Zombies, sondern vor allem die Beziehungen der Menschen untereinander in den Mittelpunkt der Handlung. Für die Protagonisten in Romeros Filmen gilt es, eine gemeinsame Strategie zu entwickeln, um die Gesellschaft vor dem drohenden Kollaps zu bewahren. In der Regel erweisen sie sich dabei als unfähig, ihre persönlichen (Macht-)Interessen zum Wohle der Gemeinschaft zurückzustellen. Während der (italienische) Splatterfilm seinen Fokus dabei gänzlich auf die Darstellung der Zerstörung des menschlichen Körpers legt, erklärt Romero die Konfrontation mit den Untoten ebenfalls zu einem Angriff auf den sozialen Körper der Gesellschaft. Die exzessive Inszenierung der Gewalt, derer sich auch Romero bedient, stellt nur einen von etlichen Tabubrüchen dar, die er

⁵⁶⁷ Eine einzige Ausnahme dazu bildet der Film *Diary of the Dead* (2007).

⁵⁶⁸ Vgl. Joachim Schätz: Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm. In: Untot. Zombie Film Theorie. Hrsg. V. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011, S. 50.

in seine Filme integriert, um auf strukturelle Gewaltverhältnisse zu verweisen, die das Zusammenleben der Menschen untereinander regulieren.

Maßgebend für Romeros Inszenierungen der Zombie-Apokalypse ist, dass er die Handlung nicht in eine ferne Peripherie verlagert, sondern sie inmitten des US-amerikanischen Alltags entfaltet. Auf diese Weise befreit Romero den Zombie nicht nur von jeglichen kolonialen Phantasien, die mit der Figur verbunden wurden, sondern verleiht ihm ebenfalls eine allegorische Tiefe, an die sich Aussage über den eigenen Kulturraum anschließen lassen. Der englische Filmkritiker Robin Wood geht in seiner Interpretation zu *Night of the Living Dead* davon aus, dass Romeros Zombies das Unterdrückte innerhalb der Gesellschaft repräsentieren: „The true struggle of the horror genre is the struggle for recognition of all that our society represses or oppresses”.⁵⁶⁹ Der Kampf um die Absicherung der eigenen Lebenswelt wird hier nicht gegen eine fremde Kultur geführt, sondern gegen ein Fremdes, das bereits aus dem eigenen kulturellen Umfeld hervorgeht. Die Untoten werden nach dieser Lesart zum Sinnbild

„für Probleme, Randgruppen oder Minderheiten, mit denen sich die Gesellschaft nicht auseinandersetzen will. Sie sind die Ausgestoßenen, die solange keine Beachtung finden, bis die Verdrängung zu einer explosiven Entladung führt und im Kollektiv zurückgeschlagen wird.“⁵⁷⁰

Romeros Zombies entstammen unmittelbar der vertrauten Lebenswelt ihrer Protagonisten und unterscheiden sich augenscheinlich zunächst nur in ihrem kannibalischen Wesen von den Menschen. Doch wird auch diese scheinbare Differenz von Romero auf die Probe gestellt, denn die kannibalischen Attribute, die er den Untoten zuschreibt, erklärt er umgehend zur Eigenschaft der Amerikaner selbst. Für Jamie Russel reflektiert Romero in *Night of the Living Dead* in besonderer Weise die Auswirkungen des Vietnamkrieges auf die US-amerikanische Gesellschaft der späten 1960er Jahre. So beschreibt Russel die Redneck-Miliz, die sich auf die Jagd nach Zombies begibt, als Reflexion über die Vorgehensweise des amerikanischen Militärs in Vietnam.⁵⁷¹ Analog zu diesen Ausführungen eröffnet sich dem Interpreten die Möglichkeit, auch zeitgeschichtliche und sozialpolitische Bezüge

⁵⁶⁹ Robin Wood: An Introduction to the American Horror Film. In: American Nightmare: Essays on the Horror Film. Hrsg. v. Robin Wood und Richard Lippe. Toronto 1979. S. 10. Hervorh. Im Original.

⁵⁷⁰ Markus Ewerts: Die Nacht der lebenden Toten. <http://filmzentrale.de/rezis/nightofthelivingdead.htm> (Stand: 21.05.2015)

⁵⁷¹ Vgl. Russel: Book of the Dead, S. 69.

in Romeros Horrorfilmen abzulesen. Bereits in der zeitgenössischen Wahrnehmung wird *Night of the Living Dead*, entgegen den Kritikerstimmen, die in dem Film einen Ausdruck des Sittenverfalls zu erkennen glauben, als Kommentar zum Vietnamkrieg, der Angst vor einem atomaren Untergang und dem Rassismus innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft betrachtet.⁵⁷² Romero selbst hat diese Art seine Filme zu deuten oftmals unterstützt. „In meinem Verständnis sollten Filme immer die Zeit reflektieren in der sie gedreht werden. Das gilt besonders für die sozialpolitische[] und gesellschaftliche[] Aspekte.“⁵⁷³

Romeros Filme thematisieren auf diese Weise den Umgang der Gesellschaft mit Einflüssen, die ihre kulturelle Ordnung augenscheinlich stören, jedoch bereits selbst in dieser begründet sind. Nach dieser Interpretation dient der Zombie schließlich ebenfalls als Verweis auf nationale Traumata, wie etwa als Reflexion über die ausufernde Gewalt bei Studentenprotesten, der Bürgerrechtsbewegung, sowie der Ermordung Martin Luther Kings, John F. und Robert Kennedys. Indem Romero den Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung und deren Werte beschreibt, entwirft er: „a wide-ranging critique of contemporary America marked by unrelenting nihilism, graphic violence and visceral scenes of a world turned completely upside-down“⁵⁷⁴. Er vermittelt ein nihilistisches Bild der USA in den späten 1960er Jahren, deren soziales Konstrukt von einem unmittelbaren Zusammenbruch bedroht wird.

Deborah Christie nimmt an, dass *Night of the Living Dead* seine historische Bedeutung besonders über die exzessive Darstellung graphischer Gewalt generiert. Ausgehend von der Analyse, die der Filmkritiker Adam Lowenstein den Werken des französischen Regisseurs Georges Franju unterzogen hat, ordnet sie auch Romeros Film dem *Shock Horror* zu.⁵⁷⁵ Kennzeichnend für diesen sei „the employment of graphic, visceral shock to access the historic substrate of traumatic experience“⁵⁷⁶. Lowenstein kommt in seinen Untersuchungen zu dem Schluss, dass das Leid, das der Shock Horror inszeniert, dem revolutionären Erwachen im Sinne Walter Benjamins gleichkommt. „The pain of [...] shock horror is the ag-

⁵⁷² Vgl. ebd. S. 123.

⁵⁷³ Philipp Kohlhöfer: „Zombies sind wie wir“. Interview mit George A. Romero. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,368223,00.html> (Stand: 01.08.2010)

⁵⁷⁴ Russel: *Book of the Dead*, S. 65.

⁵⁷⁵ Deborah Christie: *A Dead New World: Richard Matheson and the Modern Zombie*. In: *Better off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Hrsg. v. Deborah Christie and Sarah Juliet Lauro. New York 2011, S. 76f.

⁵⁷⁶ Adam Lowenstein: *Films without a Face: Shock Horror in the Films of Georges Franju*. In: *Cinema Journal*. Vol. 37, No. 4, Summer 1998, S. 37.

ony of awakening – to the body, and to history.”⁵⁷⁷ Christie geht davon aus, dass es ebenfalls in Romeros Absicht liegt, aufzuwecken, indem er die Traumata der US-amerikanischen Gesellschaft reflektiert.⁵⁷⁸ Dabei weist auch Romero selbst darauf hin, dass es ihm weniger darum ging, eine politische Ideologie zu propagieren, sondern vielmehr auf gegenwärtige Konflikte hinzudeuten.

„Nun, wenn ich an einem Film oder Drehbuch arbeite, dann versuche ich schon, einen durchgehenden Subtext einzuarbeiten. Das ist nicht politisch im Sinne einer Ideologie, die ich beanspruche. [...] Meine Filme haben eher sozialpolitische Bedeutung, und die Ideen, die sich darin finden, sind wahrscheinlich noch nicht einmal sehr neu. [...] Die drei Zombiefilme [*Night of the Living Dead*, *Dawn of the Dead* und *Day of the Dead*, S.L.] etwa sind, finde ich, sehr unterschiedlich. Der erste war sehr zornig. Das war 1968 und reflektierte das, was ich zu der Zeit dachte, beziehungsweise, was jene dachten, die wirklich nachdachten.”⁵⁷⁹

Doch auch (oder gerade) bei Berücksichtigung dieser Ansätze stellt sich zunächst die Frage, wieso Romero das Genre des Zombiefilms als besonders geeignet für die sozialkritischen Aussagen erachtete. Dem erfahrenen Nachrichten- und Dokumentarfilmer Romero dürften sich schließlich auch konventionellere Methoden geboten haben, um den Zustand der Gesellschaft zu darzustellen. In wie weit aber erweist sich also ausgerechnet die Inszenierung des kannibalischen Untoten für Romero als zweckdienlich? Dazu möchte ich nachfolgend Romeros Zombiefilme dahingehend untersuchen, inwieweit sie in ihrer Inszenierung des Zombies diesen sozial- und kulturkritischen Ansprüchen gerecht werden. Dazu werde ich sie zunächst einer inhaltlichen Analyse unterziehen, um sie anschließend in Verbindung mit kulturtheoretischen Ansätzen zu deuten.

5.1 „Another one for the fire.” – *Night of the Living Dead*

Romero realisierte *Night of the Living Dead* gemeinsam mit den Mitgliedern seiner Werbefirma. Aufgrund des geringen Budgets von 114.000 US-Dollar, das vorwiegend von privaten Investoren stammte, hatte man sich dazu entschieden, einen Horrorfilm zu drehen. Zunächst sollte es sich hierbei um einen Monsterfilm über eine Invasion aus dem Weltall handeln. Da das Budget allerdings nur

⁵⁷⁷ Vgl. Ebd. S.44.

⁵⁷⁸ Vgl. Christie: *A Dead New World*, S. 77.

⁵⁷⁹ George A. Romero. In: *Dark Stars*. 10 Regisseure im Gespräch. Hrsg. v. Thomas Gaschler/Eckhard Vollmar. München 1992, S. 181-213. Zitat S. 186-187.

wenig Möglichkeiten für aufwendige Spezialeffekte bot, wurde diese Idee verworfen. Inspiriert von der apokalyptischen Atmosphäre in Richard Mathesons Roman *I Am Legend* (1954) und Belagerungsfilmern wie Hitchcocks *The Birds* (1963) verfasste Romero schließlich den ersten Entwurf eines Drehbuchs, das zunächst den Arbeitstitel *Night of the Flesh Eaters* trug. Es erzählt die Geschichte von sieben Personen, die sich in einem abgelegenen Farmhaus vor einer Horde wiederauferstandener Toter⁵⁸⁰ verbarrikadieren.

Mit Ausnahme von Judith O' Dea in der Rolle der Barbra [!] verpflichtete man ausschließlich Laiendarsteller; mit Karl Hardman als Harry Cooper und Russel Streiner als Johnny übernahmen gleich zwei Mitglieder des Produktionsteams tragende Rollen in dem Film, der als Freizeitprojekt vorwiegend an den Wochenenden in der Umgebung Pittsburghs gedreht wurde.⁵⁸¹ Man entschied sich dazu, auf kostengünstigem schwarzweißem Filmmaterial zu drehen, nach Romeros eigener Aussage jedoch, um die Glaubwürdigkeit und Ästhetik des Nachrichtenfernsehens nachzuahmen.⁵⁸² Indem man sich somit gegen die farbenprächtigen Technicolor-Aufnahmen aussprach, die den zeitgenössischen Kinofilm dominierten, näherte man sich mit dem Schwarzweiß-Format visuell tatsächlich nicht nur der dokumentarischen Ästhetik der Nachrichtenbildern des Fernsehens und der Zeitungen an, sondern auch der klassischen Horrorfilme der 1930er bis 1950er Jahre.⁵⁸³ Der auf diese Weise entstandene Bruch markiert für Arno Meteling bereits auf visueller Ebene das „Ende des klassischen Horrorfilms“⁵⁸⁴.

Bezeichnend dafür beginnt *Night of the Living Dead* in der Tradition des Gothic Horror auf einem Friedhof nahe einer amerikanischen Kleinstadt. Die Geschwister Johnny und Barbra sind hier, um Blumen auf dem Grab ihres Vaters niederzulegen. Johnny, dem dieser Ritus zuwider ist, beginnt, seine Schwester mit einem Spiel aus ihrer Kindheit aufzuziehen und sie mit den Worten: „They are coming to get you, Barbra“ [00:06:06] zu erschrecken. In diesem Moment nähert sich den beiden ein sonderbarer Mann. Er wirkt apathisch und bewegt sich ein

⁵⁸⁰ Es muss darauf hingewiesen werden, dass der Begriff ‚Zombie‘ in *Night of the Living Dead* kein einziges mal verwendet wird. Die Protagonisten benutzen vornehmlich das Wort ‚Ghul‘. Erst der Einfluss, den Romeros Film auf das Zombiegenre ausübte, führte letztlich zu dieser Kategorisierung.

⁵⁸¹ *Night of the Living Dead* stellt bereits insofern ein Novum dar, als er der erste Film ist, der jemals in Pittsburgh gedreht wurde. Für weitere Produktionsdetails siehe auch: Joe Kane: *Night of the Living Dead. Behind the Scenes of the Most Terrifying Zombie Movie Ever*. A.o.O 2010.

⁵⁸² Vgl. Meteling: *Monster*, S. 127.

⁵⁸³ Ebd., S. 119ff.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 119.

wenig ungenau. Immer noch scherzend ruft Johnny seiner Schwester zu: „Look, there comes one of them now.“ [00:06:19] Erst als der Unbekannte Barbra tatsächlich attackiert, greift Johnny ein. Es kommt zum Kampf, bei dem Johnny mit dem Kopf auf einem Grabstein aufschlägt und stirbt. Barbra gelingt die Flucht in ein verlassenes Farmhaus, in dem sie sich vor dem Verfolger versteckt.

In expressionistischen Einstellungen gefilmt und begleitet von Gewitterblitzen, die eine bedrohliche Atmosphäre generieren, enthält diese Szene zunächst noch nahezu sämtliche Elemente, die den frühen Horrorfilm gekennzeichnet haben. Mit Barbras Ankunft in dem verlassenen Farmhaus wechselt die Ästhetik jedoch schnell zu der Nüchternheit, die den Rest des Films bestimmt. Von nun an, so wird suggeriert, ist alles real.⁵⁸⁵ Doch bricht Romero inmitten dieser Kulisse weiterhin zitierend mit den Konventionen des Horrorfilms der späten 1960er Jahre. Das Innere des Farmhauses, das von nun an zum Handlungsort wird, ähnelt bis in die Details dem *Bates Motel* aus Alfred Hitchcocks *Psycho*: von den ausgestopften Tieren an der Wand bis hin zur Großaufnahme des Schädels einer halbverwesten Leiche, die Barbra im ersten Stock des Hauses entdeckt. Anders als bei Hitchcock birgt das Haus jedoch kein Geheimnis und es scheint geradezu belanglos, wessen Leiche auf der Treppe liegt oder wer die Tiere an der Wand ausgestopft hat.⁵⁸⁶ Schnell wird ersichtlich, dass sich die Situation nicht durch das Aufdecken eines Fluchs oder eines tragischen Familiengeheimnisses auflösen lässt. Das Inventar des klassischen Horrorfilms wird auf diese Weise seiner ursprünglichen Bedeutung entleert. „Horror ist keine Sache der gotischen Vergangenheit mehr“⁵⁸⁷, sondern entfaltet sich scheinbar beliebig inmitten der banalen Alltagswirklichkeit.

Im Farmhaus angekommen, trifft Barbra zunächst auf den Afroamerikaner Ben, der sich sogleich daran macht, die Fenster und Türen zu verbarrikadieren, während sie in eine katatonische Hilflosigkeit verfällt. Erst nachdem Ben die Eingänge des Hauses gesichert und das Radio eingeschaltet hat, um in den Nachrichten etwas über die Art der Bedrohung zu erfahren, stellt er fest, dass das Haus nicht einzig ihm und Barbra als Zuflucht dient. Im Keller hat sich Harry Cooper gemeinsam mit seiner Frau Helen, seiner kranken Tochter Karen, sowie dem jungen Liebespaar Tom und Judy eingeschlossen. Die Gruppe versucht nun,

⁵⁸⁵ Kai Mihm: Die Nacht der lebenden Toten. In: Filmgenres Horrorfilm. Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart 2004, S. 176.

⁵⁸⁶ Vgl. Meteling: *Monster*, S. 120.

⁵⁸⁷ Seeßlen: George A. Romero und seine Filme, S. 98.

einen gemeinsamen Fluchtplan zu entwickeln, um zu einer der in den Nachrichten bekannt gegebenen Schutzstellen der Regierung zu gelangen. Vorerst bleibt für die Protagonisten jedoch unklar, mit welcher Bedrohung sie es eigentlich zu tun haben. Die Medien, von denen sie sich eine Erklärung erhoffen, können ebenfalls nur spekulieren und allenfalls über das Ausmaß der Gefahr berichten. Romero ruft dabei nicht zufällig Assoziationen mit Invasionsängsten zur Zeit des Kalten Krieges hervor. Die unbekannt Angreifer scheinen jedoch keiner politischen Ideologie zu folgen, sondern allein der Vernichtung der Menschheit. Erst im weiteren Verlauf des Films wird erklärt, dass es sich um frisch verstorbene Leichname handelt, die wahllos über ihre Opfer herfallen und sie verzehren. Erneut können vermeintliche Experten sowohl im Radio als auch im Fernsehen über die Gründe des massenhaften Wiederauferstehens der Toten nur rätseln. Über radioaktive Strahlung, das Störsignal eines Satelliten und über einen Kometen, der die Erde passiert hat, wird gemutmaßt, aber eine logische Erklärung findet sich nicht. Die Behörden und Medien erscheinen inmitten der Katastrophe genauso hilflos wie die Protagonisten im Inneren des Farmhauses. Keine der Figuren kann sich erklären, woher die Untoten kommen oder welches Ziel sie verfolgen. Das Einzige, was feststeht, ist, dass es sich bei den Wiederauferstandenen nicht um einige wenige Einzelercheinungen, sondern um ein nationales Problem handelt. Die Untoten vermehren sich rasend schnell und fallen über die gesamte Gesellschaft her. Zur Unterstützung des Militärs haben sich Bürgermilizen gebildet, die schwer bewaffnet durch das Land ziehen, um die lebenden Toten endgültig auszuschalten. Als probates Mittel hat sich dabei erwiesen, die Zombies zu verbrennen oder ihr Gehirn zu zerstören. Es ist jedoch auffällig, dass Romero weniger die untoten ‚Invasoren‘ als die eigentliche Bedrohung darstellt, sondern vielmehr die Unfähigkeit der Gesellschaft, mit der Krisensituation umzugehen. Tatsächlich scheint das radikale Ausmaß, mit dem die Zombie-Epidemie die chaotischen Zustände herbeiführt, für den Betrachter nur wenig nachvollziehbar. Die Untoten bewegen sich langsam und unkoordiniert und sollten keine große Gefahr für einen wohlorganisierten Staatsapparat darstellen. So antwortet auch der Leiter der Miliz, auf die Frage, ob die Zombies leicht auszuschalten seien: „Yeah, they're dead. They're all messed up.“ [01:19:52] Die Probleme liegen also offenbar nicht allein in der Invasion durch die Untoten, sondern sind in der Gesellschaftsstruktur selbst begründet. Tatsächlich erscheinen die lebenden Toten in Romeros Film dabei selbst als Repräsentanten der Gesell-

schaft.⁵⁸⁸ Anders als im klassischen Horrorfilm gilt es nun nicht mehr, einen einzigen Feind auszuschalten, stattdessen ist die Bedrohung selbst zu einer ungreifbaren Masse geworden. Sie sind frei von sozialem oder ethnischen Status und scheinen von nichts angetrieben zu werden, als ihrer bloßen Gier zu fressen.

Ebenso wie die Masse an Untoten, erscheinen allerdings auch die menschlichen Protagonisten, die sich innerhalb des Farmhauses verbarrikadiert haben, wie ein demographischer Querschnitt der amerikanischen Gesellschaft: Mit dem Afroamerikaner Ben, dem konservativen Harry Cooper, Helen als Hausfrau und Mutter, Tom und Judy als Heranwachsende sowie Barbra als Repräsentantin eines kleinbürgerlichen „Middle America“⁵⁸⁹ versammelt Romero Mitglieder verschiedener sozialer und ethnischer Gruppen, auf die er seinen Fokus richtet. Über das Belagerungsszenario entwickelt *Night of the Living Dead* nicht nur eine klaustrophobische Atmosphäre, die den gesamten Film bestimmt, sondern macht bereits deutlich, dass die Unterschiede zwischen Menschen und Zombies marginal sind. Hier kämpfen keine Amerikaner gegen ein Fremdes, das von außerhalb über sie herein bricht, sondern gegen das Fremde, das ihrer eigenen Kultur entstammt. Die internen Probleme einer ins Wanken geratenen Gesellschaft werden damit zum zentralen Konflikt des Films. Zwischen den Untoten auf der einen und den Handlungen von Militär- und Regierungsapparat auf der anderen Seite, stehen die Protagonisten, die weiterhin ihre eigenen Streitigkeiten austragen. Dabei schreckt keine der Parteien davor zurück, ihre persönlichen Interessen wenn nötig auch mit Gewalt durchzusetzen.

Bezeichnenderweise entstehen die Konflikte der verbarrikadierten Gruppe nur selten aus der unmittelbaren Konfrontation mit den Untoten heraus, vielmehr erweist sich ihr Verhalten untereinander als Kernproblem. Die eigentliche Gefahr geht nicht von einer äußeren Bedrohung, wie etwa der Sowjetunion, aus, sondern beruht auf entscheidenden Mängeln in der sozialen Struktur der Gemeinschaft. Die Konflikte entstehen aus Konkurrenzkämpfen, individuellen Machtinteressen und der Profilierungssucht der Protagonisten, während sie versuchen, die Situation wieder unter Kontrolle zu bringen. Sie verlieren sich dabei allerdings in Schuldzuweisungen und Streitgesprächen. Als Repräsentationsfiguren der amerikanischen Gesellschaft wiederholen sie eben jene Fehler, die Romero in den zeitgenössischen sozialpolitischen Beziehungen ausmacht.

⁵⁸⁸ Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 92.

⁵⁸⁹ Seeßlen: George A. Romero und seine Filme, S. 93.

Aus diesem Grund lässt der Film auch keinen Raum für Helden. In seiner Rolle als „pragmatischer Experte“⁵⁹⁰ kommt Ben dem, was einem klassischen Filmhelden entspricht, noch am nächsten. Bevor er sich im Fernsehen oder Radio auf die Suche nach einer Erklärung begibt, tut er zunächst das Naheliegende und beginnt, den Zufluchtsort zu sichern. Jedoch ist Ben keinesfalls als durchweg positive Figur gekennzeichnet. Er erklärt sich selbst zum diktatorischen Anführer der Gruppe, was besonders in seinen Auseinandersetzungen mit dem ebenfalls herrschsüchtigen Harry Cooper zur Eskalation führt. Während Cooper darauf beharrt, dass die Gruppe sich unter seiner Führung im Keller verschanzt, macht Ben schnell klar: „I’m boss up here!“ [00:47:34] Dies meint zwar einerseits, dass er niemanden daran hindern wird, wieder zurück in den Keller des Hauses zu gehen, dass andererseits jedoch der obere Bereich des Hauses allein seiner Kontrolle untersteht und jeder, der sich dort aufhält, seinen Anweisungen Folge zu leisten hat. Obgleich Ben zwar jederzeit bereit ist, sich für das Leben eines anderen aufzuopfern, neigt er dazu, andere Menschen einzuschüchtern oder wenn nötig zu töten, um seine Dominanz innerhalb der Gruppe aufrecht zu erhalten.⁵⁹¹

Im Gegensatz zu Ben repräsentiert Cooper den typischen ‚aufrechten‘ Amerikaner der 1960er Jahre, der meint, alles zu wissen, für jedes Problem die richtige Lösung zu haben und sich, in der Überzeugung, überlegen zu sein, in jedes Gespräch einmischt.⁵⁹² Und obwohl er sich gegenüber seiner Frau als Despot aufspielt, ist sein Verhalten in vielerlei Hinsicht feige und aggressiv.⁵⁹³ Als Ben ihn fragt, warum sie im Keller geblieben sind, obwohl sie Barbras Schreie gehört haben, antwortet er: „You’re telling us we got to risk our lives just because somebody might need help?“ [00:41:52] Coopers Angst, den sicher geglaubten Keller zu verlassen, ist bezeichnend für das Bestreben, sich so radikal wie möglich gegenüber der fremdartigen Bedrohung abzuschotten.

Der männlichen Dominanz, die in Harry, Ben und den Mitgliedern der Bürgermiliz zum Vorschein kommt, stellt Romero gegenteilige weibliche Stereotypen zur Seite: Barbras katatonische Hilflosigkeit wird zu einer Karikatur von Schwäche und Irrationalität.⁵⁹⁴ In Judys Naivität wie auch in Helens ehelicher Unzufriedenheit vereinen sich größtenteils negative passive Eigenschaften. Dies ergibt jedoch weniger ein sexistisches Frauenbild Romeros, als es vielmehr den Ein-

⁵⁹⁰ Vgl. Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 122.

⁵⁹¹ Vgl. Paffenroth: Gospel of the Living Dead, S. 39.

⁵⁹² Vgl. Markus Ewerts: Die Nacht der lebenden Toten.

⁵⁹³ Vgl. Meteling: Monster, S. 119.

⁵⁹⁴ Vgl. Paffenroth: Gospel of the Living Dead, S. 38.

druck bestätigt, dass keiner der Protagonisten in *Night of the Living Dead* positiv besetzt ist. Die Charaktere repräsentieren vorhersehbare Schwächen, die Romero als universelle Schwächen der Gesellschaft entlarvt, die er kritisieren will.⁵⁹⁵ Ebenso wird das bürgerliche Bild von Familie und familiärer Bindungen als Hort der Sicherheit und Harmonie gänzlich aufgelöst. In der Beziehung zu seiner Frau tritt Harry als Patriarch auf. Tatsächlich scheinen die Coopers, als einziges Ehepaar des Films, einander sogar zu hassen.⁵⁹⁶ „We may not enjoy living together, but dying together isn't going to solve anything“ [00:51:14], merkt die frustrierte Helen gegenüber Harry an. Ihre Beziehung erscheint distanziert und wird von andauernden Differenzen und Sticheleien getragen. Ihre Ehe wird lediglich wegen der gemeinsamen Tochter Karen aufrechterhalten. Tom und Judy verkörpern im Gegensatz zu den Coopers zwar ein klassisches Liebespaar, verhalten sich dadurch jedoch derart irrational, dass dies unweigerlich zu ihrem Tod führt. Als es den Untoten gelingt, durch die verbarrikadierte Tür des Hauses zu brechen, wird Barbra von ihrem zombiefizierten Bruder ermordet. Auch die wiederauferstandene Karen Cooper tötet schließlich ihre eigenen Eltern. Dieser filmische Kommentar zum Tod von Familie und familienähnlichen Beziehungen, weist die Normen, die damit in Verbindung gebracht werden, als instabil aus.⁵⁹⁷ Die Familie ist kein Rückzugsort mehr, sie schafft keine Sicherheit, sondern erweist sich bereits selbst als zerbrechlich. Das Konstrukt der Familie wird von Romero ebenso als porös dargestellt, wie die gesellschaftlichen Strukturen, die dem Individuum keine Sicherheit mehr gewähren.

Den Akteuren gelingt es nicht, ihre internen Konflikte ruhen zu lassen und als Gemeinschaft zu agieren. Der einzige Moment des Films, in dem die Gruppe zusammenarbeitet, scheidet mit dem tragischen Tod von Tom und Judy, die von den lebenden Toten gefressen werden.⁵⁹⁸ Romero erschwert auf diese Weise nicht nur die Identifikation mit seinen Protagonisten, er erklärt ihren Kampf obendrein zu einem „Bellum Omnium Contra Omnes“⁵⁹⁹. Anders als in Thomas Hobbes' Entwurf eines Staats- und Gesetzlosen Naturzustands⁶⁰⁰ erklärt Romero

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S. 39.

⁵⁹⁶ Vgl. ebd., S. 40.

⁵⁹⁷ Vgl. Waller: *The Living and the Undead*, S.292.

⁵⁹⁸ Romero etabliert hier die sogenannte ‚Fressszene‘ die seither nahezu obligatorisch in fast allen nachfolgenden Zombiefilmen zu finden ist und sich inszenatorisch kaum von den Fressszenen unterscheidet, die auch der Kannibalenfilm einsetzt.

⁵⁹⁹ Vgl. Meteling: *Monster*, S. 125.

⁶⁰⁰ Vgl. hierzu: Thomas Hobbes: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Teil I und II, Rückblick und Schluß. Hrsg. v. Lothar R. Waas. Berlin 2011.

jedoch gerade nicht den Mangel an staatlicher Regulierung zur Ursache, sondern im Gegenteil den Versuch, die staatliche und gesellschaftliche Ordnung zu schützen. In der Darstellung des Kriegerischen und Tumultuarischen auf den Straßen reflektiert der Film in aller Deutlichkeit die historischen Bezüge aus seiner Entstehungszeit. Die dokumentarische Optik des Films verstärkt diesen Eindruck weiter. Die zeitgenössische Nachrichtenlandschaft wird von Bildern des Vietnamkriegs und Straßenschlachten dominiert. 1968 gilt als das gewaltgesättigste Jahr der amerikanischen Geschichte seit dem Ende des Bürgerkriegs⁶⁰¹ und markiert den Höhepunkt einer seit vier Jahren andauernden Ära aus Aufständen und Tumulten. Die Ermordung Martin Luther Kings zieht schwerwiegende Unruhen nach sich. Im Juni des Jahres wird mit Robert F. Kennedy ein erklärter Gegner des Vietnamkriegs während der Vorwahlen zur Präsidentschaftskandidatur erschossen. An den amerikanischen Universitäten kommt es bereits seit 1967 zu groß angelegten Demonstrationen von Studierenden gegen den Vietnamkrieg und die Rassentrennungen im Süden der USA, die ihren Höhepunkt schließlich im Folgejahr mit der Besetzung eines Verwaltungsgebäudes der Columbia University erreichen und von der New Yorker Polizei gewaltsam beendet werden. Romero moduliert diese Bilder und integriert sie in den Horrorfilm.

„Während die Fernsehsender Bilder von Sterbenden zeigen, lässt das Kino seine Toten massenhaft auferstehen und Rache an den Lebenden nehmen. Sie fressen sie auf, machen sie ebenfalls zu Lebenden [!] Toten und verleiben sich auf diese Weise nach und nach die ganze Zivilisation ein.“⁶⁰²

Im Angesicht der Gewalt, die sie seitens der Untoten erfahren, versuchen die Protagonisten nun allerdings nicht, eine friedfertige Lösung zu finden, sondern verhalten sich nicht minder brutal, sowohl im Umgang mit den Zombies als auch untereinander. Die Gewalt erscheint gerade deswegen omnipräsent, weil ihre Bedeutung ständig gespiegelt und verfremdet wird. Die Menschen werden sich gegenseitig zum Wolf – und in gewisser Weise sind sie es bereits, denn jeder von ihnen ist sich der permanenten Gefahr bewusst, selbst zum Zombie werden zu können.⁶⁰³ In Anbetracht der Krisensituation und zugunsten der Absicherung der

⁶⁰¹ Hobermann/Rosenbaum: *Midnight Movies*, S. 112.

⁶⁰² Meteling: *Monster*, S. 123.

⁶⁰³ Seeßlen: *George A. Romero und seine Filme*, S.99.

gesellschaftlichen Ordnung, sind sie bereit, ihr zweckorientiertes Handeln aufzugeben und mit aller nötigen Härte gegen alle Störungen zurückzuschlagen.

Von einem sozialpolitischen Standpunkt aus lässt sich somit bereits vorwegnehmen, dass der Ursprung der Bedrohung in der kapitalistischen Gesellschaft, die der moderne Horrorfilm inszeniert, wesentlich schwerer auszumachen ist als dort, wo es noch einen Sklavenhalter gibt. Während der Sklavenhalter oder ein Hexenmeister im frühen Zombiefilm verhältnismäßig einfach als Aggressor zu identifizieren war, ist die Bedrohung inmitten einer durch und durch kapitalisierten Gesellschaft wesentlich schwerer als Böses auszumachen. Die Unterwerfung des Individuums ist nicht mehr mit Begriffen von Hörigkeit und Freiheit zu erfassen, sondern bereits in die Körper selbst eingeschrieben.⁶⁰⁴

Somit wird der Angriff der Zombies primär zum Angriff auf die Körper der Protagonisten erklärt, über die sie ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft definieren. Sowohl das Verhalten der Zombies als auch die Neigung zur Gewalt, mit der die menschlichen Protagonisten auf sie reagieren, ergibt sich in erster Linie aus der Art und Weise, mit der sich das Subjekt innerhalb der Gesellschaft selbst begreift. Das Körperbild, das dieser Vorstellung zugrunde liegt, ist dabei mit einer Reihe kultureller Tabus belegt, die die Rolle des Individuums innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen regulieren sollen. Bereits in Hinblick darauf korrespondiert die Gewalt, die Romero am Körper inszeniert, mit dem Gesellschaftsbild, das er vermitteln will.

Die sozialen und politischen Bezüge stehen in enger Verbindung zu der Art und Weise, mit der Romero den Körper selbst zum Anderen erklärt.

Die Gewalt gegen den Körper kommt demnach einer affektiven Reaktion auf die Art und Weise gleich, mit der der Körper innerhalb der Gesellschaftsordnung verstanden und „zum Funktionieren gebracht“⁶⁰⁵ wird. „In dem Maße, wie die Abweichung, also das Monströse, nur als das von der Norm Divergierende denkbar wird, konstituiert sich auch die Norm als Gegensatz zur Abweichung.“⁶⁰⁶ Das Monströse erscheint als solches erst in der Abgrenzung zu einer kulturell definierten Norm, die es als solches ausweist. Die Störung dieser Norm macht aber gleichermaßen Strukturen sichtbar, die gemeinhin als natürliche Gegebenheiten aufgefasst werden. Besonders entscheidend ist dabei jedoch, dass Romeros Untote nicht als deformierte oder ‚entartete‘ Wesen erscheinen. Rein

⁶⁰⁴ Vgl. Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 87.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd., S. 85.

⁶⁰⁶ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 176.

äußerlich unterscheiden sie sich nur unwesentlich von den lebenden Protagonisten. Dadurch nimmt Romero sogleich eine Neudefinition des Monströsen im Horrorfilm vor.⁶⁰⁷ Der Zombie erscheint menschlich und verdeutlicht bereits dadurch seine Nähe zu den Lebenden. Durch seine bloße Erscheinung als wandernder Leichnam aktiviert er allerdings verschiedene kulturelle Vorstellungen vom Tod und von der eigenen Körperlichkeit. Die Untoten fordern somit in zweierlei Hinsicht die Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Anderen heraus: Zum einen die Unterscheidung zwischen Leben und Tod, zum anderen zwischen dem, was als normal und anormal ausgelegt wird. Der Zombie verweist dabei zunächst auf ein spezielles Todesverständnis.

Philippe Ariès gelangt in seiner Studie *L'homme devant la mort* zu dem Schluss, dass die Gesellschaft der Moderne einen Umgang mit dem Tod und dem Sterben entwickelt hat, der vornehmlich auf Verdrängung basiert.⁶⁰⁸ Demnach wird der Tod nicht als wesentlicher Bestandteil des Lebens begriffen, sondern findet zunehmend Ausschluss aus der öffentlichen Wahrnehmung. Der Tod erscheint bereits insofern als fremd, als er aufgehört hat, als natürliches und notwendiges Phänomenen zu gelten. Er ist ein Fehlschlag („un échec“).⁶⁰⁹ Mit dem Sterben wird gemeinhin ein Gefühl des Scheiterns assoziiert; sei es ein Scheitern der Medizin, der Ärzte oder schlichtweg das Versagen des Körpers selbst. Während der Tod in der vormodernen Gesellschaft noch als öffentliches Ereignis galt, zu dem sich größere Trauergemeinschaften versammelten und zahlreiche, gemeinsam ausgeführte Handlungen den Sterbeprozess begleiteten, gerät er einhergehend mit dem sozialen Strukturwandel der westlichen Industrieländer im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend unter Ausschluss aus dem öffentlichen Leben und rückt ins Private.⁶¹⁰ „Wir haben keine Erfahrung vom Tode anderer mehr.“⁶¹¹ Der Tod gilt als etwas, das aus der persönlichen Wahrnehmung getilgt werden soll und wird auf diese Weise tabuisiert. So ist in der Folge besonders ein spezifischer, von der Öffentlichkeit weitgehend abgetrennter Raum zum Ort geworden, an dem der Tod sich ereignet: das Krankenhaus, sowie in weiteren Teilen Alten-

⁶⁰⁷ Russel: *Book of the Dead*, S. 69.

⁶⁰⁸ Philippe Ariès: *L'Homme Devant la Mort*. Paris 1977.

Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. Übers. v. Hans-Horst Henschen und Una Pfau. 8. Auflage, München 1997.

⁶⁰⁹ „La mort a cessé d'être admise comme un phénomène naturel nécessaire. Elle est un échec, un business lost“. Ariès: *L'Homme Devant la Mort*, S. 580. Deutsche Ausgabe, S. 751.

⁶¹⁰ Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 275.

⁶¹¹ Jean Baudrillard: *Der Symbolische Tausch und der Tod*. München 1991. S. 289 Zitiert nach: Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 276.

oder Pflegeheime.⁶¹² Der Tod findet in speziell dafür vorgesehenen Einrichtungen statt. Er ereignet sich abseits des Alltags und soweit möglich im Verborgenen.

Auch die Vorstellung von der Art des Todes hat sich laut Ariès entscheidend gewandelt: „Ce que nous appelons aujourd’hui la bonne mort, la belle mort, correspond exactement à la mort maudite d’autrefois, la *mors repentina et improvisa*, la mort inaperçue.“⁶¹³ Als ‚guter Tod‘ wird demnach ein Tod empfunden, der sich beispielsweise im Schlaf ereignet und einen sanften Übergang zwischen Leben und Tod bedeutet. Aus diesem Grund wird er medikamentös begleitet, indem der Sterbende nach Möglichkeit ruhig gestellt wird und keine Zeichen von Schmerzen oder Angst zeigt. Auf diese Weise wird nicht nur das Leben künstlich verlängert, sogleich wird an dem sedierten Sterbenden eine Art von Scheintod inszeniert. Den Angehörigen wird bereits vor dem eigentlichen Tod, ein regloser und friedlich wirkender Körper präsentiert, der Assoziationen zu einem sanften Übergang zwischen Leben und Tod weckt.

Die Zombies in Romeros Film entsprechen nun allerdings dem exakten Gegenteil eines solchen sanften Todes: Gewaltsam drängen sie zurück ins öffentliche Bewusstsein, jedoch ohne, dass dem Tod dadurch ein Sinn verliehen würde. Sie verweigern den Überlebenden Antworten zu Fragen nach dem Jenseits und repräsentieren ein gänzlich diesseitiges Szenario von Tod und Zerfall. Sie gemahnen ausschließlich an die Kreatürlichkeit und die Sterblichkeit des Menschen. Im Angesicht dieser als beunruhigend empfundenen Bedrohung durch die Untoten gerät das soziale Konstrukt ins Wanken.

„Wo bis zum Anbruch der Moderne Sterben und Tod überwiegend als Übergangsstadien für ein anderes, jenseitiges Leben aufgefasst werden, kann unter dem Primat der rationalistisch naturwissenschaftlichen Erkenntnisordnung ein solcher Versuch der Sinngebung den Anforderungen einer neu konfigurierten Episteme nicht mehr genügen.“⁶¹⁴

Die Erläuterungen der Ursachen eines solchen Todesverständnisses knüpfen im weitesten Sinne an die Zivilisationstheorie an, wie Norbert Elias sie formuliert

⁶¹² Vgl. Ariès: Geschichte des Todes, S. 747ff.

⁶¹³ Ariès: L’homme devant la mort, S. 581.

„Was wir heute den guten Tod, den schönen Tod nennen, entspricht genau dem einstmals verabscheuten Tod, der *mors repentina et improvisa*, dem unmerklichen Tod.“ Ariès: Geschichte des Todes, S. 751.

⁶¹⁴ Vgl. Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 279.

hat.⁶¹⁵ Ausgehend von einer Rationalisierung des Todeskonzepts in der Gesellschaft der Moderne⁶¹⁶ spricht Elias von einer Tabuisierung des Todes, die er auf einen gesellschaftlichen Strukturwandel zurückführt. Er führt an, dass der Mensch in der differenzierten und arbeitsteiligen Gesellschaft in ein weitreichendes Beziehungsgeflecht eingebunden ist, das aus ökonomischen, politischen, aber auch partikularen Beziehungen besteht.⁶¹⁷ Die Anpassung des Individuums an solch ein komplex verzweigtes System erfordere in erster Linie die Unterdrückung von affektgesteuerten und impulsiven Handlungen zugunsten eines zweckorientierten, reflektierten und rationalisierten Handelns. „Individuelle Handlungen werden in fortschreitendem Maß von einem internen, im Handelnden selbst wirkenden Zwang determiniert.“⁶¹⁸ Innerhalb derartiger Interdependenzketten könnte jede unbedachte Handlung – vor allem solche, die im öffentlichen Raum vollzogen werden – weitreichende Konsequenzen nach sich ziehen, die für das Individuum nur schwer abschätzbar sind und deren Auswirkungen zum Teil erst nach langer Zeit ersichtlich werden. Zur Sicherung des sozialen, wirtschaftlichen und politischen Überlebens sei die Anpassung des menschlichen Verhaltens an ein solches System unerlässlich.⁶¹⁹ Die Anpassung und Ausrichtung des eigenen Verhaltens nach der gegebenen sozialen Struktur wird dabei in erster Linie durch stetige Selbstkontrolle möglich. Dabei handelt es sich jedoch nicht allein um individuelle Kontrollmechanismen, vielmehr sei dieser Zwang „[...] ein Zwang, den der Einzelne nun auf Grund seines Wissens um die Folgen seiner Handlungen über eine ganze Reihe von Handlungsverflechtungen hinweg [...] auf sich selbst ausübt“⁶²⁰. Erst der gesellschaftliche Zwang zur Selbstkontrolle ermöglicht somit ein scheinbar störungsfreies Funktionieren der gesellschaftlichen Abläufe, die durch jeden dynamischen Ausbruch von nicht an der Norm ausgerichteter Handlung empfindlich gestört würden.

Unter Berücksichtigung dieser Verflechtungen werden nun besonders Entäußerungen des Leibes, die als Ausdruck seiner Naturhaftigkeit wahrgenommen werden und die seine Verletzbarkeit und Sterblichkeit ausweisen, als beunruhigend oder gar gefährdend angesehen. Der Tod, insbesondere aber der Anblick sterbender und toter Körper, gilt in gesteigertem Maße als affekt- und emotions-

⁶¹⁵ Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 1997.

⁶¹⁶ Zum Prozess dieser Rationalisierung siehe Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 276ff.

⁶¹⁷ Vgl. ebd., S. 281.

⁶¹⁸ Ebd. S. 282

⁶¹⁹ Vgl. ebd., S. 281.

⁶²⁰ Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, S. 336.

auslösendes Ereignis, das von der Gesellschaft der Moderne mit einem Tabu belegt worden ist. Der Tod ist auf diese Weise hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens getreten, um die Aufrechterhaltung der Interdependenzketten zu gewährleisten.⁶²¹

Auch Ariès beschreibt das Todesverständnis der modernen Gesellschaft als Einbruch der Natur in die Kultur.

„La nécessité d’organiser le travail, d’assurer l’ordre et la moralité, condition d’une vie paisible en commun, conduisit la société à se mettre à l’abri poussées violentes et imprévisibles de la nature.“⁶²²

Das Todesbild hat sich laut Ariès im Laufe der Jahrhunderte gewandelt: Der Tod habe aufgehört, als Übel und damit als Ausdruck des Bösen, zu gelten, indem man ihn verstärkt in den Bereich des Privaten verlagert und damit dem öffentlichen Raum entzogen habe. Das Sterben sei in diesem Prozess nun vornehmlich auf einen Anderen übertragen worden. Die Romantiker im 19. Jahrhundert beschönigten den Tod, doch umgingen und assimilierten sie damit das physische Leiden, das damit einherging und das in der Folge anstelle von Mitleid verstärkt Gefühle des Ekels hervorrief. Der Medizin gelang es schließlich, das physische Leiden zu lindern und einen sanften Übergang zwischen Leben und Tod zu simulieren. Die Vorstellung vom Tod als „malum“⁶²³ wurde auf diese Weise beseitigt und existierte lediglich

„hors de l’homme, dans des espaces marginaux que la moralité et la politique n’avaient pas encore redressées: guerres, crimes, nonconformité, qui seront un jour éliminés par la société, comme la maladie et la souffrance, l’avaient été par la médecine.“⁶²⁴

⁶²¹ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 283.

⁶²² Ariès: L’homme devant la mort, S. 598.

„Die Notwendigkeit, die Arbeit zu organisieren und Ordnung und Moral als Bedingungen eines friedlichen Gemeinschaftslebens zu sichern, hat die Gesellschaft dazu veranlaßt, sich vor den heftigen und unvorhersehbaren Stößen und Schüben der Natur in Sicherheit zu bringen.“ Ariès: Geschichte des Todes, S. 775.

⁶²³ Ariès: Geschichte des Todes, S. 788.

⁶²⁴ Ariès: L’homme devant la mort, S.608.

Dt.: „Außerhalb des Menschen, in Randzonen, die von Moral und Politik noch nicht kolonisiert worden waren, in Devianzen, die man noch nicht im Griff hatte: in Kriegen, Verbrechen und Abweichungen von der Normalität, die aber eines Tages von der Gesellschaft eliminiert werden würden, wie die Krankheit und das Leiden von der Medizin eliminiert worden sind.“ Ariès: Geschichte des Todes, S. 788.

Diese Einstellung gegenüber dem Tod habe laut Ariès nun verstärkt dazu beigetragen, den Tod als etwas naturhaft Wildes zu begreifen. „La croyance dans le Mal était nécessaire pour apprivoiser la mort. La suppression de l'une a rendu l'autre à l'état sauvage.“⁶²⁵

Romero entwirft in *Night of the Living Dead* somit bereits eine „spezifisch moderne Phantasie vom Tod, [...] als bedrohliches, sinnloses Grauen.“⁶²⁶, das über die Gesellschaft hereinbricht und ihre Ordnung stört.

„Nun scheinen sich im Zombiefilm der Lebende und der Tote endlich in Augenhöhe gegenüber zu stehen, aber was passiert? Der Tote antwortet nicht auf die drängenden Fragen des Lebenden. Sein Schweigen ist für sein Gegenüber unerträglich. Viel schlimmer noch: Sein Äußeres und sein Wesen, die dem Menschen in vielen Punkten noch so ähnlich sind, entziehen ich jeder sinnhaften Zuschreibung und spotten jeder Hermeneutik.“⁶²⁷

Das Auftreten der Untoten markiert den Einbruch naturhafter, affektauslösender Einflüsse, die die sozialen Interdependenzketten aufzulösen drohen, gerade weil sie sich dem vertrauten Erfahrungshorizont der Protagonisten entziehen. Der moderne Horrorfilm präsentiert damit allerdings genau das, was der durch Todesverdrängung gekennzeichneten Gesellschaft der Moderne eigentlich verborgen bleiben soll: Er überträgt das Sterben und den Tod auf die Kinoleinwand und rückt sie damit ins Öffentliche. Auf diese Weise demaskiert er wiederum selbst den medialen Umgang mit dem Tod. Während der empirische Tod und seine Bewältigung durch Ritual und Religion weitgehend aus der Gesellschaft verdrängt wurden, zeigen die Medien ein reges Interesse an der Darstellung des Todes und Todesbildern.⁶²⁸ Die Nachrichtenlandschaft der späten 1960er Jahre ist geprägt von Bildern gewaltvoller Proteste und zählt die Opfer des Vietnamkriegs. Das tödliche Attentat auf John F. Kennedy wurde als nationales Trauma erlebt, während sich der ‚private‘ Tod unter Ausschluss der Öffentlichkeit ereignet. Das Sterben wird auf diese Weise zu einem Ausnahmezustand erklärt, der sich lediglich unter bestimmten, nicht alltäglichen Bedingungen ereignet.

⁶²⁵ Ebd. S. 608.

„Der Glaube an das Böse war notwendig gewesen, um den Tod zu zähmen. Die Abschaffung des Bösen hat den Tod in den Zustand der Wildheit zurückversetzt.“ Ariès: Geschichte des Todes, S. 789.

⁶²⁶ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 295.

⁶²⁷ Meteling: Monster, S. 128.

⁶²⁸ Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S. 293f.

In *Night of the Living Dead* wird dies besonders an zwei Stellen deutlich: Zum einen gleich zu Beginn, als Johnny und Barbra das Blumengesteck auf dem Grab des toten Vaters niederlegen. Johnnys Verachtung gegenüber dem Ritual markiert einen Generationswandel.⁶²⁹ Während der Akt für Barbra eine symbolische Bedeutung hat, hat Johnny scheinbar jeglichen Bezug dazu verloren und spinnt sogleich eine ökonomische Theorie darum, indem er sich fragt, wie oft sie bereits das exakt selbe Kreuz gekauft haben, das ihnen – ein wenig restauriert – als neu verkauft worden ist. Deutlicher wird der Umstand noch, wenn ein Experte im Fernsehen alle Bürger dazu auffordert, ihren rituellen Umgang mit den Verstorbenen gänzlich aufzugeben. Um sie daran zu hindern, wiederaufzuerstehen, müssten die Toten umgehend verbrannt werden, ganz egal, wie nah jemandem die Personen gestanden hätten. Für eine angemessene Trauer bleibt keine Zeit und der Umstand führt deutlich vor Augen, wie stark der Tod als Bedrohung aufgefasst wird, die um jeden Preis aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden soll. Der tabuisierte tote Körper wird umgehend zum ‚unerträglichen Körper‘ erklärt; als solcher gilt, was nicht weitgehend einer gesellschaftlichen oder kulturellen Norm entspricht, und hinter die Fassade der Normalität zurückgedrängt werden muss, wenn nötig mit Gewalt, indem man ihn endgültig tötet.

Mit der Omnipräsenz der (Un-)Toten in Romeros Film steht den Menschen nun gleich eine ganze Masse solcher unerträglicher Körper gegenüber. Auf diese Weise werden vor allem die Materialität des menschlichen Körpers und die Verletzbarkeit seines Fleisches in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Gleichzeitig werden die Charaktere auf radikale Weise mit ihrer eigenen Sterblichkeit konfrontiert.

„Das öffentliche Erscheinen revolutionärer Massen ist eine Folge von Dammbrochen; es bedroht auch die eigenen Dämme, als bräche die Körpergrenze [...] durch den ‚Einfluss‘ der äußeren Massen zusammen.“⁶³⁰

Die Protagonisten, deren Körper bereits von Chiffren des Todes und der Vergänglichkeit geprägt sind, sehen sich der ständigen Gefahr ausgesetzt, selbst zum unerträglichen Körper zu werden, den sie durch Ausschluss abjekt gemacht ha-

⁶²⁹ Luckhurst: *Zombies*, S. 140.

⁶³⁰ Theweleit: *Männerphantantasten* Bd.2, S.8.

ben. Aus diesem Grund sind sie nun ständig versucht, dieses Schicksal auf andere abzuwälzen, um ihren persönlichen Subjektstatus zu wahren.⁶³¹

Romeros Zombies provozieren auf besondere Weise eine solche Form der Körperabwehr. Nicht nur, dass bereits ihre Erscheinung als verwesende Leichname auf die Vernichtung körperlicher Identität hindeutet⁶³², ihre kannibalische Gier wird darüber hinaus zu einem unmittelbaren Angriff auf den Subjektstatus der Protagonisten, die bestrebt sind, ihre Körpergrenzen gegen die völlige Auflösung zu verteidigen. Die elementarste Grenze, über die sich das Subjekt definiert, wird dabei durch die Haut als „Körpergrenze und die Erfahrungsgrenze des Ich“⁶³³ markiert. Die Attacken der lebenden Toten aber gehen nun gerade mit der Zerstörung eben dieser schützenden Schicht einher.⁶³⁴ Das westliche Körperbild mit seinem Ideal der Geschlossenheit und Intaktheit wird nicht nur in Frage gestellt, dem Individuum droht die vollständige Auslöschung durch die tatsächliche Einverleibung durch den kannibalischen Zombie. Umso radikaler versuchen die Protagonisten, dieser Auslöschung zu entgehen.

Night of the Living Dead inszeniert in Verbindung damit eine Reihe von Abwehrstrategien, die sich in erster Linie gegen den Körper richten. Im Speziellen provoziert die Auseinandersetzung mit den Untoten eine ganz spezifische Form der Körperabwehr, die Jakob Schmidt als „hysterische Männlichkeit“⁶³⁵ bezeichnet. Demnach sind vorwiegend die männlichen Charaktere des Films darauf bedacht, ihre Körpergrenzen zu verteidigen. Zum einen, um nicht selbst zum unerträglichen Körper zu werden, zum anderen, um sich damit ihrer eigenen normativen Position zu versichern.

Die männlichen Protagonisten ähneln dabei bemerkenswert dem faschistischen Männertyp, den Klaus Theweleit in seiner Abhandlung *Männerphantasien* analysiert.⁶³⁶ Theweleit charakterisiert die Figur des protofaschistischen Kriegshelden, der die Gefahr der Subjektauflösung auf fremde Elemente projiziert, um anschließend durch deren Beseitigung scheinbar gereinigt in seinem eigenen Status als Subjekt aufzugehen.⁶³⁷ Schmidt beschreibt diesen Vorgang als „Ichverhär-

⁶³¹ Vgl. Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 87.

⁶³² Vgl. Shelton: Unheimliche Inskriptionen, S.36.

⁶³³ Carola Lipp: Die Haut. Ein kulturwissenschaftlicher Essay. In: Übriges. Kopflose Beiträge zu einer volkskundlichen Anatomie. Utz Jeggle zum 22.6.1991. Tübingen 1991, S. 44.

⁶³⁴ Auf eben diesen Angriff deutet auch der ursprüngliche Arbeitstitel *Night of the Flesh Eaters* hin.

⁶³⁵ Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 85.

⁶³⁶ Klaus Theweleit: Männerfantasien. Zwei Bände. Hamburg 1980.

⁶³⁷ Vgl. Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 89/90.

tung⁶³⁸: Über die Anwendung von Gewalt definiert sich der Männertyp, den Theweleit beschreibt, als Subjekt und bestätigt seine eigenen Körpergrenzen in derart übersteigter Form, dass ihm der eigene Körper als ‚Körperpanzer‘ erscheint.

„Die Gesellschaft, in der er [der faschistische Männertyp, SL] lebt, tritt ihm als Kultur gegenüber, ‚glättend‘, ‚dämpfend‘; am eigenen Leib existiert sie als sein Körperpanzer. Daß es diese Kultur ist, die ihm auch den ‚tierischen‘ Zustand seiner Triebe beigebracht hat, bleibt ihm verborgen.“⁶³⁹

Als Voraussetzung dafür, dass diese Ichverhärtung gelingt, gilt Theweleit, dass dem so agierenden Mann sein Inneres, also der Zustand seiner Triebe, als völlig losgelöstes, ablösbares Wesen erscheint, das ihm als das gänzlich Fremde gegenübersteht.⁶⁴⁰ Die hysterische Abwehr des abjekt gemachten Fremden kulminiert allerdings in einer zwanghaften Vernichtungssucht, damit das Subjekt mit dem erhabenen Gefühl der Überlegenheit daraus hervorgehen kann.

Dies hat zur Folge, dass zu Gunsten der Bestätigung des Selbst alles Andersartige und Fremde ausgelöscht werden muss. In Romeros Film gilt dies sowohl für die Zombies als auch für Ben, der auf besondere Weise von diesem Abwehrreflex betroffen ist: Als Afroamerikaner gehört er einer Randgruppe an und entspricht damit bereits dem ‚Anderen‘ innerhalb der Gesellschaft. Bezeichnend dafür schildert Ben zu Beginn des Films, wie die Zombies ihn anfangs nur anstarrten, anstatt ihn zu attackieren. So als wüssten sie nicht, ob sie ihn als ihnen zugehörig oder als Feind erachten sollten.

In Bens Konflikten mit Harry Cooper versuchen beide, ihren Subjektstatus (und damit ebenfalls ihre Position in der Gesellschaft) miteinander auszuhandeln. Während ihrer Machtkämpfe versucht Cooper mehrfach, Ben aus dem Haus auszusperrern – ihn auf diese Weise also den Zombies auszuliefern und ihnen gleich zu machen. Die Angst vor der Auflösung durch das Fremde und der Wunsch, die eigenen Körpergrenzen zu verteidigen, wird für Jakob Schmidt am realistischen Bezug auf die *race politics* sichtbar. Am deutlichsten wird die hysterische Männlichkeit tatsächlich bei männlichen Weißen, eben jenen Protagonisten, die noch am ehesten eine normative Position in der Gesellschaft innehaben und sich diese bewahren wollen.

⁶³⁸ Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 91.

⁶³⁹ Theweleit: Männerfantasien Bd.2, S. 25.

⁶⁴⁰ Vgl. ebd. S. 25.

Letztlich ist es jedoch Harry, der im Keller von seiner zombiefizierten Tochter gebissen wird und als Zombie wiederaufersteht. Bezeichnenderweise ist es schließlich Ben, der den verwandelten Cooper erschießt. Im selben Jahr als Romero seinem Publikum diese Bilder präsentiert, hatte Eldridge Cleaver, ein Mitglied der *Black Panther* Bewegung, als Antwort auf die Ermordung Martin Luther Kings einen Essay mit dem Titel *Requiem for Nonviolence* veröffentlicht.⁶⁴¹ Darin heißt es: „The war has begun. The violent phase of the black liberation struggle is here, and it will spread. From that shot, from that blood, America will be painted red.“⁶⁴² Während Cooper als Prototyp des ‚aufrechten Amerikaners‘ den Werten, die er vertritt erliegt, ist Ben zunächst der einzige, der die Zombieattacke überlebt. Er scheint Romero als Beispiel dafür zu dienen, dass es möglich ist, außerhalb der festgefahrenen gesellschaftlichen Muster zu überleben – und dass das Aufbegehren gegen soziale Missstände erfolgreich sein kann. Doch ist auch Bens Handeln deswegen nicht als moralisch angemessene Reaktion zu definieren: Einerseits stellt seine Rolle zwar ein Aufbegehren gegen soziale Ungerechtigkeiten dar, andererseits wiederholt er jedoch selbst genau jene Gewalt, der er, als Angehöriger einer Minderheit, ausgesetzt ist. Obwohl er weiß, wie es ist, als der Andere zu gelten, (vielleicht auch gerade deswegen), überträgt er diese erfahrene Gewalt auf die Zombies. Er verfällt ebenso in einen hysterischen Wiederholungszwang⁶⁴³ (etwa, wenn er etliche Male auf einen Zombie einschlägt, der längst reglos vor ihm auf dem Boden liegt) wie es die Gesellschaft im Umgang mit dem Fremden tut, das sie zu vernichten versucht.

Diese geht indes mit Problemen um, wie sie es gewohnt ist und ist primär darauf bedacht, aufzuräumen. In ihrem Bestreben, die gegenwärtige Ordnung zu wahren, scheint das einzig probate Mittel die Gewalt zu sein, die sich fortan gegen alles richtet, das in irgendeiner Form fremd erscheint. Dies führt letztlich dazu, dass die Bürger-Miliz, die eigentlich als Rettung auftreten soll, keinen Unterschied mehr zwischen Ben und den Zombies macht. Die Miliz „tritt als Exekutor einer gesellschaftlichen Rationalität auf, die längst ins Mörderische gekippt ist“⁶⁴⁴. Als sie sich dem Farmhaus nähern, sind sie nicht in der Lage (oder wollen es nicht?), Ben von einem der Untoten zu unterscheiden und erschießen ihn. Ben

⁶⁴¹ Eldridge Cleaver: *The Death of Martin Luther King: Requiem for Nonviolence*. In: *Post-prison Writings and Speeches*. Hrsg. v. Robert Scheer. New York 1969. S.74-75. Text online: <http://faculty.atu.edu/cbrucker/Amst2003/Texts/Requiem.pdf> (Stand: 27.03.2017).

⁶⁴² Ebd. S. x, 75. (In .pdf, S. 2)

⁶⁴³ Zum Art eines solchen hysterischen Verhaltens im Sinne Freuds siehe Schmidt: *Vom Entsetzen einen Körper zu haben*, S. 93f.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 93.

wird ebenso wie die lebenden Toten zum unerträglichen Körper erklärt und muss zugunsten der Bestätigung des eigenen Subjektstatus innerhalb des gesellschaftlichen Beziehungsgeflechts vernichtet werden.

Das Ende des Films wird häufig als Allegorie verstanden, die sich mit dem Rassismus innerhalb der Gesellschaft auseinandersetzt. Unter anderem beschreibt auch Jakob Schmidt das Szenario als einen Verweis auf „die Wirklichkeit einer langen Geschichte rassistischer Lynchmorde“⁶⁴⁵. Auch der Lynchmob projiziert seine Wut auf eine bestimmte Person oder Personengruppe, die als Folge politischer oder rassistischer Ideologien abjekt gemacht worden ist. Die von Bürgerrechtsbewegungen geprägte Zeit, legt diese Assoziation natürlich nahe. Doch muss erwähnt werden, dass weder Harry Cooper noch einer der Beteiligten der Miliz, die ihn schließlich erschießen, Bens Hautfarbe als Grund ihrer Feindseligkeit andeuten und somit Anlass zu dieser Interpretation geben. Tatsächlich vermeidet Romero es geradezu, Harry Cooper oder die Mitglieder der Miliz eindeutig als Rassisten zu kennzeichnen. Ihnen diesen Stempel aufzudrücken, würde bereits ihre eigentliche Motivation definieren und ihren Handlungen eine ideologische Funktion zuschreiben. Auffällig ist, dass Romero nämlich gerade keine bestimmte gesellschaftliche Gruppe zur Verantwortung zieht, sondern vielmehr die gesamte Gesellschaft, und wie sie mit den Individuen umgeht, kritisiert.

So ließe sich nach Schmidt schließlich auch das taktische Vorgehen des Lynchmobs am Zombiemob ablesen, der sich ebenfalls als Gruppe sammelt und seine Opfer bis zur vollständigen Auslöschung verfolgt. Doch hebt Schmidt sogleich hervor, dass weder die Zombies noch die Mitglieder der Miliz unmittelbar *für* den Lynchmob stehen, sondern erneut auf dessen Projektionscharakter verweisen, der die Gewalt von sich selbst auf andere Objekte ablenkt.⁶⁴⁶ Die Bedrohung durch den Rassismus wird auf diese Weise vielmehr zum latenten Subtext des Films, als dass er ihn zur alleinigen Ursache für den Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung erklärt.

Romero geht es vielmehr darum, zu veranschaulichen, auf welche Weise das Individuum in der kapitalistischen Gesellschaft dem Einfluss gewalttätiger Zwänge unterworfen ist, die sein Handeln bestimmen. „Es geht nicht um die – nicht zu vernachlässigende – grundsätzliche Differenz von Tätern und Opfern, sondern um deren prinzipiell ähnliche Erfahrungsweise der Welt unter kapitalis-

⁶⁴⁵ Vgl. ebd., S. 91.

⁶⁴⁶ Vgl. ebd., S. 92.

tischen Bedingungen.⁶⁴⁷ Tatsächlich wird das Verhältnis von Tätern und Opfern in Romeros Film immer wieder umgekehrt. So ist auch Ben nicht nur Opfer, sondern bereits selbst ein Subjekt, das sich innerhalb der Gesellschaft behaupten muss und dabei kaum weniger rücksichtslos verhält. Überdies wird letztlich auch der Zombiemob selbst zum Opfer der Redneck-Miliz. Das was Jakob Schmidt als ‚Lynchlogik‘ beschreibt, erweist sich somit als „allgemeiner gesellschaftlicher Irrsinn“, dessen physische Zwanghaftigkeit sich in der ständigen Wiederholung von Gewalt äußert.⁶⁴⁸ Am Ende wird jeder der Protagonisten des Films (einschließlich der Zombies) zum Opfer von Gewalt. Dem vorübergehenden Frieden, den die Bürgermilizen herzustellen versuchen, haftet der bittere Beigeschmack an, dass dafür auch ‚Unschuldige‘ ihr Leben lassen mussten. Die Organisation „schießwütiger Rednecks“⁶⁴⁹ ist in Hinblick darauf nur

„ein zusätzlicher Seitenhieb auf einen Staat, der nicht einmal die Verantwortung dafür übernehmen will, was er selber angerichtet hat, und keine andere Reaktion als eine blinde (damals hat man gern gesagt: ‚faschistische‘) Gewalt, die keinen großen Unterschied zwischen Tätern und Opfern macht.“⁶⁵⁰

Die Wiederherstellung der Norm scheint in Anbetracht der mannigfaltigen Probleme nur eine temporäre Lösung zu sein, die mittelfristig nur weiteres Chaos hervorbringen wird.

Bereits über den Projektionscharakter der im Film inszenierten Gewalt macht Romero deutlich, dass es hier im Wesentlichen um die Darstellung einer Gesellschaft geht, die sich – im wahrsten Sinne des Wortes – selbst verschlingt.

Besonders die kannibalische Gier der Zombies erweist sich dabei als „Bild der die Gesellschaft bedrohenden ‚Unordnung‘ schlechthin.“⁶⁵¹

Es drängt sich zunächst die Vermutung auf, dass Romeros Kannibalismusbild einem primitivistischen Verständnis der Anthropophagie entspricht. Der Kannibalismus wird hier mit dem Zustand der Rohheit und Wildheit in Verbindung gebracht. Er erscheint als Ausdruck einer kulturlosen Zivilisationsstufe und einer elementaren Form sozialer Aggression. Verortet Romero den Zombie also lediglich tiefer im Bereich des naturhaft Wilden, um ihn auf diese Weise stärker als

⁶⁴⁷ Vgl. ebd., S. 92f., Zitat: S. 93.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., S. 93.

⁶⁴⁹ Vgl. Mihm: Die Nacht der lebenden Toten, S. 176.

⁶⁵⁰ Seeßlen: George A. Romero und seine Filme, S. 98.

⁶⁵¹ Röckelein: Kannibalismus und europäische Kultur, S. 14.

das ‚ultimative Fremde‘ aufzuladen? Überträgt er den kannibalischen Akt lediglich auf die westliche Gesellschaft und desymbolisiert ihn, um ihr einen kritischen Spiegel vorzuhalten? Beide Überlegungen lassen sich im weitesten Sinne mit Ja beantworten, doch wäre es übereilt, Romero damit ein grundsätzlich primitivistisches Verständnis der Anthropophagie zu unterstellen.

Ebenso wenig, wie die Zombies einer bestimmten Personengruppe entsprechen, stellt Romero nicht einfach eine Form der Gewalt (beispielsweise der unbedachte Gebrauch von Schusswaffen) einer anderen (Kannibalismus) gegenüber. Die Aggression, mit der die Zombies über die menschlichen Protagonisten herfallen, spiegelt die gesellschaftlichen Gewaltverhältnisse wider, in die das Individuum eingebunden ist und mit der die Gesellschaft dem Fremden begegnet. Der Zombie verkörpert dieses Fremde, sein Kannibalismus deutet allerdings auf den symbolischen Kannibalismus hin, der die Gesellschaft kennzeichnet, der er entstammt. Schließlich bleiben die Untoten in Romeros Inszenierung noch immer die Nachbarn und stellen einen demographischen Querschnitt der Gesellschaft dar, aus der sie hervorgehen. Sie verweisen auf kollektive kulturelle Ängste und Traumata und auf deren Mängel. Die Art der Anthropophagie, die der Film darstellt, entspricht somit nicht der Kategorie eines ritualisierten Kannibalismus, der an dieser Stelle verkannt wird, sondern ist von Beginn an bereits das Anzeichen für eine verzerrte Art des Kannibalismus, den die kapitalistische Gesellschaft selbst praktiziert. Die Anthropophagie wird hier nicht mit einer grundlegenden Triebstruktur des Menschen verbunden, in der Romero einen archaischen Ursprung der Kulturentwicklung erkennt, sondern ist immer schon ein Resultat dessen, was die westliche Zivilisation selbst durch Ausschluss und Aneignung produziert hat. Indem sie darauf bedacht ist, alles Andersartige abzustößeln oder sich durch Auflösung anzueignen.

Die Zombies bedeuten für die menschlichen Protagonisten in erster Instanz die Konfrontation mit dem, was ihnen absolut fremd erscheint, weil sie unter dem Firnis der Kultur dessen Ausschluss angestrebt haben. Damit erscheinen sie nur augenscheinlich als Ausdruck des ganz Anderen. Doch wird deutlich, dass eben dieses Fremde, über das sie zunächst kategorisiert werden, eigentlich auch das Eigene ist. Nicht der Akt des Kannibalismus als solcher wird von Romero daher als primitiv gekennzeichnet, sondern vielmehr die verzerrte Form des Kannibalismus, den die westliche Gesellschaft unter kapitalistischen Bedingungen praktiziert. Über die Rolle des Körpers innerhalb des gesellschaftlichen Be-

ziehungsgeflechts überträgt der Film den ‚literalen‘ Kannibalismus von der Kinoleinwand auf den symbolischen Kannibalismus der kapitalistischen Gesellschaft. Der kannibalische Akt dient Romero also, ähnlich wie Montaigne in seinem Kannibalen-Essay, als Medium einer verfremdeten Selbsterkenntnis.

Auf diese Weise erschafft er ein Szenario, das sein Konfliktpotenzial vornehmlich aus der Projektion von einer Gruppe auf die andere und der permanenten Verschränkung der Gewaltverhältnisse generiert. Denn die Zombies stehen den menschlichen Protagonisten nicht lediglich als Antagonisten gegenüber, sondern halten ihnen einen Spiegel vor. Auch die Zombies sind hin- und her geworfen zwischen der Gewalt, die sie erfahren und der Gewalt, die sie selbst ausüben. Das Verschlingen und Auslöschen der Opfer auf der einen Seite, die Selbsterhaltung auf der anderen – denn jeder Tote vermehrt unweigerlich die Anzahl an Zombies. Dies entspricht im Wesentlichen dem Verhalten der menschlichen (lebendigen) Protagonisten. Den (selbst-)zerstörerischen Charakter der US-amerikanischen Gesellschaft, die Romero kritisieren will, kombiniert er mit einer Reihe von Tabubrüchen, die die Grenzen der kulturellen Ordnung sichtbar machen: Die Konfrontation mit dem Tod, das Aufbegehren eines Schwarzen gegenüber dem ‚weißen Amerika‘ und vor allem der Verzehr von Menschenfleisch.

Dem „unerbittlichen Nihilismus“⁶⁵², der den Film dominiert, kann sich letztlich keiner der Protagonisten entziehen. So wird schließlich auch Ben, als bis dahin letzter Überlebender, von der Redneck-Miliz erschossen, die ihn für einen Zombie hält. An diesem Punkt stoppt das fortlaufende Filmbild und zeigt nur noch Standbilder davon, wie die Bürger-Miliz Bens Leiche gemeinsam mit den erschossenen Zombies auf einem Scheiterhaufen verbrennt. Der Film geht an dieser Stelle simulatorisch in das Medium des Zeitungsphotos über.⁶⁵³ Die grobe Körnung der Bilder erweckt den Eindruck einer Fotografie und übernimmt deren Anspruch auf Realismus und Authentizität. Der Film hört auf. Was bleibt, ist die Realität des Jahres 1968.

⁶⁵² Vgl. Mihm: Die Nacht der lebenden Toten, S. 176.

⁶⁵³ Vgl. Meteling: Monster, S. 121.

5.2. „We must stop the killing, or lose the war“ – Dawn of the Dead

In *Dawn of the Dead* führt Romero den fortschreitenden Untergang der zivilisatorischen Ordnung kontinuierlich fort. Der Film erscheint zehn Jahre nach *Night of the Living Dead* und obwohl es sich um keine direkte Fortsetzung handelt, baut der Film konsequent auf den Ereignissen des Vorgängers auf. *Dawn of the Dead* beginnt in einem Fernsehstudio, in dem verzweifelt versucht wird, den Betrieb aufrecht zu erhalten. Weiterhin werden die provisorischen Rettungsstationen der Regierung durchgegeben, obwohl sich niemand mehr sicher zu sein scheint, ob diese noch in Betrieb sind. Die Zombie-Epidemie konnte nicht eingedämmt werden und hat dazu geführt, dass die gesellschaftliche Ordnung kollabiert ist. Auf den Straßen herrschen Angst und Hysterie. Es kommt zu Plünderungen und gewalttätigen Übergriffen der Menschen untereinander. Was in *Night of the Living Dead* bereits im kleinen Kreis der verbarrikadierten Gruppe deutlich wurde, zeichnet sich nun als gesamtgesellschaftliches Chaos ab: Im Angesicht der Krise sind die Menschen nur noch auf das eigene Überleben bedacht. Die Regierung ruft den nationalen Notstand aus und versucht, die sozialen Brennpunkte zu evakuieren. Es ist das letzte Aufbäumen der Autoritäten vor dem endgültigen Zusammenbruch.

Das Ausmaß der öffentlichen Unruhen deutet sich bereits innerhalb des Fernsehstudios an; es herrscht Aufregung. Ein Wissenschaftler beantwortet derweil im Interview mit einem Reporter Fragen, wie mit der Bedrohung durch die Untoten umzugehen sei. Nach seiner Auffassung ist die einzig vernünftige Reaktion, die Zombies zu töten, sobald sich die Gelegenheit dazu bietet und kürzlich Verstorbene auf der Stelle zu verbrennen, noch bevor sie sich verwandeln können. Die Notmaßnahme, die er vorschlägt, nämlich jegliche moralischen und ethischen Ideale über Bord zu werfen, wird von der aufgebrachten Menge im Studio nicht akzeptiert. Auf die Frage, ob er verlange, jede Grundlage menschlichen Miteinanders aufzugeben entgegnet er: „You can forget pitching an audience the moral bullshit they wanna hear“ [TC 00:01:33].⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ Die Zeitangaben beziehen sich, mit Ausnahme des in Fußnote 694 angeführten Zitats, auf den Theatrical Cut des Films.

Daraufhin eskaliert die Situation im Studio: Menschen rennen aufgebracht umher, reden wild gestikulierend aufeinander ein. Inmitten des Aufruhrs überredet der Hubschrauberpilot Stephen seine schwangere Freundin Francine zur Flucht aus der Stadt. Während der ‚Experte‘ noch versucht, die aufgebrachte Menge zu beschwichtigen, indem er beruhigend betont, die Bevölkerung möge auf die Autoritäten vertrauen, da sie der Situation bald Herr werden werde, wechselt die Handlung des Films abrupt zu einem solchen Einsatz. Bei dem Versuch, einen Wohnkomplex in einem Armenviertel zu evakuieren, scheitert ein S.W.A.T-Team kläglich. Die Handlung folgt dabei zunächst dem Nationalgardisten Roger, der mit seinem Team in das Gebäude eindringt. Dabei versuchen sie allerdings nicht, die Einwohner vor den Untoten zu schützen, sondern sie mit Waffengewalt zur Räumung des Komplexes zu zwingen. Eines der Teammitglieder erweist sich dabei als besonders blutrünstig. Schon zu Beginn des Einsatzes zeigt er seine Missgunst gegenüber den Bewohnern. „How the hell come we stick these low-life bastards in these big-ass hotels, anyway? Shit, man! This is better than I got.“ [TC 00:06:27] Angetrieben von seinen rassistischen Vorurteilen und seinem Neid, stürmt er wild um sich schießend das Gebäude. Weil aber jedes Opfer dieses Amoklaufs als Zombie wiederaufersteht, gerät die Situation vollends außer Kontrolle. Roger beobachtet die Situation mit Entsetzen, aber ohne einzugreifen. Erst als sein Kollege hysterisch seinem Blutausch verfällt, wird dieser von Peter, dem Mitglied eines zweiten Einsatzteams, erschossen. Im Keller des Wohnhauses treffen Peter und Roger erneut aufeinander und begegnen dort einem Priester, der ihnen erklärt, dass die Bewohner des Hauses ihre Verstorbenen hierher gebracht hätten, die nun als Zombies wiederauferstünden.

Der Ratschlag, den er an die beiden Nationalgardisten richtet, fällt schließlich jedoch ganz anders aus, als der des Experten im Fernsehstudio: „When the dead walk, señores, we must stop the killing or lose the war.“ [TC 00:13:43]

Dennoch tötet Peter die Zombies, die er und Roger im Keller entdecken. Allerdings nicht emotionslos, wie es der Wissenschaftler im Fernsehen empfiehlt, sondern, um sie von ihrem Schicksal zu erlösen.

Diese Szene deutet nicht nur auf einen gegensätzlichen Lösungsweg hin, sondern nimmt insbesondere den moralischen Verfall seiner Protagonisten im weiteren Verlauf des Films vorweg.

Darüber hinaus illustrieren die Anfangssequenzen bereits die signifikanten Änderungen, die Romero insbesondere auf visueller Ebene vorgenommen hat: An-

statt die dokumentarische Ästhetik aus *Night of the Living Dead* zu wiederholen, besticht *Dawn of the Dead* mit kräftigen Farben, die stark von den bunten und knalligen Bildern der *E.C. Comics*⁶⁵⁵ geprägt sind.⁶⁵⁶ Der Film wirkt dadurch deutlich überzeichnet, nicht zuletzt weil auch die Gewaltszenen, die im Vergleich zu *Night of the Living Dead* drastisch überspitzt sind und daher noch stärker als der Vorgänger mit dem Vorwurf der vermeintlichen Selbstzweckhaftigkeit konfrontiert wurden.⁶⁵⁷ Der cartooneske Aspekt der Gewalt offenbart sich nicht alleine in seiner Drastik, sondern am deutlichsten über Elemente, die Romero frühen amerikanischen Slapstickfilmen entnimmt: So werden Zombies in einer Szene des Films mit Sodawasser bespritzt und mit Sahnetorten beworfen. Romero inszeniert eine „Ästhetik des Grotesken“⁶⁵⁸, die den Zombie als gedemütigtes, beinahe mitleiderregendes Wesen darstellt. Romeros besonderer Fokus liegt allerdings auf der Darstellung von Kopfschüssen als einziger Möglichkeit, die Zombies endgültig zu töten. Zeigte der Vorgänger lediglich einen blutigen Fleck auf der Stirn, explodieren die Köpfe der Zombies nun auf groteske Art und Weise. Für Jamie Russel lässt sich dieser besondere Fokus auf die explizite Darstellung der Zerstörung des Kopfes jedoch nicht einzig auf eine Verherrlichung von Gewalt reduzieren, sondern gilt ihm bereits als Verweis auf die Kopfllosigkeit, mit der die Autoritäten auf die dargestellte Krisensituation reagieren.

Der wiederkehrende Ausruf „Shoot ,em in the head“, wird seiner Ansicht nach zum Beispiel für den Untergang der Vernunft in Zeiten, in denen Gesetz und Ordnung ihren Wert verloren haben.⁶⁵⁹

Bereits über das Verhalten der Menschen wird die scheinbare Opposition zwischen Trieb (die Zombies) und Ratio (die Menschen) aufgelöst. Die Angriffe gegen die Zombies richten sich primär gegen den Kopf, und somit gegen den Verstand und verdeutlichen bereits an dieser Stelle, dass eine grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen dem augenscheinlich triebgesteuerten Verhalten der Untoten und den Aktionen der Menschen besteht, die versuchen, es als Ausdruck des

⁶⁵⁵ E.C. Comics veröffentlichten unter anderem die Serien *Tales From The Crypt* sowie das *MAD*-Magazine.

⁶⁵⁶ Vgl. Mihm: Die Nacht der lebenden Toten, S. 178.

⁶⁵⁷ Die Zensurgeschichte von *Dawn of the Dead* ist beinahe ebenso bekannt wie der Film selbst. In den USA wurde dem Film seinerzeit die Freigabe verweigert, so dass er ohne Freigabesiegel (und somit nur für Personen ab 17 Jahren zugänglich) in den Kinos lief. In Europa vorerst in einigen Ländern gekürzt, ist er heute nahezu überall in unzensurierter Form verfügbar. Lediglich in Deutschland ist die ungeschnittene Fassung von *Dawn of the Dead* nach wie vor nach §131 StGB (Gewaltdarstellung) beschlagnahmt.

⁶⁵⁸ Meteling: Monster, S. 140.

⁶⁵⁹ Vgl. Russel: Book of the Dead, S. 93.

Fremden zu vernichten. Der Krieg zur Errettung der gesellschaftlichen Strukturen scheint bereits zu Beginn des Films verloren. Die Menschheit ist in einen nicht enden wollenden Sog der Brutalität geraten.

An einem vereinbarten Treffpunkt schließen sich Roger und Peter mit Rogers Freund Stephen und Francine zusammen. Gemeinsam flüchten die vier Protagonisten im Helikopter des Fernsehsenders und finden Zuflucht in einer Shopping Mall, in der sie sich verbarrikadieren.

Als Drehort diente die *Monroeville Mall* in der Nähe von Pittsburgh. Zur Entstehungszeit des Films existierten noch nicht viele Einkaufszentren dieser Größenordnung in den USA – schon deshalb stellte sie für Romero eine interessante Kulisse dar. Als eine der ersten ihrer Art repräsentierte sie einen neuen Höhepunkt des immer weiter ausufernden Konsumverhaltens der Amerikaner. Sie erschien als eine Art Tempel des Kapitalismus, in dem sich die Bevölkerung ungehemmt ihrem Verlangen nach immer neuen Konsumgütern hingeben konnte. Romero zeigte sich überdies besonders beeindruckt, als er hörte, dass die Mall neben den Einkaufsmöglichkeiten auch Vorratskammern und Schutzräume bietet, in denen man sich im Falle eines Notstandes verschanzen könne.

Für Peter, Fran, Stephen und Roger stellt die Mall aus eben diesen Gründen einen geeigneten Zufluchtsort dar. Sie bietet ihnen sowohl Schutz als auch Nahrung und erscheint daher als Oase, in der sie sich abschotten können. Gemeinsam befreien sie das Einkaufszentrum von den im Innern herumirrenden Untoten und verriegeln die Eingänge. Fortan beginnen sie, ihr vorheriges Leben zu simulieren: sie gehen ‚einkaufen‘, indem sie die Läden plündern und richten sich im Personalbereich häuslich ein. Zumindest innerhalb des Gebäudes scheint die Normalität für sie wieder hergestellt.

Die Gruppe schwelgt im Überfluss, bietet die Mall ihnen doch alles, was man sich an materiellen Gütern wünschen kann.

Doch auch die Zombies werden vom Einkaufszentrum angezogen und versammeln sich in Scharen um den Komplex. Auf Francines Frage, warum sie ausgerechnet an diesen Ort zurückkehren, antwortet Stephen: „Some kind of instinct – a memory of what they used to do. This was an important place in their lives.“ [TC 00:29:09] Das Konsumverhalten der Zombies wird auf diese Weise zum Trieb erklärt. Obwohl ihr einziges Ziel offensichtlich das Fressen ist, kehren sie instinktiv an den Ort zurück, der ihnen die Befriedigung ihrer materiellen Bedürfnisse verspricht.

Im Unterschied zu den sozialkritischen Ansätzen, die Romero in *Night of the Living Dead* verfolgt, entwickelt sich *Dawn of the Dead* innerhalb dieser Kulisse zu einer Sozialsatire, die sich letztlich nicht nur auf das Konsumdenken, sondern auf die Struktur der gesamten kapitalistischen Kultur bezieht.⁶⁶⁰ In einem Interview bezeichnete Romero die Zombies als „die Dritte Welt, die Obdachlosen, alle Habenichtse“⁶⁶¹. Diese werden von der Allgegenwärtigkeit der Warenwelt ebenso verführt wie jene, denen permanent ein scheinbar unbegrenztes Maß an Gütern zur Verfügung steht. Jedoch wird den Besitzlosen von denen, die sich die Waren zu eigenen gemacht haben, der Zugang dazu verwehrt – im Film repräsentiert durch die Gruppe, die das Einkaufszentrum vor den Zombies abschottet. Auch hier weisen die Zombies erneut über ein bloßes Ersetzungsspiel hinaus, das sie auf einen Beschreibungsversuch eines einzelnen, spezifischen Umstands reduzieren würde. Sie repräsentieren nicht lediglich die Ausgeschlossenen, die ihren Anteil an der kapitalistisch orientierten Lebensweise einfordern, sondern sind gleichermaßen selbst bereits Konsumenten, die dem Übermaß, das sich ihnen bietet, erlegen sind. Ihre unstillbare Gier zeigt sich in ihrem Verlangen nach Menschenfleisch, das sie weder vollständig konsumieren noch benötigen, um weiter zu existieren. „They use... consume maybe 5% of the food available in the human body. With that small amount, the body is usual intact enough to be mobile when it revives.“ [TC 01:29:14] Der Kannibalismus dient den Zombies somit auch als Mittel der Inklusion. Diese erfolgt über ihren todbringenden Biss, entspricht dabei allerdings nicht etwa dem öffnenden Charakter, wie ihn Lévi-Strauss für kannibalische Gesellschaften beschreibt, sondern reflektiert allenfalls das Ausmaß und die Geschwindigkeit, mit dem sich das kapitalistische Konsumdenken ausbreitet. Dessen Allgegenwärtigkeit fördert im gleichen Maße die Anzahl derer, die sich daran beteiligen wollen. Der kapitalistischen Gesellschaft zugehörig ist somit zunächst jeder, der ebenfalls konsumiert und die Produktionsströme aufrechterhält. Das Körperverständnis der kapitalistischen Gesellschaft beruht demnach bereits auf dem gesellschaftlichen Zwang, alles mit allem zu tauschen und den Körper selbst zur potenziellen Ware zu erklären. Den westlichen Sozietäten erscheint dieses Verhältnis jedoch als derart verdichtet, dass es

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., S. 94.

⁶⁶¹ Thomas Ganschler/ Eckhard Vollmar: Dark Zitiert in: Ursula Vossen: Filmgenres Horrorfilm, S. 198.

⁶⁶¹ Vgl. Meteling: Monster, S. 145.

ihnen „nicht mehr menschengemacht, sondern als quasi-natürliches erscheint“⁶⁶². Die Untoten werden nun zum Ausdruck dieses Quasi-Natürlichen. Dabei unterscheiden sie sich allenfalls marginal von den menschlichen Protagonisten. Zwar weigert sich der Experte im Fernsehen zunächst, die Zombies als Kannibalen anzuerkennen, da er ihnen ihre Menschlichkeit abspricht,⁶⁶³ doch entgegen dieser Auffassung konstatiert Peter beim Anblick der Zombies, die sich durch die Mall bewegen: „They’re us, that’s all.“ [TC 01:26:27]

Während die Zombies dem selbsternannten Experten als etwas derart Fremdes erscheinen, dass er jegliche Gemeinsamkeiten mit ihnen unterdrückt, erkennt Peter in ihnen einen Ausdruck menschlichen Verhaltens. Die Zombies sind dazu verdammt, die Trivialitäten und Fehler der Menschheit bis in alle Ewigkeit zu wiederholen. Auf diese Weise erklärt Romero nicht den Biss der Zombies zur Ursache, die den Menschen in Monster verwandelt, sondern dessen materialistisches und konsumorientiertes Denken, das lediglich die rudimentärsten animalischen Bedürfnisse befriedigen kann.⁶⁶⁴ Arno Meteling versteht den Zombie in *Dawn of the Dead* als „de[n] Proletarier als Monster, dessen Hunger nach Menschenfleisch nicht gestillt werden kann, weil dieser vom Schein der Warenästhetik der Kulturindustrie erzeugt wurde.“⁶⁶⁵ Sie sind also genau wie die wirtschaftlich Integrierten Symbol für die Verführung und eben nicht ihre dialektische Überwindung.⁶⁶⁶ Gleichzeitig fördert der Kapitalismus allerdings auch freie und autonome Subjekte, die die Waren für sich beanspruchen und ihren Status behaupten wollen, indem sie sich nach außen hin abgrenzen. Somit wird den Zombies schließlich auch von denen der Zugang zu den Waren verwehrt, die sie sich zu eigenen gemacht haben – im Film verkörpert durch Stephen und Roger als Repräsentanten der kapitalistischen Gesellschaft.

⁶⁶² Ebd., S. 91.

⁶⁶³ „The normal question, the first question is always, are these cannibals? No, they are not cannibals. Cannibalism in the true sense of the word implies an intraspecies activity. These creatures cannot be considered human. They prey on humans. They do not prey on each other - that's the difference. They attack and they feed only on warm human flesh. Intelligence? Seemingly little or no reasoning power, but basic skills remain and more remembered behaviours from normal life. There are reports of these creatures using tools. But even these actions are the most primitive – the use of external articles as bludgeons and so forth. I might point out to you that even animals will adopt the basic use of tools in this manner. These creatures are nothing but pure, motorized instinct. We must not be lulled by the concept that these are our family members or our friends. They are not. They will not respond to such emotions. They must be destroyed on sight!“ [00:55:00]

⁶⁶⁴ Paffenroth: *Gospel of the Living Dead*, S. 55f.

⁶⁶⁵ Vgl. Meteling: *Monster*, S. 144.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd., S. 145.

„The way society has been conditioned to think, that as long as you have *this stuff*, life is wonderful. And being falsely attracted and seduced by things that really shouldn't have value in your life, but do.“⁶⁶⁷

In seinem Essay zu *Dawn of the Dead*⁶⁶⁸ beschreibt Matthew Walker die Wiederkehr der Toten mittels Aristoteles Begriff *pleonexia*, im Sinne von Habsucht, als Verlangen nach einem Mehr an Glück versprechenden Gütern.⁶⁶⁹ Unsterblich bzw. untot zu sein bedeute demnach das Bedürfnis ewig zu leben, sich also eine unendliche Menge des Guts ‚Leben‘ anzueignen.⁶⁷⁰ Bereits darin offenbare sich der unstillbare Konsumtrieb der Zombies. Sie fressen ausschließlich, weil es ihrem Konsumverhalten entspricht. Die instinktiven Verhaltensweisen der Untoten dienen Romero als Verweis auf das fortwährend ausufernde Konsumdenken der US-amerikanischen Gesellschaft der späten 1970er Jahre. Wenn Peter schließlich feststellt, dass die Zombies in ihren Wesenszügen Menschen seien, wird Romeros warnende Kritik, dass die Gesellschaft zwanghaft ihrem Konsumverhalten erliegt, umso deutlicher.⁶⁷¹ Zu einem ähnlichen Schluss gelangt auch Werner Faulstich in seiner Untersuchung zu *Dawn of the Dead*⁶⁷². Ausgehend von Freuds Traumdeutung ist der Film für ihn, ebenso wie der Traum, ein Ort, an dem sich das Latente manifestiert. Auf Grundlage der Untersuchungen Norman N. Hollands und dessen „Techniken der Maskierung in der Literatur“⁶⁷³ erläutert Faulstich die Unterscheidung in „Symbolisierung“ und „Splitting“. Symbolisierung meint hierbei, dass einem Gegenstand oder einem Geschehen eine zusätzliche Bedeutung zugeordnet wird. Splitting heißt, die eigentliche Bedeutung durch Aufspaltung und Verteilung auf verschiedene Ereignisse, Gegenstände oder Personen zu verschleiern.⁶⁷⁴ Faulstichs Analyse des Films unterstützt die Lesart des Zombies als Symbol für den Niedergang der Zivilisation am Kapitalismus.

„Die Zombies sind Symbol für die Verseuchung des Menschen durch Kapitalismus und Imperialismus. Sie sind Symbol für die Menschen als Warenbesitzer und als Waren. Ihre

⁶⁶⁷ George A. Romero zitiert in: *Der Zombie*. Das Magazin für fantastische Filme und filmische Pop-Kultur. Hrsg. v. Markus Haage. Ausgabe 3/2013. Schöningen, S. 28.

⁶⁶⁸ Matthew Walker: *When there's no more room in hell, the dead will shop the earth: Romero and Aristotle on Zombies, Happiness, and consumption*. In: *The Undead and Philosophy*. Hrsg. v. Richard Greene and K. Silem Mohammad. Chicago, La Salle 2006. S. 81- 89.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd. S. 84.

⁶⁷⁰ Vgl. ebd. S. 85.

⁶⁷¹ Vgl. Mihm: *Die Nacht der lebenden Toten*, S. 179.

⁶⁷² Werner Faulstich: *Der Spielfilm als Traum*. Interpretationsbeispiel: George A. Romeros „Zombie“. In: Ders.: *Medienkulturen*. München, 2000, S. 57-72.

⁶⁷³ Vgl. ebd. S. 59.

⁶⁷⁴ Vgl. ebd. S. 59.

Fremdbestimmung, ihre Unmenschlichkeit, ihre mechanische Puppenexistenz, ihre Besitzgier und Habgier, ihr Drang zur Ausbeutung aller Menschen, ihr Instinkt, lebende Menschen entweder aufzufressen oder zu ihresgleichen zu machen – das sind die Merkmale der Natur der Ware, wie sie Karl Marx im Kapital unter dem Stichwort ‚Tauschwert‘ oder ‚Wert‘ theoretisch beschrieben hat. [...] Die Zombies sind die Versinnlichung, die bildhafte Darstellung des Warenwerts, aber ihres Fetischcharakters entkleidet.“⁶⁷⁵

Wie Faulstich weiter feststellt, sind die vier Protagonisten des Films im Sinne des Splittings Verweise darauf, wie die Gesellschaft mit den Gefahren des Kapitalismus umgeht.⁶⁷⁶ Zu Beginn versuchen sie sich noch von dieser Welt abzugrenzen. Indem sie ihre eigene Umwelt jedoch vor den Eindringlingen schützen, erliegen sie ebenso schnell selbst ihrem Reiz. Roger und Stephen werden in besonderem Maße von der Konsumgier infiziert – zuerst nur sinnbildlich, später allerdings in aller Deutlichkeit, wenn sie selbst zu Untoten werden. Doch bereits vor ihrer Zombiefizierung und somit auch äußerlichen Verwandlung werden sie zu dem, was sie eigentlich nicht sein wollen. Nach der ersten ‚Einkaufstour‘ durch die leere Mall tröstet Stephen die traumatisierte Fran mit den Worten: „You should see all the great stuff we got, Frannie. All kinds of stuff! This place is terrific. It really is. It’s perfect. All kinds of things.“ [00:51:31] Sie statten sich dabei nicht etwa mit überlebensnotwendigen Gegenständen aus, sondern mit sämtlichen Luxusgütern, die ihnen selbst bislang verwehrt geblieben sind. Sie beschaffen sich Pelzmäntel, Schmuck und teuren Champagner. Fran ist zunächst die einzige, die die drohende Gefahr erkennt und möglichst schnell weiter reisen möchte. Doch ihre Zweifel werden von den männlichen Protagonisten ignoriert.⁶⁷⁷

Auch Peter wird durch das Leben in der Mall verändert. Nicht in solchem Ausmaß wie Roger und Stephen, doch zeigt sich sein moralischer Verfall vor allem in den Szenen, in denen die Gruppe die Zombies im Innern der Mall beseitigt. Fiel es Peter im Keller des Wohnkomplexes noch sichtlich schwer, die Untoten zu erschießen, wird das Töten für ihn zunehmend zur Routine. Die Verteidigung der Waren, die die Mall für ihn bereithält, scheint für ihn als Grund ausreichend, seine moralischen Werte aufzugeben. Allerdings erliegt auch er dabei einer falschen Vorstellung von Glück, die sich alsbald als unbefriedigend erweisen soll. Aristoteles bezeichnet das Glück (*eudaimonia*), welches er mit einem „guten

⁶⁷⁵ Ebd. S. 65f.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd. 67.

⁶⁷⁷ In Romeros Directors Cut des Films äußert sie ihre Bedenken gegenüber Stephen recht deutlich: „You are hypnotised by this place, all of you! It’s all so bright and neatly wrapped; you don’t see that it’s a prison, too! Stephen, just let’s take what we need and keep going.“ [01:00:59]

Leben“ (*eu zēn*) gleichsetzt, als „das höchste aller durch Handeln erreichbaren Güter“⁶⁷⁸. Die Vorstellung, ein gutes Leben jedoch allein durch sinnlich-körperliches Vergnügen und durch Konsum erlangen zu können, zeichne den Habgierigen aus⁶⁷⁹ – ein Leben, das Aristoteles mit dem sklavenhaften Leben des Viehs in Verbindung bringt⁶⁸⁰ und das im Kontext des Films sowohl die Zombies als auch die Menschen betrifft. Wie bereits Halperins *White Zombie* am Beispiel des zombiefizierten Sklavenarbeiters illustriert, verschränkt auch Romero eine zeitgenössische Lebenssituation mit der Vorstellung von Unterwerfung und Knechtschaft. Während Halperin dabei jedoch auf ein Leben am Existenzminimum und die Entwertung von Arbeitskräften anspielte, erklärt Romero ein konsumorientiertes Leben unter kapitalistischen Bedingungen zur Ursache eines solchen Empfindens.

Über Monate hinweg genießen die Protagonisten ein vermeintlich ‚gutes Leben‘ im materiellen Überfluss, doch stellt sich alsbald die Erkenntnis ein, dass sie durch ihren unentwegten Konsum allein nicht glücklich sein können. Trotz ihres Lebens im ‚Schlaraffenland‘ empfinden sie Langeweile, die sich besonders bei Stephen in zunehmender Emotionslosigkeit niederschlägt. Vor allem dann, wenn er und Fran ein Candle-Light-Dinner inszenieren, bei dem er seiner schwangeren Freundin einen Heiratsantrag machen möchte, kommt seine Unfähigkeit Gefühle zu zeigen zum Vorschein: Er will ihr Ringe schenken, sie also durch materielle Güter glücklich machen, was sie jedoch ablehnt. Als beide später nebeneinander im Bett liegen, wird deutlich, dass keine Kommunikation mehr zwischen ihnen stattfindet. Gelangweilt und schweigend liegen sie nebeneinander und obwohl Francine ein Kind von Stephen erwartet, führen sie eine Dingbeziehung, die vornehmlich auf dem Austausch materieller Güter basiert.⁶⁸¹ Sie scheinen selbst zu Schaufensterpuppen geworden zu sein, die reg- und emotionslos nebeneinander liegen. Sie gehören nun selbst zum Inventar der Mall, das lediglich die Produkte präsentiert, die dort angeboten werden – ihre Menschlichkeit haben sie längst verloren.

Roger wird schließlich bei dem Versuch, die Mall vor den Zombies zu verteidigen gebissen und es ist klar, dass er seinen Verletzungen erliegen wird. Er stirbt jedoch nicht, weil er sich für die Gruppe aufopfert, sondern allein, weil er die

⁶⁷⁸ Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzt und herausgegeben von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg 2006. S. 46.

⁶⁷⁹ Vgl. Walker: *When there's no more room in hell*, S. 86.

⁶⁸⁰ Vgl. Aristoteles: Nikomachische Ethik, S. 48.

⁶⁸¹ Vgl. Faulstich: *Der Spielfilm als Traum*, S. 68.

Mall, mitsamt all ihrer so kostbar scheinenden Güter, von den Zombies abgrenzen will. Seine Habgier wird ihm zum Verhängnis. Es geht ihm einzig darum, den Überfluss an Waren weiterhin aufrecht zu erhalten. Als er sich schließlich verwandelt, ist es Peter, der ihm in den Kopf schießt und damit endgültig tötet. Peter begräbt ihn an einem zentralen Platz in der Mall, auf diese Weise dient Rogers Grab als Mahnmal für die Schattenseite einer Lebensweise, die völlig auf den Konsum ausgerichtet ist.

Das Einkaufszentrum erregt alsbald die Aufmerksamkeit einer plündernden Motorrad-Gang, die den Ort ebenfalls für sich beanspruchen will. Nachdem Peter und Stephen auch ihnen den Zugang verweigern, verschaffen sie sich gewaltsam Zutritt und ermöglichen dadurch auch den Untoten, die sich vor den Eingängen versammelt haben, in die Mall einzudringen. Nachdem es den Protagonisten zunächst gelingt, sich erfolgreich zu verstecken, während die Biker ganze Horden von Untoten regelrecht massakrieren und die Geschäfte plündern, ist es Stephen, der auf sie schießt und somit die ‚Verbannung‘ aus der Mall besiegelt. Er kann es nicht ertragen, mit anzusehen, wie sich die Biker an dem Geld aus der Bank vergreifen. Dieses ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt zwar völlig wertlos geworden, dennoch eröffnet er mit den Worten: „It’s ours. We took it. It’s ours“ [01:47:39], das Feuer. Er riskiert dadurch nicht nur sein eigenes Leben, da er die Biker auf sich aufmerksam macht, sondern auch Peters, der sich in der Nähe befindet. Stephen ist ebenso triebhaft seiner Gier erlegen, wie es die Zombies sind, die sich in der Mall tummeln. Dies manifestiert sich, wenn er kurz darauf selber zum Zombie wird und eine ganze Gruppe Untoter anführt. Er führt sie zum Versteck der Gruppe, in dem sich Peter und Francine verschanzt haben.

Peters Einsicht erfolgt erst am Ende des Films. Er überzeugt Fran davon, im Helikopter zu flüchten, während er zunächst alleine im Schutzraum zurückbleibt. Bei dem Gedanken daran, die Mall verlassen zu müssen, hält er sich resignierend die Pistole an die Schläfe. Ein Leben außerhalb des Einkaufszentrums ist für ihn nicht mehr vorstellbar. Als die Zombies schließlich in den Raum eindringen, in dem er sich eingeschlossen hat, realisiert er, dass es auch jenseits des Konsums Dinge gibt, für die es sich zu leben lohnt und ergreift die Flucht. Die Mall ist fest in der Hand der Zombies, die während des Abspanns durch die Gänge taumeln. Peter als Farbiger sowie Francine als Frau und (künftige) alleinerziehende Mutter, gehören zu den Minderheiten der Gesellschaft und sind daher nicht in dem Maße

in die Warengesellschaft integriert wie Roger und Stephen. Mit ihrer Flucht schaffen sie es schließlich sogar, sich von ihr zu emanzipieren.⁶⁸²

Das Ende ist offen, erscheint jedoch bei weitem nicht so hoffnungslos, wie das von *Night of the Living Dead*. *Dawn of the Dead* ist weniger nihilistisch als sein Vorgänger und funktioniert im Vergleich zu diesem wie eine melancholische Satire.⁶⁸³ Dieser rationale Umgang mit den vorhandenen Waren ist Romeros Vorschlag für einen verantwortungsbewussten Umgang mit Konsumgütern. Romero kritisiert das Konsumverhalten nicht prinzipiell, sondern warnt lediglich vor der Ausartung. Das Einkaufszentrum gilt auch Romero als nützlicher Ort, der den Protagonisten überlebenswichtige Güter zur Verfügung stellt und – letztlich zumindest für Peter und Fran – vorübergehend Schutz bietet. Somit gelangt er zu einem ähnlichen Ergebnis wie Aristoteles in seiner *Nikomachischen Ethik*, wo es heißt:

„Dennoch bedarf das Glück, wie gesagt, offenbar zusätzlich auch der äußeren Güter. Denn es ist unmöglich oder [zumindest] nicht leicht, werthafte (*kalos*) Handlungen ohne Hilfsmittel zu tun.“⁶⁸⁴

5.3 Die Angst im Innern – Day of the Dead

Trotz des vergleichsweise optimistischen Endes setzt Romero seine Version der Apokalypse im Jahr 1985 mit *Day of the Dead* fort. Die Handlung des Films findet nun vollständig in der ‚Endzeit‘ der Überlebenden statt. Die Städte sind verwaist und die Erde wird von Zombies dominiert, deren Zahl die der Lebenden um „400.000 to one“ [TC 00:31:05] übersteigt.

Romero stellt nun Themen in den Vordergrund, die in den Vorgängerfilmen allenfalls latent vorhanden sind: den menschlichen Erkenntnisdrang, sowie den apokalyptischen Tonfall,⁶⁸⁵ der weitgehend von den Beziehungen der Menschen untereinander getragen wird. Stärker noch als in den beiden vorherigen Filmen liegt der Fokus der Erzählung auf den Konflikten innerhalb der eingeschlossenen Gruppe. Wie seine Vorgänger ist auch *Day of the Dead* als Kammerstück inszeniert, verzichtet im Gegensatz zu *Dawn of the Dead* jedoch auf die groteske Komik der

⁶⁸² Vgl. Mihm: Die Nacht der lebenden Toten, S. 180.

⁶⁸³ Vgl. Walker: When there's no more room in hell, S. 89.

⁶⁸⁴ Aristoteles: Nikomachische Ethik, S.61.

⁶⁸⁵ Vgl. Meteling: Monster, S. 147.

Zombies.⁶⁸⁶ Die wenigen Überlebenden haben Zuflucht in einem verlassenen Militärbunker gefunden, in dem sich der Wissenschaftler Dr. Logan ein Labor eingerichtet hat, um gemeinsam mit seinen Assistenten Dr. Fisher und Sarah – der einzigen weiblichen Figur des Films – nach der Ursache für die Wiederkehr der Toten zu forschen. Dabei versteht insbesondere Logan, dem die Soldaten den Spitznamen Frankenstein geben, Analyse im Sinne der Zerlegung des Gegenstandes allzu wörtlich: Auf seinen Seziertischen finden sich Überreste von Zombies, deren Körper er zur näheren Untersuchung geöffnet hat. Und ähnlich wie Viktor Frankenstein aus Mary Shelleys Roman hofft auch Logan, über das Studium der Leichname eine tiefere Erkenntnisse über das Geheimnis des Lebens erlangen zu können.⁶⁸⁷ Das Eindringen in die Körper der Zombies kommt für ihn einer Annäherung an das eigene Fremde gleich, wie es Theweleit dem faschistischen Männertyp attestiert.⁶⁸⁸ Unter Bezugnahme auf Edwin Erich Dwingers 1939 erschienen Roman *Auf halbem Wege*, erläutert Theweleit, dass dieses Nachschauen weniger die Funktion der Mechanik ergründen will, sondern insgeheim nach Antworten über das Rätsel des eigenen Lebens sucht. Ähnlich einem Kind, das ein mechanisches Spielzeug öffnet, um zu verstehen, wie es funktioniert, vermag das Öffnen des Körpers allerdings keine elementaren Antworten über das Leben selbst geben, sondern lediglich die bei allen ähnliche Funktionsweise veranschaulichen. „Wie sehr sich alle gleichen, wenn man sie aufgemacht hat: blutiger Brei, klebrige Masse. Endlich Erkenntnis!“⁶⁸⁹ Dementsprechend fällt auch Logans Schlussfolgerung aus: „They are us. They are extensions of us. They are the same animal simply functioning less perfectly.“ [TC 00:47:10]

Logan führt das Verhalten der Zombies auf ihren Urinstinkt zu fressen zurück und versucht zu beweisen, dass sie sich domestizieren lassen, indem ihnen ihre Triebe abgezogen werden. Tatsächlich ist es ihm gelungen, einen der Zombies, den er Bub nennt, zu konditionieren und in eine familiäre Struktur einzubinden. Sich selbst weist er dabei die Mutterrolle zu, wenn er mit Bub kommuniziert.⁶⁹⁰ Die Resozialisierung der Zombies gleicht dabei dem Wiederaufbau gesellschaftlicher Strukturen, die auch die Protagonisten innerhalb des Bunkers anstreben.

⁶⁸⁶ Vgl. ebd., S. 145.

⁶⁸⁷ Vgl. Ariès: *Geschichte des Todes*, S.497.

⁶⁸⁸ Theweleit: *Männerphantasien 2*, S. 27ff.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 28.

⁶⁹⁰ Vgl. Meteling: *Monster*, S. 146.

Das Zusammenleben der Menschen basiert jedoch nicht auf familiären Beziehungen, sondern auf einer Militärdiktatur, die sie installiert haben.

Gesichert wird das Labor von einer Gruppe von Soldaten, die der Leitung von Captain Rhodes untersteht. Die Situation zwischen Militär und Wissenschaft ist angespannt: Rhodes, der sich zunehmend zum Despoten entwickelt, fordert von den Wissenschaftlern eindeutige Belege für das Verhalten der Untoten ein, die sie jedoch nicht liefern können. Rhodes Herrschsucht tritt besonders dann zu Tage, wenn einer der Wissenschaftler – insbesondere Sarah – seine Autorität in Frage stellt. Ihre Rolle unterscheidet sich deutlich vom Stereotyp der hilflosen Frau, dem etwa Barbra in *Night of the Living Dead* entspricht. Während Francine in *Dawn of the Dead* bereits eine der tragenden Rollen übernommen hat, die sich gegenüber den männlichen Protagonisten behaupten muss, wird die Geschichte von *Day of the Dead* nun vollständig aus Sarahs Sicht erzählt.⁶⁹¹ Bereits zu Beginn des Films offenbart sie ihr pragmatisches Handeln, wenn sie die erschöpften Männer auffordert, den Hubschrauber, den sie für die Suche nach weiteren Überlebenden nutzen, neu zu betanken: Im Gegensatz zu den Männern denkt sie rational und erweist sich als sowohl psychisch als auch physisch stärker als der Rest, was der Soldat Miguel, mit dem sie eine Beziehung führt, auch offen anspricht. „We’re all collapsing. This whole fucking unit is collapsing. Everybody, except you. I know you’re strong, so what? Stronger than me, stronger than anybody.” [TC 00:07:55] Als starke aber isolierte weibliche Figur, sieht Sarah sich allerdings auch immer wieder mit den sexistischen Seiten der männlichen Charaktere konfrontiert. Um ihre Dominanz unter Beweis zu stellen, reduzieren diese Sarah wiederholt auf ihre Rolle als vermeintlich schwache Frau.⁶⁹² Immer wieder wird sie mit sexistischen Kommentaren konfrontiert, die die Soldaten ihr gegenüber äußern. Am deutlichsten präsentiert sich der brutale Aspekt bedrohter Männlichkeit jedoch in Rhodes. Nachdem sich Sarah zum wiederholten Mal seinen Anweisungen widersetzt, gibt er den Befehl, sie zu erschießen. Was vorerst alle für einen makabren Scherz halten, stellt sich jedoch als ernste Situation heraus, da Rhodes schließlich seine eigene Waffe auf einen seiner Männer richtet und diesem erneut den Befehl erteilt, Sarah zu erschießen. Indem Rhodes Sarah nicht selbst bedroht, versucht er, ihr seine Befehlsgewalt zu demonstrieren. Er will seine Dominanz über die anderen Männer unter Beweis stellen, um damit gleichzeitig zu verdeutlichen,

⁶⁹¹ Vgl. Paffenroth: *Gospel of the Living Dead*, S. 80.

⁶⁹² Vgl. ebd. S. 80.

dass er seine Autorität nicht von einer Frau in Frage stellen lassen wird.⁶⁹³ Seine Autorität basiert jedoch nicht auf seiner Fähigkeit, die Gruppe zu führen, sondern einzig auf Unterdrückung unter Androhung von Gewalt.

Fast ebenso stark wie ihren Sexismus gegenüber Sarah setzen die Soldaten ihren Rassismus gegenüber Miguel und John als Mittel einer vermeintlichen Dominanz ein, um sich ihrer ‚normativen‘ Rolle zu versichern. Wiederholt kommt es dabei zu Ausschreitungen und Misshandlungen. Einer der Soldaten schlägt John auf Rhodes Anweisung hin auf brutalste Weise und liefert an anderer Stelle Miguel beinahe den Zombies aus. Schnell wird auf diese Weise deutlich, dass sich das Verhalten der Menschen untereinander im Vergleich zu den Vorgängerfilmen kaum geändert hat. Im Gegenteil erscheinen die Protagonisten, im Angesicht einer hoffnungsloseren Situation, immer radikaler darauf bedacht, alles Fremdartige abzustößeln und sich ihrer eigenen Körperlichkeit zu versichern. Zwar zeichnen sich die Soldaten durch Rassismus, Gewalttätigkeit und Sexismus aus, doch die Gruppe der Wissenschaftler steht ihnen insofern in nichts nach, als auch sie als überaus sadistisch dargestellt werden. Mit Ausnahme von Sarah ist es in besonderem Maße Dr. Logan, der dem Stereotyp des *mad scientist* entspricht, der skrupellos und mit bisweilen manischem Ehrgeiz seinen Forschungsinteressen verfallen ist.⁶⁹⁴ Für Logan bedeutet Bubs ‚Resozialisierung‘, ihn mit bestimmten Kulturtechniken vertraut zu machen, ihm beispielsweise den Umgang mit einem Rasierer beizubringen oder Musik über einen Walkman zu hören. Das Wiedererlernen dieser Techniken belohnt Logan mit der Gabe von Menschenfleisch. Er versteht Bubs Wiedermenschwerdung dabei einzig als eine Unterdrückung der fremd erscheinenden Triebe und der Anpassung an kulturelle Strukturen. Bereits hier zeigt sich, dass Logan weniger daran gelegen ist, ein neues Wertesystem zu erschaffen, sondern vielmehr das alte (kulturelle) System unter neuen Bedingungen zu reinstallieren. Als Bub das erste Mal auf Rhodes trifft, erkennt er dessen Uniform und salutiert, worauf hin ihm Logan eine Pistole überreicht, um festzustellen, ob Bub diese bedienen kann. Die Tatsache, dass es Bub gelingt, die Waffe auf Rhodes zu richten und den Finger auf den Abzug zu legen, gilt ihm als eindeutiger Beweis dafür, Bub resozialisieren zu können.

Stärker noch als in den vorherigen Filmen hebt Romero überdies die Nähe zwischen Menschen und Zombies hervor. In einer Szene betrachtet sich Bub in

⁶⁹³ Vgl. ebd. S. 80.

⁶⁹⁴ Vgl. Meteling: *Monster*, S. 146.

einem Spiegel, unwissend jedoch, dass sich hinter dem Spiegel die drei Wissenschaftler befinden, die ihn beobachten. Bub erkennt sich selbst im Spiegel, während die Wissenschaftler auf der gegenüberliegenden Seite ebenfalls in den Spiegel schauen, um darin jedoch Bub zu erkennen. Dass die Unterschiede zwischen den Menschen und den Zombies marginal sind, und dass die eigentliche Gefahr auch im dritten Teil von Romeros Zombie-Reihe zum wiederholten Mal von den Menschen ausgeht, zeigt sich vor allem darin, dass die Zombies, im Gegensatz zu den sadistischen Menschen, als bedauernswerte Kreaturen von nahezu kindlicher Unschuld dargestellt werden.⁶⁹⁵ Romero verschiebt hier die Sympathien in Richtung der Untoten, die nun selbst verstärkt als Opfer erscheinen. Besonders Bubs Resozialisierung wird an das Wiedererlernen von Kulturtechniken gekoppelt, die letztlich jedoch nur dazu führen, dass er sich gewaltsam an seinen Peinigern rächen kann.

Als Rhodes herausfindet, dass Logan das Fleisch verstorbener Soldaten als Belohnung an Bub verfüttert, kommt es zur Eskalation, bei der Rhodes zuerst Dr. Logan und schließlich auch Dr. Fisher erschießt. Während der Ausschreitungen werden allerdings die Türen des Bunkers geöffnet, so dass Zombies eindringen können und nahezu alle Protagonisten töten. Als Bub schließlich aus seiner Zelle befreit wird und die Leiche seines toten ‚Ziehvaters‘ entdeckt, zeigt er zunächst Anzeichen der Trauer über den Verlust. Er scheint tatsächlich zu einem ‚Zombie mit Seele‘ geworden zu sein, der nicht nur seinem Trieb zu Fressen widersteht, sondern gleichzeitig fähig ist, Gefühle zu entwickeln. Diese schlagen jedoch ins Negative um, da er sogleich Rachegefühle gegenüber Rhodes hegt. Anstatt diesen zu fressen, nutzt er seine Kenntnis über den Gebrauch einer Pistole, um auf Rhodes zu schießen und ihn den übrigen Untoten auszuliefern, die in den Bunker eingedrungen sind. An dieser Stelle manifestiert Romero erneut seine Kritik an der Gesellschaft. Bubs Resozialisierung wird in erster Linie mit seiner Fähigkeit verbunden, eine Waffe abfeuern zu können. Darüber hinaus wird seine Nähe zum Menschen über das Ausleben seines Hasses auf Rhodes stark negativ konnotiert. Es gibt nun keinen Unterschied mehr zwischen der Gewalt, die Rhodes ausübt, wenn er Logan und Fisher erschießt, und Bub, der eine Waffe auf Rhodes richtet. Die Gewaltbereitschaft und Brutalität der Soldaten macht in Hinblick darauf nur deutlich, dass die Verstärkung triebhafter Instinkte nicht mit dem Niedergang zivilisatorischer Organisation einhergeht, sondern gerade mit deren

⁶⁹⁵ Vgl. Mihm: Die Nacht der lebenden Toten, S. 181.

angestrebtem Erhalt. Als Ausweg aus dem Kreislauf der Gewalt sieht Romero die Notwendigkeit, ein völlig neues Wertesystem zu etablieren, das jedoch den vorherigen Untergang jeder zivilisatorischen Grundordnung impliziert.⁶⁹⁶ Die komplette Zerstörung des Bunkers mitsamt der sich darin befindenden Menschen als auch der Relikte, anhand derer Bub seine Menschlichkeit vor Augen geführt wurde, wird zur (notwendigen) blutig-exzessiven Katharsis, ohne die ein Neubeginn für die letzten Überlebenden nicht möglich ist. Repräsentativ dafür wird Rhodes von der Zombie-Horde vollständig zerrissen und aufgefressen. Erst die gänzliche Auflösung der alten gesellschaftlichen Strukturen ermöglicht den Übergang in eine lebens- und erstrebenswerte Zukunft.

Lediglich Sarah, dem Radiotechniker McDermott und dem afroamerikanischen Hubschrauberpiloten John gelingt die Flucht mit dem Helikopter. Anders als in *Dawn of the Dead* endet diese jedoch nicht im Ungewissen, sondern auf einer einsamen – und scheinbar friedlichen – Karibikinsel. Im Gegensatz zu frühen Zombiefilmen, in denen die Karibik wegen ihrer vermeintlich bedrohlichen Fremdheit als Ort des Mystischen und Unheimlichen dargestellt wurde, ist die Karibikinsel in Romeros drittem Zombiefilm ein Ort der Zuflucht und des Neubeginns. Während ganz Amerika – und vermutlich sogar der Großteil der Erde – den Zombies zum Opfer gefallen ist, ist die Karibik der einzige Ort, der scheinbar verschont geblieben ist. Wie bereits im Vorgängerfilm sind es abermals die ehemaligen gesellschaftlichen Minderheiten, die Unterdrückten und Außenseiter, die Romero zu den Helden seines Films erklärt und zur Hoffnung auf einen Neuanfang macht.⁶⁹⁷

5.4. Neue Weltordnung – Die Fortsetzungen

Die Idee eines Neuanfangs thematisiert Romero besonders in den weiteren Fortsetzungen seiner *of-the-Dead*-Reihe. Zwei Jahrzehnte lang ließ er das Zombiegenre ruhen und konzentrierte sich auf andere filmische Projekte, bevor er im Jahr 2005 den ersten von drei weiteren Zombiefilmen realisierte. Nachdem die ersten drei Filme vornehmlich den Zusammenbruch der Zivilisation beschrieben haben, richtet Romero seinen Fokus nun verstärkt auf den Wiederaufbau gesellschaftli-

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 181.

⁶⁹⁷ Vgl. ebd. S. 181.

cher Strukturen und die Errichtung einer ‚neuen Weltordnung‘. Dabei konzentriert er sich vor allem auf die Art und Weise, mit der diese neue Ordnung Strukturen aus der ‚alten Welt‘ aufgreift.

In *Land of the Dead* (2005), dem vierten Film der Reihe, beginnt sich die Menschheit allmählich neu zu organisieren. Die Überlebenden haben sich in einer städtischen Festung abgeschottet und können inmitten der schützenden Mauern weitgehend uneingeschränkt von der Bedrohung durch die Zombies leben. Alles, was außerhalb der urbanen Bastion liegt, wird allerdings von den Untoten beherrscht. Die Überlebenden betreten die Vorstädte nur, um neue Vorräte zu beschaffen. Organisiert wird die ‚neue‘ gesellschaftliche Ordnung von dem skrupellosen Kaufman, der nochmals isoliert von den übrigen Überlebenden in dem luxuriösen Gebäudekomplex *Fiddler's Green* lebt, der als exklusives Domizil ausschließlich für wohlhabende Weiße vorgesehen ist.⁶⁹⁸ Kaufman grenzt sich im *Fiddler's Green* somit nicht nur von den drohenden Zombiehorden, sondern auch vom einfachen Volk ab. Schnell wird deutlich, dass sein Regime auf bis ins Extreme übersteigerten Strukturen der ‚alten‘ Welt basiert. Eindeutiger noch als in den vorherigen Filmen findet hier eine Abgrenzung zum Fremden statt. Während sich die Grenzziehungsprozesse in *Day of the Dead* weitgehend über den militärischen Status vollziehen, erfolgt die Unterscheidung in *Land of the Dead* vor allem über den finanziellen und ethnischen Status. Die neue Lebenswelt wird in deutlichster Form vom Stereotyp des ‚reichen, weißen Mannes‘ kontrolliert, der sich gegenüber all jenen abschottet, die er seiner Position als nicht zugehörig ausweist. Kaufman selbst tritt in diesem System als „combination of capitalist robber baron, mad Roman emperor, and organized crime king pin“⁶⁹⁹ in Erscheinung. Mittels barbarischer Gladiatorenkämpfe und Prostitution will er die Bewohner bei Laune halten und hat eine gewalttätige zivilisatorische Ordnung geschaffen, die von seinem privaten Militär kontrolliert wird.

Innerhalb dieser strengen hierarchischen Struktur stellen die Charaktere Riley und Cholo die Anführer von Kaufmans Privatarmee dar, die unter anderem dafür verantwortlich ist, Vorräte aus den Vorstädten zu beschaffen. Neben essenziellen Gütern wie Lebensmitteln und Medikamenten organisiert der Lateinamerikaner Cholo jedoch auch Luxusartikel wie Zigarren und Whisky, die er zu hor-

⁶⁹⁸ Leah A. Murray: When they aren't eating us, they bring us together: Zombies and the American Social Contract. In: *The Undead and Philosophy*. Hrsg. v. Richard Greene and K. Silem Mohammad. Chicago, La Salle 2006. S. 216.

⁶⁹⁹ Paffenroth: *Gospel of the Living Dead*, S. 125.

renden Preisen an die Bewohner des *Fiddler's Green* verkauft. Cholos einziges Ziel ist es, auf diese Weise genug Geld zu sammeln, um sich ins *Fiddler's Green* ‚einkaufen‘ zu können. Um sich einen Platz innerhalb der exklusiven Gesellschaft zu sichern, ist Cholo bereit, nicht nur sein eigenes Leben, sondern auch das seiner Männer zu riskieren. Nachdem Kaufman ihm diesen Platz jedoch verweigert, stellt sich Cholo gegen seinen Auftraggeber und versucht, ihn zu erpressen, indem er die Zerstörung des *Fiddler's Green* androht.

Cholos Charakter entgegen steht Riley, der zwar ebenso Teil von Kaufmans Militär ist, jedoch stets um das Allgemeinwohl besorgt und um Gerechtigkeit bemüht ist. Er beschafft Medikamente für die Mittellosen und riskiert sein Leben für die Rettung anderer. Leah Murray bezeichnet ihn dementsprechend als „communitarian leader“. Die Menschen, denen er hilft und die er rettet, werden zu seiner Gemeinschaft.⁷⁰⁰ Riley stellt einen deutlichen Kontrast sowohl zu Kaufmans Vorstellung eines gesellschaftlichen Miteinanders durch Unterdrückung als auch zu Cholos Anspruch, sich mittels Geld eine Zugehörigkeit zu einer exklusiven Gruppe erkaufen zu wollen, dar. Einen geistigen Verbündeten hingegen findet Riley ausgerechnet in einem Zombie, der sich als zweiter Communitarian Leader des Films erweist. Während Bub in *Day of the Dead* bereits gewisse Sympathien weckt, wird der schwarze Zombieführer mit dem sprechenden Namen Big Daddy in *Land of the Dead* vollends zur Identifikationsfigur. Ihm gelingt es, die Gruppe der Untoten zu organisieren und sie zu einem gemeinschaftlichen Feldzug gegen das *Fiddler's Green* zu führen. „He actively brings about the final destruction of the old order of racist violence and ushers in a new age of peace, justice and equality“.⁷⁰¹

Indem er sich schließlich gegen Kaufman stellt und somit das Ende der Unterdrückung begründet,⁷⁰² wird Big Daddy zum Symbol für die vollständige Auflösung der alten Ordnung, die vornehmlich auf rassistischer und finanzieller Gewalt basiert. Ebenso wie Big Daddy trägt auch Kaufman einen sprechenden Namen. Ausgehend von Romeros Vorstellung, dass der Kommerz bereits in der untergegangenen Gesellschaft eine tragende Rolle spielte, geht die Herrschaft innerhalb der neuen Weltordnung nun vollständig von den Händlern aus.⁷⁰³ Kaufmans Macht beruht primär auf Besitz. Der Vorstellung, dass Macht und

⁷⁰⁰ Vgl. Murray: *When they aren't eating us, they bring us together*, S. 217.

⁷⁰¹ Vgl. Paffenroth: *Gospel of the Living Dead*, S. 125.

⁷⁰² Vgl. Paffenroth: *Gospel of the Living Dead*, S. 125.

⁷⁰³ Vgl. ebd., S. 125.

Besitz in einer direkten Verbindung zueinander stehen, ist auch Cholo erlegen. Er meint, dass er allein durch die Anhäufung von Vermögen seinen gesellschaftlichen Status verbessern kann. Ähnlich wie Roger in *Dawn of the Dead* versucht Kaufman mittels Gewalt alles, was seinen Besitz bedroht von sich fernzuhalten. „We do not negotiate with terrorists“ [TC 00:41:12], äußert er gegenüber Cholos Androhung, das *Fiddler's Green* zu zerstören. Damit erfolgt einerseits ein Verweis auf den zeitgenössischen Aspekt, der Bedrohung durch internationalen Terrorismus, andererseits erweist sich Kaufman jedoch selbst als eine Art Terrorist, da seine gesamte Macht darauf basiert, dass er die Rechte anderer ignoriert und gewaltsam seinem Weltbild unterwirft.⁷⁰⁴ Auf diese Weise wird er zum Symbol für den Umstand, dass die eigentliche Bedrohung in einer kapitalistischen Gesellschaft von den Bankern und Geschäftsleuten ausgeht.⁷⁰⁵

„It is not the leather-clad, tattooed biker, or the big, black man who will do us harm, but the sinister and well-organized banker and businessman who is the real threat to us.“⁷⁰⁶

Cholo, der wortwörtlich über Leichen geht, um Teil von Kaufmans gesellschaftlicher Oberschicht zu werden, erweist sich als „aspiring yuppie“, der sich ohne Geld und Besitz auf einer Stufe mit den Zombies sieht – als mittellos und überflüssig.⁷⁰⁷ Im Gegensatz dazu ist es Riley, der nach einem Leben abseits der urbanen Festung und damit auch jenseits von Kaufmans auf Angst und Reichtum basierendem Regime strebt. Er hat erkannt, dass das Überleben der Menschheit nur dann sichergestellt werden kann, wenn sie sich auf grundlegende moralische Werte und ein Gefühl des Miteinanders besinnt. Letztlich stellt Riley auf diese Weise fest, dass auch die Zombies nur nach einem Platz suchen, an dem sie bleiben können. Wie gegenüber den Mittellosen in der urbanen Gemeinschaft zeigt sich Riley verständnisvoll gegenüber dieser ‚untersten Klasse‘, die ebenfalls nach ihrem Status in der ‚neuen‘ gesellschaftlichen Ordnung sucht.

⁷⁰⁴ Vgl. ebd. S. 128.

⁷⁰⁵ Zwischen Januar 2014 und August 2015 veröffentlichte George A. Romero in Zusammenarbeit mit dem Verlag *Marvel* eine 15-teilige Comicserie unter dem Titel *Empire of the Dead*. Die Machtverhältnisse, die er darin präsentiert ähneln den Strukturen, die bereits in *Land of the Dead* thematisiert werden. Allegorisch werden die internen Konflikte der Menschen jedoch dadurch potenziert, dass es sich bei der machthabenden Elite um Vampire handelt, die ihre Bevölkerung im Angesicht der Bedrohung durch die Zombies wortwörtlich aussaugen.

Als Gesamtausgabe der Comicreihe siehe: George A. Romero: *Empire of the Dead*. New York 2016.

⁷⁰⁶ Ebd. S. 126.

⁷⁰⁷ Vgl. ebd. S. 128.

„Isn't that what we're doing? Pretending to be alive?“ [TC 00:03:46], bemerkt Riley bereits zu Beginn von *Land of the Dead* und es wird ersichtlich, dass er die strukturelle Ähnlichkeit zwischen den Menschen und den Zombies erkennt. Auf die Bemerkung eines anderen Soldaten, die Zombies würden versuchen, wie Menschen zu sein, entgegnet er: „They used to be us, learning to be us again.“ [TC 00:03:27] Das Erlernen begreift er jedoch nicht als Adaption etablierter Kulturtechniken, sondern als das Wiederentdecken ihrer Menschlichkeit, die er ebenso bei den Menschen verloren sieht. Zur Rettung des sozialen Kontraktes, der sich weitgehend auf kapitalistische Strukturen beruft und hierarchisch organisiert ist, fordert er die Stärkung des Miteinanders und des Mitgefühls.

So scheinen Riley und sein „Zombie alter Ego“⁷⁰⁸ Big Daddy am Ende des Films einen informellen Waffenstillstand zu schließen.⁷⁰⁹ Als Riley mit seiner Gemeinschaft die Festung verlassen will, treffen sie auf Big Daddy mitsamt seiner Gefolgschaft. Die beiden Anführer werfen einander Blicke zu, lassen sich jedoch friedlich weiterziehen, ohne dass es zu weiteren Ausschreitungen kommt. Während Kaufmans Gesellschaft an ihrer eigenen Dekadenz zugrunde geht und die kapitalistische Ordnung kollabiert, werden die Zombies zum Leitbild einer zukunftsfähigen Gesellschaft, deren Prinzipien auf Gemeinschaftssinn beruhen.⁷¹⁰ Die Lernfähigkeit der Zombies hat sich zu einer rudimentären politischen Intelligenz entwickelt, die einen Vorschlag für eine zukunftsfähige Gesellschaftsordnung formuliert.⁷¹¹

„Ich habe immer versucht, den nächsten logischen Schritt zu gehen und die Zombies als Charaktere weiterzuentwickeln. Obwohl die vier Filme inhaltlich nicht zusammenhängen, zeigen sie dennoch eine Kontinuität: Im ersten Film kamen die Zombies in der Nacht. Sie waren keine Persönlichkeiten. Am Ende des dritten Films haben sie begonnen, die Menschen zu imitieren und den Planeten zu erobern. Jetzt beherrschen sie ihn und ergreifen zum ersten Mal die Initiative. Sie sind mit Absicht menschlich gehalten.“⁷¹²

In den vergangenen Jahren hat Romero seine Vorstellung der ‚Zombie-Evolution‘ kontinuierlich fortentwickelt: Während sein Film *Diary of the Dead* (2007) das Interesse am Zombie zugunsten einer Mediensatire aufgibt,⁷¹³ die

⁷⁰⁸ Manohla Dargis: Not just roaming, Zombies rise up. George A. Romero's *Land of the Dead* (2005). http://movies.nytimes.com/2005/06/24/movies/24rome.html?_r=1 (24.08.2010).

⁷⁰⁹ Vgl. Paffenroth: *Gospel of the Living Dead*. S. 129.

⁷¹⁰ Vgl. Murray: *When they aren't eating us, they bring us together*, S. 218ff.

⁷¹¹ Luckhurst: *Zombies*, S. 154.

⁷¹² Phillip Kohlhöfer: „Zombies sind wie wir.“

⁷¹³ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 154f.

den Beginn der Apokalypse als „Dokumentarfiktion“⁷¹⁴ inszeniert, rückt er die Untoten in *Survival of the Dead* (2009) wiederum noch weiter an den Menschen heran. Erneut greift Romero hier die Idee der abgelegenen Insel als vermeintlich sicherem Refugium für die Menschheit auf. Den Überlebenden ist es gelungen, die Zombies soweit zu konditionieren, dass sie gänzlich auf den Verzehr von Menschenfleisch verzichten und sich stattdessen von Tieren ernähren. Die Aufgabe des Kannibalismus markiert jedoch nur augenscheinlich eine Stabilisierung der kulturellen Ordnung. Weiterhin sind es die Menschen selbst, die ihre Konflikte fortführen und dadurch am Wiederaufbau scheitern. Die letzte Szene des Films zeigt die Anführer zweier rivalisierender Familienclans, die ihren Konflikten erlegen sind und sich nun als Zombies gegenüberstehen. Doch findet ihre Auseinandersetzungen auch mit ihrem (Un-)Tod kein Ende und so schließt der Film mit dem Bild der beiden zombiefizierten Insulaner, die ihre Pistolen aufeinander richten. „It’s a bitter last image: zombies learn, but only enough to reduce human stupidity to its purest form.“⁷¹⁵

Ergänzend zu den drei jüngsten filmischen Inszenierungen der Zombie-Apokalypse veröffentlichte Romero eine Comic-Reihe mit dem Titel *Empire of the Dead* (2014-2015). Die menschlichen Protagonisten versuchen darin einmal mehr, eine neue Gesellschaft aufzubauen, sehen sich aber zusätzlich zu den Zombies von Vampiren bedroht, die als Menschen getarnt die leitende Elite innerhalb des neuen Systems bilden. Romero nutzt das Medium des Comics allerdings, um in die Gedankenwelt der Untoten einzudringen, die nun tatsächlich Grundzüge moralischen Handelns aufweisen und sich bewusst gegen das Töten entscheiden. „Adsfasjk**NOTGOOD**. Ghjklcsnm**TO KILL IS...ctyuiuaeNOT GOOD**.[!]⁷¹⁶

Nun lassen sich Romeros Entwürfe der Zombie-Apokalypse und der damit in Verbindung gesetzte Zusammenbruch gesellschaftlicher Strukturen nicht einzig als sozialpolitische Kommentare auf den „social contract“ identifizieren, den der westliche Kulturraum geschnürt hat.⁷¹⁷ Diese Annahmen lassen sich nahtlos mit einer ethnographischen Lesart seiner Filme verbinden, die

⁷¹⁴ Peter Schuck: Re-Editing Zombies. George A. Romeros Diary of the Dead. In: Zombies. Hrsg. v. Gudrun Rath. Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1/2014. Bielefeld 2014. S. 75.

⁷¹⁵ Luckhurst: Zombies, S. 155.

⁷¹⁶ George A. Romero: Empire of the Dead: Act One No.1, March 2014. New York 2014. Ohne Seitenzahl. Hervorhebung im Original.

⁷¹⁷ Vgl. hierzu: Leah A. Murray: When they aren’t eating us, they bring us together: Zombies and the American Social Contract. S.211-220.

bislang nur wenig Beachtung gefunden hat. Gerade im Gesamtkontext seiner Zombiefilm-Reihe erweisen sich Romeros Darstellungen als Beschreibungen eines zeitgenössischen politischen, sozialen und kulturellen Klimas. Romero führt die tragenden Konflikte auf eine kapitalistisch geprägte kulturelle Ordnung zurück, in der die (wirtschaftlich) Starken die Minderheiten unterdrücken. Indem er zeitgenössische, sozialpolitische Themen als wesentlichen Bestandteil seiner Handlung begreift, konstruiert er die eigene Kultur, anstatt kulturelle Ängste auf ferne Peripherien zu projizieren. Besonders die (scheinbare) Fremdartigkeit, mit der der Zombie in seinen Produktionen auftritt, erlaubt es dem Regisseur, eine Erfahrung des Fremden inmitten des eigenen Kulturraumes zu vermitteln, über die er nun versucht, die Eigenheiten der eigenen Kultur aufzudecken, die ihm sonst verborgen bleiben.

5.5. Von der interkulturellen zur intrakulturellen Fremderfahrung

Die *Writing-Culture*-Debatte, die in den 1970er und 1980er Jahren besonders intensiv geführt wurde, befasste sich mit dem Dilemma ethnographischer Repräsentation fremder Gesellschaften und mit der Autorität ethnographischen Schreibens.⁷¹⁸ Sie resultierte in der grundlegenden Erkenntnis, dass „ethnographische Texte mit Hilfe literaturwissenschaftlicher Methodik analysiert und literarische Texte unter dem Horizont kulturwissenschaftlicher Theorien interpretiert werden“⁷¹⁹ können. Der Ethnograph interpretiert die fremde Kultur in der gleichen Art, wie der hermeneutische Literaturwissenschaftler einen Text, und schreibt ihr die Bedeutungen zu, die er darin erkennt. Ethnographien nach diesem Verständnis sind bereits selbst Fiktionen im Sinne von etwas Gemachtem.⁷²⁰ Noch aktiver bewertet James Clifford die Arbeit des Ethnologen: Die Ethnographie repräsentiert ihren Gegenstand nicht nur, sie erfindet ihn sogleich mit.⁷²¹ So stellt Clifford seinem Buch *The Predicament of Culture* ein Gedicht des amerikanischen Lyrikers William Carlos Williams voran und hebt hervor, dass die moderne Ethnographie in unterschiedlichen Formen erscheint, die er als traditionell und innovativ unterscheidet.⁷²²

„Seen more generally, it is simply diverse ways of thinking and writing about culture from a standpoint of participant observation. In this expanded sense a poet like Williams is an ethnographer. So are many people social scientists have called ‚native informants‘.“⁷²³

⁷¹⁸ Einen Überblick zum inhaltlichen Verlauf und den unterschiedlichen Positionen innerhalb der Debatte liefert u.a. Volker Gottowik: Zwischen dichter und dünner Beschreibung: Clifford Geertz' Beitrag zur *Writing-Culture*-Debatte in: Kulturwissenschaften. Konzepte. Theorien, Autoren. Hrsg. v. Iris Därmann und Christoph Jamme. München 2007. S.119-142. Vgl. ebenfalls Kapitel 1.3. dieser Studie.

⁷¹⁹ Carsten Mindt: Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnographie der ‚Bundesdeutschen‘ im Werk Gisela Elsners. Frankfurt a. M. 2009. S. 14.

⁷²⁰ Vgl. Roland Bogarts (Hrsg.): Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft. Stuttgart 2010. S. 209.

⁷²¹ Vgl. ebd. S. 220.

⁷²² James Clifford: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts, and London, England 1988. S. 1ff.

⁷²³ Vgl. ebd. S. 9.

An dieser Stelle lässt sich nun die Ausgangsfrage dieses Kapitels wiederaufgreifen, wieso Romero sich für das Medium des Zombiefilms entschied, um auf gesellschaftliche und soziale Missstände zu verweisen.

Andrew Tudor hebt hervor, dass der Horrorfilm den Kulturraum, dem er entstammt, chiffriert und somit Rückschlüsse über eine gesellschaftliche Situation zulässt. Gleichmaßen ist das kulturelle Umfeld eines Horrorfilms entscheidend mitverantwortlich für die Art und Weise, wie der Film dort rezipiert wird.

„One of the distinguishing characteristics of horror movies is that they are implicated in the distinctive subset of cultural patterns through which we construct our understanding of what is fearful to us. That understanding is not psychologically fixed for all human beings. It alters in different historical and social circumstances, for, as Scruton observes, ‚fear is a social act which occurs within a cultural matrix.‘ Horror movies are part of that cultural matrix, both reflecting its character at any given time and contributing to its continuity and change.“⁷²⁴

Der Horror-Autor Stephen King versucht, diesen Umstand am Beispiel von Romeros *Dawn of the Dead* und dessen Rezeption in Westdeutschland zu illustrieren. In seinem Sachbuch *Danse Macabre* (1981) merkt King an, dass der Horrorfilm eine Verbindung zwischen dem Realen und dem Irrealen eingeht. Auf diese Weise generiert das Horrorgenre Subtexte, die sich als Barometer für gesamtgesellschaftliche Ängste eignen.

„This adds an element of universality to the proceedings, and may produce an even truer sort of art. It also explains, I think, why *The Exorcist* (a social horror film if there ever was one) did only so-so business when it was released in West Germany, a country which had an entirely different set of social fears at the time (they were a lot more worried about bomb-throwing radicals than about foul-talking young people), and why *Dawn of the Dead* went through the roof there.“⁷²⁵

Als kulturelles Artefakt konstruiert (und reproduziert) der Horrorfilm die Kultur, der er entstammt, indem er ihre Grenzen auslotet und entschlüsselt, um sie schließlich damit zu konfrontieren. Die grundlegende Angst, von der Romeros Filme gekennzeichnet sind, betrifft weniger das Wiederauferstehen der Toten, sondern den vollständigen Kollaps der westlichen Gesellschaft, der damit einhergeht. Romero verzichtet dabei auf Mythologisierungen und setzt auf eine Äs-

⁷²⁴ Tudor: *Monsters and Mad Scientists*, S. 212.

⁷²⁵ King: *Danse Macabre*, S.131.

thetik des Drastischen, die vornehmlich durch den dokumentarischen Eindruck entsteht, den das Gesehene vermittelt. Er verortet seine Filme nicht in einer gotischen Vergangenheit, sondern erklärt die Bedrohung zu einer Angst vor der sozialen Realität. „The ethnographic modernist searches for the universal in the local, the whole in the part“⁷²⁶, schreibt James Clifford, und ähnlich wie er es für Williams Gedicht beschreibt, stehen Romeros Filme „simultaneously for a local breakdown and a collective future“⁷²⁷.

Die USA der späten 1960er Jahre waren von einem deutlichen sozialen und wirtschaftlichen Wandel geprägt. Während Unruhen und Aufstände das Land durchzogen, markierte das Jahrzehnt ebenfalls einen Übergang von einer Produktions- zur Konsumgesellschaft.⁷²⁸ Die Region um Pittsburgh, in der Romeros Produktionsfirma *Image Ten* ansässig war, erlebte diese Veränderungen besonders drastisch: Das einstige Zentrum der amerikanischen Stahlindustrie fiel der Deindustrialisierung zum Opfer und ließ nicht nur einen Großteil der Bevölkerung beschäftigungslos zurück, sondern führte zu einer regelrechten Abwanderungswelle. Zurück blieben verwaiste Fabriken und verlassene Städte.⁷²⁹ Diesen ‚lokalen‘ Zusammenbruch, den Romero persönlich beobachtete, übertrug er nun in seine Filme und konstruierte ihn als gesamtgesellschaftliches Problem. „The rise of shopping malls in de-industrialized areas is the starkest emblem of a shift from Fordist production to low-wage, de-skilled service industries floating on the whims of international capital.“⁷³⁰ Arno Meteling beschreibt Romeros Filme dementsprechend als „schwarze Anthropologie von der menschlichen Gesellschaft“⁷³¹, die jeder Aussage, „sei es zum Rassismus, zu den Massenmedien oder zum Warenkonsum sowie zur Gesellschaft in der Krise oder im Ausnahmezustand, einen zusätzlichen Spiegel vorhält“ und auf diese Weise eine „Rhetorik des Zerfalls“ inszeniert.⁷³² Anstelle einer stabilisierend wirkenden ‚Gegenwelt‘, wie sie der klassische Horrorfilm entwirft, konfrontiert Romero den Zuschauer mit einer nihilistischen Variante des US-amerikanischen Alltags. Während *Night of the Living Dead* rezeptionshistorisch dabei gemeinhin als Auseinandersetzung mit dem

⁷²⁶ Clifford: *Predicament of Culture*, S. 4.

⁷²⁷ Ebd., S. 4.

⁷²⁸ Vgl. John Clarke/Stuart Hall/Tony Jefferson/Brian Roberts: *The Rise of Counter-Cultures*. In: *Resistance through Rituals. Subcultures in Post-War Britain*. Hrsg. v. Stuart Hall und Tony Jefferson. Second Edition 2006. S. 3-59., hier: S. 51. Vgl. auch Luckhurst: *Zombies*, S. 150.

⁷²⁹ Romero thematisiert diesen Wandel nicht nur in seinen Zombiefilmen, sondern erklärt die ehemalige Industriestadt Braddock zum Schauplatz für seinen Film *Martin* (1978).

⁷³⁰ Luckhurst: *Zombies*, S. 151.

⁷³¹ Meteling: *Monster*, S. 148.

⁷³² Ebd., S. 147.

Vietnamkrieg und Rassenunruhen verstanden wird, erweist sich *Dawn of the Dead* als Reflexion über das hedonistische Amerika unter Richard Nixon. In der Tradition politisch geprägter Interpretationen stellt *Day of the Dead* schließlich eine Parabel auf das militärische Reagan-Jahrzehnt dar, während sich *Land of the Dead* mit der sozialen Situation während der Präsidentschaft von George W. Bush jr. auseinandersetzt. Tatsächlich merkte Romero an, dass er sich für den Charakter Kaufmans von Bushs Verteidigungsminister Donald Rumsfeld inspirieren ließ.⁷³³ Romero entwirft auf diese Weise ein Bild des gesellschaftlichen Lebens in den USA und gestaltet es als poröse Fassade, die aus rudimentären sozialen und ökonomischen Hierarchien besteht. Sie entpuppt sich als Scheinwelt, die sich auf Werte und Traditionen beruft, die längst ihre Bedeutung verloren haben und in der lediglich durch unentwegten Konsum kurzzeitiges Glück hervorgerufen wird. In Wahrheit, so der Tenor in Romeros Filmen, zerfleischt man sich gegenseitig, um den eigenen sozialen und gesellschaftlichen Status zu verteidigen. Ein Gemeinschaftsgefühl kommt lediglich über kollektive Ängste zustande. Nur scheinbar schließt man sich zusammen, um der vagen Bedrohung Herr zu werden. Dem vermeintlichen Feind werden dabei Attribute zugeschrieben, die ihn als fremdartig ausweisen, sich allerdings nicht eindeutig bestätigen lassen. Die menschlichen Protagonisten verlieren dabei den Blick für die Aspekte, die die Gemeinschaft von innen heraus zersetzen. Für Roger Luckhurst erweisen sich Romeros Zombiefilme als Auseinandersetzungen mit einem Strukturwandel der Öffentlichkeit, den er über einen Zeitraum von 40 Jahren, in dem die Filme erschienen sind, verfolgt.⁷³⁴ „My zombie films have been so far apart that I’ve been able to reflect the socio-political climates of the different decades. I have this conceit that they’re a little bit of a chronicle, a cinematic diary of what’s going on.“⁷³⁵

Der Horrorfilm dient Romero also als eine Art Tagebuch, in dem er sich nicht nur historisch, sondern auch autobiographisch mit dem gesellschaftlichen und kulturellen Leben in den USA auseinandersetzt. Dabei vermeidet er es jedoch „ein rein autobiographisches Selbstportrait zu zeichnen, sondern unternimmt

⁷³³ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 154.

⁷³⁴ Luckhurst übernimmt den Begriff der „public sphere“ vom Soziologen Jürgen Habermas und erklärt Romeros Zombiefilm-Reihe zu einer Studie, die sich mit der strukturellen Zombiefikation („structural zombification“) der amerikanischen Gesellschaft auseinandersetzt. Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 156f.

⁷³⁵ Hugh Hart: *Dead Man Talking*. In: SFGate 26.6.2005. <http://www.sfgate.com/entertainment/article/DEAD-MAN-TALKING-2659775.php#photo-2136468> (Stand: 29.10.2017)

stattdessen den Versuch, die Selbstanalyse mit der Untersuchung kultureller Formationen zu verknüpfen⁷³⁶. Diese Form autoethnographischen Schreibens, die Christian Moser in Michel de Montaignes *Essais* ausmacht, lässt sich auch auf Romeros Beiträge zum Zombiegenre übertragen. Während Montaigne allerdings das Studium ethnologischer Schriften als Medium der Fremderfahrung dient, setzt Romero den Zombie als Vermittlungsinstanz zwischen dem Selbst und dem Anderen, zwischen Selbsterkenntnis und Fremderkenntnis.

Indem er den Fokus seiner Darstellungen nicht auf die Andersartigkeit einer exotischen Kultur legt, sondern sich mit der Eigenen auseinandersetzt, nimmt Romero in gewisser Weise die Rolle des ‚native informants‘ im Sinne Cliffords ein, der als Angehöriger einer Kultur von eben dieser berichtet. Nun wäre es zwar ein wenig überzogen, Romeros Zombiefilme als Ethnographien im eigentlichen Sinne zu bezeichnen, in einem erweiterten Sinne erscheint diese Annahme jedoch treffend: Gerade über die Verbindung eines sozialpolitischen, historischen Subtexts und mit der Konstruktion des Zombies als Fremdem, gelingt es Romero, einen verfremdeten Blick auf die eigene Kultur zu generieren. Das was Deborah Christie in Bezug auf Romeros Werk als *Shock Horror* klassifiziert, ist unter diesem Gesichtspunkt nichts anderes als der Versuch, das Fremde der eigenen Kultur sichtbar zu machen. Das ‚Erwachen‘, das von Christie mit dem Gefühl des Schocks assoziiert wird, markiert einen für Romero unabdingbaren Schritt auf dem Weg zur Selbsterkenntnis, sich kritisch mit den eigenen Lebensweisen auseinander zu setzen. Romero wählt den Umweg über den Zombie, um kulturelle Muster und darauf gründende Strukturen sichtbar zu machen, die ihm als Angehörigen dieser Kultur eigentlich verborgen bleiben.⁷³⁷

Die Erweiterung der Innensicht auf die eigene Kultur um eine Außenperspektive über die Figur des Zombies macht das Bizarre an der eigenen Lebensweise als solches wahrnehmbar und enttarnt das, was gemeinhin als ‚natürlich‘ oder ‚normal‘ verstanden wird, als lediglich durch Gewöhnung entstandenes Quasi-Natürliches. Romeros Perspektive ist dabei weitgehend von der ethnographischen Perspektive ‚von unten‘⁷³⁸ geprägt: Im Zentrum seiner Filme stehen – mit den Zombies und den menschlichen Protagonisten – soziale und gesellschaftliche Randgruppen und Minderheiten. Verallgemeinert gesprochen erzählt Rome-

⁷³⁶ Moser: Autoethnographien, S. 114.

⁷³⁷ Zur methodischen Schreibweise der Autoethnographie und *ethnic autobiography* vgl. ebd., S. 109ff.

⁷³⁸ Haller: dtv-Atlas Ethnologie, S. 13.

ro von denen, die sich innerhalb einer kapitalistisch geprägten Gesellschaftsordnung behaupten müssen. An dieser Stelle lässt sich somit Jakob Schmidt folgen, der betont, dass die Zombies in Romeros Filmen nicht lediglich auf eine bestimmte Gruppe oder einen bestimmten gesellschaftlichen Konflikt verweisen und sich somit scheinbar beliebig ersetzen lassen. Sie dienen vielmehr als Verweise auf die Entfremdung der Erfahrungswelt unter kapitalistischen Bedingungen.⁷³⁹

Dazu konstruiert Romero die Untoten mit der Methode des *othering* zunächst als das ultimative Fremde: Sowohl über ihre Erscheinung als auch ihr kannibalisches Wesen werden scheinbar jedwede Gemeinsamkeiten unterdrückt. Doch benutzt Romero das Fremde nicht als Mittel der Abgrenzung zum Eigenen, sondern setzt es als Vermittlungsinstanz einer verfremdeten Selbsterkenntnis ein. Das Erkennen des Fremden im Eigenen führt schließlich in einen hermeneutischen Erkenntnisprozess, der eines interpretatorischen Aufwands bedarf. Die Zombies markieren nur einen scheinbaren Gegensatz zu den eigenen Lebensweisen. Genau so wie sie nur scheinbar lebendig und nur scheinbar tot sind, treten sie auch nur als das Scheinbar-Natürliche auf, von dem sich der westliche Kulturraum entfernt zu haben meint. Romero geht es darum, dieses Fremde als Wesenszug der eigenen Verhaltensweisen zu begreifen und sich darüber die eigene Stellung in der Welt bewusst zu machen.

Exemplarisch für diesen Umstand ist ein Satz, der in Romeros Filmen in gleicher oder leicht abgewandelter Form immer wieder fällt: „They are us!“⁷⁴⁰ Die Erkenntnis über diesen Umstand bleibt hauptsächlich jenen Protagonisten vorbehalten, die Romero weitgehend positiv besetzt hat. Auch geht es hier nicht einzig um die Auflösung des scheinbaren Gegensatzes zwischen dem Fremdem und dem Eigenen: Sowohl das „they“, das Romero adressiert, als auch das „us“, zielt auf die persönlichen Erfahrungen der Protagonisten ab, die erkennen, dass auch sie in gesellschaftliche Strukturen eingebunden und gewissen Zwängen unterworfen sind. Der Erkenntnis folgt die unmittelbare Übertragung in eine verallgemeinernde Feststellung über den Zustand der gesamten Gesellschaft, die Romeros Aussage eine ethnographische Autorität verleiht. Die Zombies spiegeln damit nicht nur irgendeinen gesellschaftlichen Zustand wider, sondern verweisen

⁷³⁹ Vgl. Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 93.

⁷⁴⁰ Sowohl Peter in *Dawn of the Dead*, als auch Dr. Logan in *Land of the Dead* (dieser reduziert ihn jedoch auf eine behavioristische Funktionsweise) äußern diesen Satz. Riley kommt in Riley kommt in *Land of the Dead* zu dem Schluss „They used to be us, learning to be us again“, während es in *Diary of the Dead* heißt: „Us against them. Except they are us.“ [TC 01:09:50]

unmittelbar auf das kulturelle Umfeld dem sie entstammen. Erstaunlicherweise stehen Romeros Zombies in diesem Punkt auch dem Zombie im Voodoo-Glauben noch näher, als es durch seine augenscheinlich vollständige Verfremdung zunächst den Anschein hat: Wie Wade Davis es beschrieben hat, stellt der Zombie für die Voodoo-Gläubigen einen Ausdruck sozialer Fremdheit dar. Er verweist auf den Zwang, die gegenwärtigen Lebensweisen in Ewigkeit zu wiederholen. Ebenso, wie die Voodoo-Gläubigen am allermeisten fürchten, selbst zum Zombie zu werden, wollen sich auch die Protagonisten in Romeros Filmen, diesem Schicksal entziehen. Und sofern Davis Interpretation der Glaubensstruktur des Voodoo nicht vom Konsum zu vieler Zombiefilme beeinflusst wurde, nähern sich auch Romeros Untote der melancholischen Symbolik eines ‚unwerten‘ Lebens unter kapitalistischen Bedingungen an, dem ebenfalls der versklavte Zombie im Voodoo-Glauben seinen Ursprung verdankt.

„Der Horrorfilm im Zustand des cineastischen Terrorismus sage, so behaupten die Kritiker, dass ein Menschenleben nichts wert ist, schon gar nicht, wenn es so gefährlich-unnützlich ist wie das eines Zombies. Wie aber, wenn es sich genau anders herum verhielte? Wenn Terrorfilme Ausdrücke des Umstandes werden, dass in den zerfallenen Industriestädten wie Pittsburgh der Körper eines Arbeiters nichts mehr wert ist, und damit auch sein Leben nichts? Es sind gewiss nicht Filme, die den ‚wertlosen Menschen‘ erschaffen.“⁷⁴¹

⁷⁴¹ Seeßlen: George A. Romero und seine Filme, S. 90.

6. Literarische Inszenierungen des Zombiemotivs

Anders als im Film war der Zombie in der Literatur über viele Jahre hinweg nur wenig prominent vertreten. Die Gründe dafür lassen sich im Wesentlichen auf zwei Umstände zurückführen, die seine Wahrnehmung als literarisches Motiv betreffen. Diese wird zum einen von seiner spezifischen Inszenierungsweise im Splatterfilm beeinflusst. Insbesondere seit den 1960er Jahren entwickelte sich der Zombie zu einem primär filmischen Monster, das seinen Schrecken weitgehend über grafische Darstellungen generiert und sich nur bedingt für literarische Inszenierungen zu eignen scheint. „Their lack of emotional depth, their inability to express or act on human desires, and their primarily visual nature make zombies ill suited for the written word; zombies thrive best on screen.“⁷⁴² Die populäre Darstellung des Zombies im Splatterfilm gehorcht dem Imperativ der maximalen Sichtbarmachung, die sowohl narrative Zusammenhänge als auch die allegorischen Denotationen, wie sie Romero in das Genre integriert hat, eliminiert. In dieser Form verspricht er nur wenige Vorteile gegenüber den klassischen Monstern der Horrorliteratur wie etwa dem Vampir, Geistern oder Werwölfen und findet in literarischen Texten nur wenig Beachtung.

Das zweite Problem, das mit der Kategorisierung des Zombies als literarischem Motiv einhergeht, ist die Frage nach der Eingrenzung der Gattung der ‚Zombie-Literatur‘ selbst. Gemeinhin wird der literarische Ursprung des Zombies mit dem Erscheinen von William Seabrooks Reisebericht im Jahr 1929 festgesetzt.⁷⁴³ Dies scheint zunächst einleuchtend, da er als Gestalt erst im späten 19. Jahrhundert – und definitiv nach der Veröffentlichung von Seabrooks Bericht – Eingang in das westliche Bewusstsein genommen hat. Allerdings gibt es durchaus Ansätze, sein Auftauchen in literarischen Werken bereits weitaus früher einzuordnen und somit das Untersuchungsfeld um ein Vielfaches zu erweitern.⁷⁴⁴ So begreift beispielsweise Jovanka Vuckovic sowohl Mary Shelleys *Frankenstein* (1818), als auch E.A. Poes Geschichten *The Fall of the House of Usher* (1839) und *The Facts in the*

⁷⁴² Kyle Bishop: Raising the Dead. In: *Journal of Popular Film & Television* 33 (4). S. 200.

⁷⁴³ Siehe hierzu: Flint: *Zombie Holocaust*; Peter Haining: *Zombie! Stories of the Walking Dead*; Jamie Russel: *Book of the Dead*, S. 7.

⁷⁴⁴ Im Jahr 2011 hat der Verleger Otto Penzler eine Sammlung mit 58 Kurzgeschichten zusammengestellt, die darum bemüht ist, einen breit gefächerten Überblick über das Genre der Zombie-Literatur zu schaffen. Inhaltlich beginnt seine Auswahl zwar mit Seabrooks *Dead Man Working in the Cane Fields*, allerdings führt Penzler ebenso Vertreter der Gothic Novel ins Feld, die er als literarische Vorläufer identifiziert. Vgl. Otto Penzler (Hrsg.): *Zombies! Zombies! Zombies!* New York, Toronto 2011.

Case of M. Valdemar (1845) als Vorläufer der Zombie-Literatur und verortet erste Inszenierungen des Zombies als Ghul bereits in einer 1706 erschienenen Episode der *Arabischen Nächte*.⁷⁴⁵ Zwar ist zu berücksichtigen, dass auch Romero seine Untoten zunächst als Ghule bezeichnet und sie in deutlicher Abgrenzung vom haitianischen Zombie inszeniert, allerdings stellt er gleichermaßen einen deutlichen Bezug zu Zombiefilmen der klassischen Periode her, die ihrerseits unmittelbar von Seabrooks Reisebericht beeinflusst worden sind. Romeros Inszenierung rückt den Zombie damit nicht unweigerlich näher an die literarische Tradition unterschiedlicher untoter Gestalten heran, sondern erweist sich als Verwirrspiel mit den Konventionen des Horrorgenres. Vuckovics Spurensuche in der Literaturgeschichte offenbart jedoch die Herausforderung, den Ursprung des Zombies in der Literatur zu bestimmen und ihn von den mannigfaltigen literarischen Inszenierungen lebender Toter zu differenzieren. Tatsächlich sind die Grenzen zwischen der Wiedergängermotivik der Gothic Novel und dem Zombie im modernen Horrorkino fließend und so wurden etliche Geschichten der Schauerromantik als Zombiefilme realisiert.⁷⁴⁶ Als exemplarisches Beispiel für diesen Umstand dienen H.P. Lovecrafts Fortsetzungsgeschichte *Herbert West: Reanimator* (1921-1922) und deren Verfilmung, die Stuart Gordon im Jahr 1985 unter dem Titel *Re-Animator* angefertigt hat. Während die Untoten in Gordons Film durch ihre äußere Erscheinung eindeutig als Zombies zu identifizieren sind, orientiert sich Lovecrafts Geschichte stärker an Mary Shelleys *Frankenstein* und greift vor allem das Motiv der Überwindung des Todes auf, in der sich Wests Kreation schließlich gegen ihren Schöpfer stellt.⁷⁴⁷

In Anbetracht der Vielzahl an untoten Figuren in der Literatur ist jedoch festzuhalten, dass schriftliche Dokumente über die Angst vor der Wiederkehr der Toten in nahezu allen Kulturen existieren und ebenso in jeder zeitlichen Epoche fixiert worden sind. Bereits im Gilgamesch-Epos heißt es an einer Stelle:

„Schaffst du mir aber den Himmelsstier nicht,
So zerschlag ich die Türen der Unterwelt,
Zerschmeiß ich die Pfosten, laß die Tore weit offenstehn,

⁷⁴⁵ Vuckovic: *Zombies!*, S. 28-31.

⁷⁴⁶ Im Jahr 1990 kollaborierten George A. Romero und Dario Argento erneut und verfilmten in ihrem Episodenfilm *Due occhi diabolici* (dt. *Two Evil Eyes*) zwei Kurzgeschichten Edgar Allan Poes: *The Facts in the Case of M. Valdemar* (dt. *Die Tatsachen im Fall Waldemar*, 1845) und *The Black Cat* (dt. *Der schwarze Kater*, 1843).

⁷⁴⁷ H.P. Lovecraft: *Herbert West – Reanimator*. In: *The Complete Fiction of H. P. Lovecraft*. New York 2014. S. 196-222.

Laß ich auferstehn die Toten, daß sie fressen die Lebenden,
Der Toten werden mehr sein denn der Lebendigen.⁶⁷⁴⁸

Entsprechende Werke als Vorläufer einer Zombie-Literatur auszuweisen gestaltet sich als problematisch, da schon Seabrook hinter dem Zombie zunächst einen spezifisch haitianischen Aberglauben vermutet, der sich auf die Kolonialgeschichte des Landes zurückführen lässt. Eine Verschränkung des Zombies mit diversen Wiedergängerfiguren birgt die Gefahr, eine ganze Reihe unterschiedlicher folkloristischer Vorstellungen gleich zu machen, indem ihre Mitbeteiligung an der Begründung eines modernen Mythos betont würde. Auf diese Weise werden allerdings auch die historischen und kulturellen Unterschiede, die mit spezifischen Darstellungen von Untoten und Wiedergängern einhergehen, nivelliert. So erfordert auch Vuckovics Betrachtung der Ursprünge der Zombie-Literatur die entscheidende Einschränkung, dass sie sich in ihren Betrachtungen im Speziellen auf eine westliche Inszenierungsart des Zombies beruft. Darin ist sicherlich ein Beziehungsgeflecht zwischen der Gothic Novel und westlichen Darstellungen des Zombies zu beobachten, ein rückwirkender Einfluss abend- oder morgenländischer Texte auf den Voodoo lässt sich deswegen noch nicht unterstellen. Der Zombie hat sich besonders in seiner westlichen – und insbesondere seiner US-amerikanischen – Interpretation zum Horrormotiv entwickelt, indem er in einen schauerromantischen Kontext transferiert wurde. Es erscheint mir aus diesem Grund angemessen, auch die filmische Adaption populärer Schauerromane eher an die Erschließung ‚neuer‘ Stoffe für die anhaltende Zombiefilmwelle der 1980er Jahre zu koppeln, anstatt in den zu Grunde liegenden Werken Vorläufer für Zombie-Literatur auszumachen.

Ich werde die Entwicklung der Zombie-Literatur aus diesem Grund erst ab dem Erscheinen von Seabrooks *The Magic Island* berücksichtigen. Dies bedeutet keinesfalls die Erzählmuster der Schauerliteratur aus der Betrachtung des Zombies als Motiv in der Literatur auszuschließen. Dass die Erzählmuster der Gothic Novel für die westlichen Inszenierungen des Zombies einen fruchtbaren Boden bedeuten, hat sich bereits vielfach gezeigt. Dieser Umstand erfordert jedoch eine Betrachtung, die die literarische Herkunft des Zombies sowohl im Voodoo-Glauben als auch in seiner spezifisch westlichen Erzähltradition berücksichtigt. Neben anderen populären Wiedergängern und auferstandenen Toten der Schau-

⁷⁴⁸ Das Gilgamesch-Epos. Übers. von Albert Schott. Stuttgart 1988, S. 58.

erliteratur wird der Zombie in Anschluss an die Veröffentlichung von Seabrooks *The Magic Island* für die *Pulp Literature* in besonderem Maße interessant, da in ihm gleich mehrere schreckenerregende Elemente in Erscheinung treten.⁷⁴⁹ Zuvor weder in Amerika noch in Europa Bestandteil literarischer Arbeiten, erhält er nun erstmals über Kurzgeschichten wie Henry S. Whiteheads *Jumbee* (1930)⁷⁵⁰, Theodore Roscoes *The Voodoo Express: A Haiti Novelette* (1931) oder August Derleths *The House in the Magnolias* (1932) auch abseits von ethnographischen Beschreibungen Einzug in das öffentliche Bewusstsein. In diesen frühen literarischen Ausgestaltungen dient der Zombie vornehmlich als Figuration der vermeintlichen Kontraste zwischen schwarzem Aberglauben und weißem Rationalismus. Sie weisen dabei weitgehend dieselben Strukturen auf, denen auch frühe Zombiefilme folgen, um Horror zu generieren. Der Zombie tritt als Symbolfigur für eine fremde Kultur auf, die vor allem aufgrund ihrer Andersartigkeit bedrohlich wirkt.

Ein erster Zombie-Roman erscheint in Hinblick auf die Popularität, mit der die Kurzgeschichten aufgenommen wurden, erst wesentlich später im Jahr 1974. Bezeichnend für den Umstand, dass der Zombie zu diesem Zeitpunkt bereits verstärkt als filmisches Monster verstanden wird, handelt es sich dabei um John Russos literarische Adaptation von *Night of the Living Dead*⁷⁵¹, bei dem er selbst bereits als Co-Autor des Drehbuchs verantwortlich gezeichnet hatte.⁷⁵² Russo beschränkt sich allerdings darauf, die Handlung des Films nachzuerzählen, ohne dabei wesentliche neue Elemente hinzuzufügen.⁷⁵³ Vier Jahre später veröffentlicht er unter dem Titel *Return of the Living Dead* eine Fortsetzung, die inhaltlich an die Ereignisse in *Night of the Living Dead* anschließt und den erneuten Ausbruch

⁷⁴⁹ Russel: *Book of the Dead*, S. 17.

⁷⁵⁰ *Jumbee* soll an dieser Stelle als exemplarisches Beispiel für Whiteheads Werk dienen. Tatsächlich verfasste der Autor etliche Kurzgeschichten, die sich mit der Gestalt des Zombies befassen. Der Harvard-Absolvent Whitehead arbeitete für eine lange Zeit als Erzdiakon auf den Jungferninseln und sammelte dort Material für seine phantastischen Geschichten. Ihn verband eine tiefe Freundschaft zu H.P. Lovecraft, der dessen Schriften überaus schätzte. Etliche Jahre nach Whiteheads Tod im Jahr 1932 veröffentlichte der Verlag *Arkham House*, der sich in seiner Anfangszeit auf die Herausgabe von Lovecrafts Werken spezialisiert hatte, zwei Anthologien mit Texten von Whitehead, die zuvor innerhalb einschlägiger Pulp Magazine veröffentlicht worden waren: *Jumbee and other Uncanny Tales* (1944) und *West India Lights* (1946). Eine Gesamtveröffentlichung beider Bände findet sich in: Henry S. Whitehead: *Voodoo Tales*. Hertfordshire 2012.

⁷⁵¹ John Russo: *Night of the Living Dead*. Glassport 1974.

⁷⁵² Kurz nach der Veröffentlichung von *Night of the Living Dead* löste sich die Produktionsfirma um George A. Romero auf. Romero selbst behielt lediglich die Hälfte des Copyrights. Unter anderem entfiel für ihn dadurch die Möglichkeit seine Filme mit „of the Living Dead“ zu betiteln. Diesem Umstand geschuldet weisen alle Folgeproduktionen nur noch den Titel „of the Dead“ auf.

⁷⁵³ Vgl. David Flint: *Zombie Holocaust*, S. 162.

der Zombie-Epidemie beschreibt, nachdem diese zunächst als besiegt galt.⁷⁵⁴ David Flint beschreibt Russos Roman als „fairly poor. Badly plotted, unengaging and with generally unsympathetic characters[...]“⁷⁵⁵, womit sich erklären lässt, warum er nur wenig Aufmerksamkeit erfuhr. Weitaus populärer wurde die 1985 entstandene Verfilmung in Anlehnung an den Roman durch Dan O’Bannon, die dessen ursprüngliche Handlung jedoch gänzlich aufgibt. Sowohl Russos Roman als auch dessen Verfilmung bewegen sich jedoch abseits der philosophischen Gedanken, zu denen Romero anregt, und sind von einer nihilistischen ‚Punk-Mentalität‘ geprägt. Als Resultat kokettieren sie bewusst mit den Regelsätzen, die Romero in seiner Filmreihe aufgestellt hat.⁷⁵⁶

Vorbehaltlich Stephen Kings Roman *Pet Semetary*, der im Jahr 1983 erschien und sich nur im weitesten Sinne als Zombieroman fassen lässt, da die Untoten hier von einem indianischen *Wendigo*-Geist besessen sind,⁷⁵⁷ existierten bis in die 1990er Jahre so gut wie keine einschlägigen literarischen Ausarbeitungen des Zombiemotivs. 1998 veröffentlicht der kanadische Schriftsteller Tony Burgess den Roman *Pontypool Changes Everything*.⁷⁵⁸ Burgess führt die Verwandlung der Bewohner einer kanadischen Gemeinde in mordlüsterne Bestien auf einen Virus zurück, der über die Sprache übertragen wird.

„This disease, however, is not an organic one. Nor is it a disorder of the personality. Once infected, the victim produces the virus in the language he or she struggles with. The mature virus is a sort of hard copy of this production.“⁷⁵⁹

Als Konsequenz müssen die Protagonisten in Burgess’ Roman ihren Sprachgebrauch völlig neu verhandeln und die Bedeutung der Worte neu besetzen, um der Verbreitung des Virus Einhalt zu gebieten. Die von ihm dargestellte Epidemie entfaltet sich, ähnlich wie in Romeros Filmen, als soziales Chaos, das letzt-

⁷⁵⁴ John Russo: *Return of the Living Dead*. Glassport 1978.

⁷⁵⁵ Flint: *Zombie Holocaust*, S. 162.

⁷⁵⁶ Vgl. ebd., S. 145.

⁷⁵⁷ Mit Stephen Kings Roman verhält es sich ähnlich, wie mit H.P. Lovecrafts *Reanimator*. Während Kings Untote der Definition als Zombie eigentlich widersprechen, wird die gleichnamige Verfilmung aus dem Jahr 1989 gemeinhin dem Zombiegenre zugesprochen, da die lebenden Toten besonders auf visueller Ebene genrespezifische Charakteristika aufweisen. Vgl. hierzu: Russel: *Book of the Dead*, S. 278.

⁷⁵⁸ Der Roman bildet den zweiten Teil der sogenannten *Pontypool*-Trilogie, die im Weiteren aus den Romanen *The Hellmouths of Bewdley* (1997) und *Casarea* (1999) besteht. Als Gesamtveröffentlichung erschienen in Tony Burgess: *The Bewdley Mayhem*. Toronto 2014.

Im Jahr 2008 verfasste Burgess ebenfalls das Drehbuch für die filmische Umsetzung des Romans, die unter dem Titel *Pontypool* erschien.

⁷⁵⁹ Vgl. ebd. S. 347.

lich in der Frage nach kultureller Identität resultiert und sich historisch auf die Abspaltung der französischsprachigen Bevölkerung in der Region Québec vom vorwiegend englischsprachigen Kanada zurückführen lässt, das die Sprache von britischen Kolonisten übernommen hat.⁷⁶⁰

Nach der allmählichen Ausbildung zu einem eigenständigen Genre ab Mitte der 1990er Jahre erfährt die Zombie-Literatur besonders ab den 2000er Jahren ein verstärktes öffentliches Interesse.⁷⁶¹ Die jüngsten Veröffentlichungen zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie ein weites Spektrum unterschiedlicher Themen behandeln und darüber hinaus diverse Textsorten umfassen: Zombie-Literatur erscheint in Gestalt fiktiver Überlebenshandbücher (bspw. Max Brooks *Zombie Survival Guide*, 2003), Kinder- und Jugendromanen (Kevin Bolger: *Zombiekins*, 2010; Kirsty McRay: *Undead*, 2011), als Tagebuch oder Briefroman (Mira Grant: *Feed*, 2010; J. L. Bourne: *Day by Day Armageddon*, 2007), bis hin zu Literaturparodien (Seth Grahame-Smith: *Pride and Prejudice and Zombies*, 2009; Susanne Picard: *Die Leichen des jungen Werther*, 2011). Die bloße Anzahl an Veröffentlichungen und die scheinbare Beliebigkeit in der Wahl ihrer Themen legt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um die literarische Wiederholung der filmischen Trash-Welle der 1980er Jahre handelt, die vornehmlich auf kommerziellen Profit abzielt, indem sie ein lukratives Genre bis zu dessen Übersättigung ausschöpft. Auffällig ist zudem, dass sich nahezu alle Romane aus dem Repertoire an Regelsätzen bedienen, das der Zombiefilm bis in die 1990er Jahre aufgestellt hat. Dies gilt vom pandemischen Charakter, mit dem sich die Zombies ausbreiten, über den Kopfschuss als einzige Möglichkeit, sie endgültig zu töten, bis hin zu der Frage nach einem möglichen Wiederaufbau der Gesellschaft. Im Bereich des Zombiegenres lässt sich also offenbar einer der Fälle beobachten, in dem sich die filmischen Inszenierungen auf die Herausbildung einer eigenen literarischen Gattung ausgewirkt haben. Die Wiederverwertung diverser Ikonographien bleibt jedoch nicht grundsätzlich auf Zitat und Hommage beschränkt. Nicht nur, dass in der Folge des literarischen Booms etliche Romane verfilmt wurden⁷⁶² und somit ihrerseits wiederum Einfluss auf das Horrorkino genommen haben, tatsächlich gelingt es einigen Zombie-Romanen, ihr eigenes Formenrepertoire zu entwickeln und die Ideen ihrer filmischen Vorgänger weiter zu denken. In ihrem

⁷⁶⁰ Vgl. Luchkurst: *Zombies*, S. 190.

⁷⁶¹ Daniel W. Drezner: *Theories of International Politics and Zombies*. Princeton 2011. S. 12-20.

⁷⁶² Dies gilt beispielsweise für Max Brooks *World War Z* (2006), der 2013 von Brad Pitts Produktionsfirma Plan B realisiert wurde, oder Grahame-Smiths *Pride and Prejudice and Zombies*, der im Jahr 2016 seine filmische Umsetzung erfuhr.

Mittelpunkt steht weniger die Dekontextualisierung des Motivs im Sinne einer Anpassung an die Erzählweise des Splatterkinos, sondern die allegorische und semantische Aufladung, mit der bereits Romero die Figur versehen hat, indem er sie von eindeutigen Bedeutungszuweisungen befreit hat. In diesem Zusammenhang beschreibt Arno Meteling Romeros Umgang mit dem Zombie als filmische Umsetzung der Trope der Prosopopöie:

„Die Masse der Lebenden Toten im modernen Zombiefilm kann angesichts der Entleerung ihrer allegorischen Festlegung als Prosopopöie identifiziert werden. Die Lebenden Toten sind Figuren, die vom Abwesenden, vom Tod, vom Jenseits, vom Anderen berichten können, die Offenbarungsrede aber durch ihre Stummheit aufschieben und dadurch die Lesarten des Zombiefilms organisieren.“⁷⁶³

Die Komplexität, die Romero der Figur verliehen hat, wirkt sich – wenn auch verspätet – nachhaltig positiv auf die literarische Ausarbeitung des Motivs aus und macht den Zombie auch jenseits des visuellen Schreckens, den er verbreitet, interessant. Den literarischen Ausgestaltungen, die den Zombie als komplexe Figur begreifen, gelingt es vermehrt, sich von der vermeintlichen Trivialität, die der Splatter-Literatur anhaftet, zu befreien und sich von den filmischen Inszenierungen zu emanzipieren. Bemerkenswert ist, dass sich dieser Wechsel erst in den 1990er Jahren – also mehr als 20 Jahre nach Romeros *Night of the Living Dead* – aber bezeichnenderweise genau dann – andeutet, als der Zombie als Gestalt im Splatterfilm bis zur (vorübergehenden) Dekontextualisierung entleert und in den Modus einer grafischen Hyperbolik überführt wurde. An dieser Stelle von einer Gegenbewegung zu sprechen, wäre aufgrund der geringen Anzahl entsprechender Veröffentlichungen ein wenig verfrüht, doch zeigt sich, dass sich im Anschluss an Romeros Zombiefilme durchaus eine zweite Traditionslinie herausgebildet hat, die das allegorische Potenzial der Figur nutzt, um sich mit dem zeitgenössischen gesellschaftlichen Leben auseinanderzusetzen. Überdies entfaltet der Zombie, wie bereits in Romeros Inszenierungen, auch im Roman genau dort ein kulturbeschreibendes Potenzial, wo er sich augenscheinlich zunächst dem ethnographischen Diskurs verweigert.

Denn gerade dort, wo der Zombie eingesetzt wird, um eine Entfremdung der vertrauten Alltagswirklichkeit zu erschaffen, weil er seine Protagonisten nämlich

⁷⁶³ Meteling: *Monster*, S. 133.

nicht räumlich aus ihrer Heimat entfernt, generiert er verstärkt die Möglichkeit, sich kritisch mit der Eigenkultur auseinander zu setzen.

Im Jahr 1995 waren es die Romane zweier Frauen, die das Zombiemotiv einsetzten, um gesellschaftliche und soziale Probleme zu verhandeln: Joyce Carol Oates *Zombie* und Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*.⁷⁶⁴ Auffällig an beiden Werken ist, dass sowohl Oates als auch Jelinek die Perspektive der Zombies einnehmen und sie zu Protagonisten erklären. Zwar nehmen sie Bezug auf filmische Vorbilder, vollziehen über den Perspektivwechsel jedoch eine Kehrtwende, die der Zombiefilm erst Jahre später durchlaufen soll.

Jelineks Roman stellt dabei eine Verbindung zur Shoah her und gilt als Auseinandersetzung mit der verdrängten Schuld an den Verbrechen des Nationalsozialismus.⁷⁶⁵ Die Verwendung des Zombie-Motivs steht den allegorischen Denotationen nahe, mit denen Romero die Untoten versehen hat.⁷⁶⁶ Jelineks Zombies erscheinen als Figurationen der unbewältigten Vergangenheit, die demjenigen, der sie verdrängt, als ein monströses Fremdes gegenübersteht. Da dieses Fremde aber sogleich ein Eigenes – nämlich die eigene Vergangenheit – ist, erscheint es in nächster Instanz als ein verfremdetes Eigenes, das den Blick des Lesers auf eben dieses lenken soll, und einen Erkenntnisprozess über die eigene Geschichte in Gang setzt.

Während mit Jelineks Frage nach der Aufarbeitung der Shoah also ebenfalls ein historischer Komplex Einzug erhält, knüpft Oates' Roman deutlich an die von Romero angestoßene Kritik an spätkapitalistischen Gesellschaftsverhältnissen an, die im Folgenden einer genaueren Analyse unterzogen werden sollen.

⁷⁶⁴ Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg 1995.

⁷⁶⁵ Siehe hierzu: Annette Runte: „Kinder der Un/Toten“. Zu Elfriede Jelineks „Versprechen zwischen Satire und Allegorie“. In: Elfriede Jelinek. *Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Hrsg. v. Françoise Rétif und Johann Sonnleitner. Würzburg 2008. S. 119,140.; Marlies Janz: „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen...“. Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer „Unschuld“. In: Elfriede Jelinek. *Die internationale Rezeption. Dossier Extra*. Hrsg. v. Daniela Bartens. Wien 1997. S.225-238.; Ralf Schnell: „Ich möchte seicht sein“ – Jelineks Allegorese der Welt: *Die Kinder der Toten*. In: Nora verläßt ihr Puppenheim. *Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*. Hrsg. v. Waltraud Wende. Stuttgart/Weimar 2000.

⁷⁶⁶ Zur Ästhetik der untoten Figuren in Jelinek Roman siehe auch: Moira K. Mertens: *Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten“*. Berlin 2008. S.8. Text online: https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xdie_c3a4sthetik_der_untoten_m-mertens.pdf (Stand: 17.08.2017).

6.1. Joyce Carol Oates' *Zombie*

Joyce Carol Oates kombiniert in ihrem Roman *Zombie* (1995) die Figur des Zombies mit der des Serial Killers. In 57 lose miteinander verbundenen Aufzeichnungen berichtet der homosexuelle Serienmörder Quentin P. (der von sich selbst meist als Q__ P__ spricht) von seinen Versuchen, einen Zombie zu erschaffen. Oates dringt in die Gedankenwelt des Mörders ein und präsentiert einen Menschen, dem jegliches empathisches Empfinden und ein Sinn für moralisches Handeln fehlen. Die Form des Romans steht unter dem Einfluss von Bret Easton Elliss Roman *American Psycho* (1991), verzichtet aber auf dessen Kapitalismuskritik.⁷⁶⁷ Oates orientiert die Geschichte zu weiten Teilen am realen Fall Jeffrey Dahmers, der zwischen 1978 und 1991 mindestens 17 junge Männer ermordete.⁷⁶⁸ Nach Dahmers Verhaftung wurden etliche Details über seine Taten und seine Motivation an die Öffentlichkeit getragen und er selbst wurde von den Massenmedien zur prototypischen Ikone des psychotischen Serienmörders stilisiert. Dahmer verzehrte Teile der Leichen seiner Opfer und experimentierte mit ihren Körpern. Unter anderem versuchte er, einen willenlosen Sklaven zu erschaffen, indem er die Köpfe seiner Opfer aufbohrte und Salzsäure hinein füllte, weil er sich auf diese Weise versprach, ein Wesen erschaffen zu können, das seiner alleinigen Kontrolle untersteht.

Oates Protagonist ist ebenfalls von dem Wunsch getrieben, einen eigenen Zombie zu besitzen. Der ‚ideale Zombie‘, den sich Q__P__ vorstellt, steht in der Tradition des klassischen Zombiefilms: als apathisches Wesen, das im stumpfen Gehorsam dem Willen seines Meisters unterworfen ist. Der Umstand, dass es sich hierbei in erster Linie um einen Sexsklaven handeln soll, mit dem Quentin seine Sexualität ausleben kann, erinnert an eine Variation von Halperins *White Zombie*, in dem die zombiefizierte Madeline Short für den Plantagenbesitzer Beaumont ebenfalls die Funktion eines unterwürfigen Lustobjekts einnehmen soll. „You would want somebody with ‚fight‘ and ‚vigor‘ in him. & well hung“⁷⁶⁹, hebt Quentin bereits eingangs hervor. Allerdings bedient er sich zur Umsetzung seines Vorhabens keiner schwarzmagischen Rituale oder Drogen, sondern expe-

⁷⁶⁷ Zur Analyse von *American Psycho* siehe Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 115-124.

⁷⁶⁸ Im Februar 1992 wurde Dahmer für den Mord an 15 Männern schuldig gesprochen und zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt.

⁷⁶⁹ Joyce Carol Oates: *Zombie*. Ontario 1995. S. 28.

rimentiert mit transorbitaler Lobotomie, bei der er seinen Opfern einen Eispickel über das Augenlid in den Stirnlappen einführt, um dadurch ihr Emotionsvermögen zu reduzieren und somit den erwünschten Zustand hervorzurufen. Da seine Versuche jedoch allesamt scheitern, berichtet er in seinen Aufzeichnungen nüchtern von seinen Enttäuschungen und davon, wie er die Leichen seiner Opfer verschwinden lässt.

Die Sprache des Romans ist dabei von teilweise fast kindlicher Naivität geprägt und die Bedrohlichkeit von Quentins Wesen wird vor allem durch die Emotionslosigkeit, mit der er seine Verbrechen schildert, verstärkt. „My first three ZOMBIES – all F’s. Yet Q__ P__ did not give up hope. Nor have I to this day.“⁷⁷⁰

Quentin ist zu Beginn des Romans bereits wegen Missbrauchs an einem Minderjährigen vorbestraft. Als Konsequenz seiner Bewährungsaufgaben durchläuft er eine Therapie und versucht, sich die Fassade eines gewöhnlichen Lebens aufzubauen. Auf Anraten seines Vaters, eines renommierten Universitätsprofessors, hat Quentin ein Studium aufgenommen. Darüber hinaus lebt er im alten Haus seiner Großeltern, das mittlerweile als Studentenwohnheim genutzt wird und in dem er den Hausmeisterposten bekleidet. Er nutzt seinen Posten, um sich ungehindert im Wohnheim zu bewegen und richtet sich in einem ungenutzten Teil des Kellers sein ‚Labor‘ ein.

Schon früh wird deutlich, dass Quentin für die meisten seiner Lebensentscheidungen nicht selbst verantwortlich ist, sondern diese weitgehend gleichgültig über sich ergehen lässt. „It was decided that Q__ P__ might become an ENGINEER. [...] THAT IS WHY I am a part-time student at Dale County Technological College“⁷⁷¹. Da Quentin keines der ihm auferlegten Ziele leidenschaftlich verfolgt, scheitern die Vorhaben in der Regel.

„& this was the time I think this was the time [!] when I was taking a course in learning to be a real estate agent in Mt. Vernon, my big sis Junie’s idea & it was a reasonable one, just didn’t work out.“⁷⁷²

Dem Anschein nach versucht Q__P__, den Erwartungen seiner Mitmenschen zu entsprechen und sich den Regeln der Gesellschaft anzupassen. Als eine seiner wesentlichen Eigenschaften hebt er hervor, dass er niemals widerspricht. („I ne-

⁷⁷⁰ Ebd. S. 57. Hervorhebungen im Original.

⁷⁷¹ Ebd., S. 7-9.

⁷⁷² Ebd., S. 58.

ver contradict⁷⁷³). Diese Art der Anpassung im Sinne eines individuellen Funktionierens innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen empfindet er jedoch als Unterwerfung. Es gelingt ihm nicht, sich mit seiner Rolle zu identifizieren und so beschreibt Quentin das permanente Gefühl, sich nicht zugehörig zu fühlen. In seinen Aufzeichnungen stellt er sich selbst als den ewigen Außenseiter dar, der sich am Rande der Gesellschaft bewegt. Aus diesen Widersprüchlichkeiten zwischen seinen Empfindungen und der Fassade, die er für die Außenwelt pflegt, hat er ein gestörtes Verhältnis zu seiner eigenen Identität entwickelt. So schildert er ein Ereignis, als er von einer Gruppe Jugendlicher überfallen und verprügelt wurde. Den Moment, in dem er am nächsten Morgen sein verunstaltetes Gesicht im Spiegel betrachtet hat, bezeichnet er als Offenbarung. („revelation“).⁷⁷⁴

„I understood then that I could habit a face not known. Not known anywhere in the world. I could move in the world like another person. I could arouse pity, trust, sympathy, wonderment & awe with such a face. I could eat your heart & asshole you'd never know it.“⁷⁷⁵

Der verfremdete Anblick seines eigenen Gesichts macht ihm gleichfalls seine Rolle innerhalb der Gesellschaft bewusst, so dass sich bereits hier die epistemische Funktion der Verfremdung des Eigenen offenbart. Er beginnt, fremde Identitäten für sich in Anspruch zu nehmen, indem er sich maskiert und versucht, möglichst unscheinbar zu wirken. Während er seinen Opfern auflauert, schlüpft er in eine Rolle, die er selbst als normal klassifiziert. Diese Maskerade hat er jedoch längst auf sein gesamtes Leben übertragen. Normalität bedeutet für ihn stets, nur eine Fassade aufrecht zu erhalten, die nicht seinem eigentlichen Wesen entspricht. Die Interaktion mit anderen Menschen entwickelt sich für Quentin zum Rollenspiel. Erst durch die Aufgabe seiner Individualität vermutet er, Sympathie und Verständnis hervorrufen zu können, so als wäre sein eigentliches Ich davon ausgeschlossen und unfähig, dies zu erfahren. Die Identitäten, die er dabei annimmt, sollen jedoch lediglich Mittel zum Zweck sein. Gleichermaßen versucht Quentin, das Gefühl der Unterdrückung, das er durch äußere Zwänge erfährt, wiederum auf seine Opfer zu übertragen, die er nun seinerseits entmensch-

⁷⁷³ Ebd., S. 3.

⁷⁷⁴ Oates: *Zombie*, S. 60.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 60.

licht und unterwirft.⁷⁷⁶ So findet sich denn auch eine Passage, in der Quentin sehr genau die Erwartungen formuliert, die er an seinen Zombie stellt:

„A true ZOMBIE would be mine forever. He would obey every command & whim. Saying ‚Yes, Master‘ & ‚No, Master‘. [...] For a true ZOMBIE could not say a thing that was *not*, only a thing that *was*. His eyes would be open & clear but there would be nothing inside them *seeing* & nothing behind them *thinking*. Nothing *passing judgment*.“⁷⁷⁷

Ähnlich wie Quentin sich selbst gegenüber seinen Mitmenschen verhält, erhofft er sich in seinem Zombie ein Wesen, das nicht widerspricht und seinen Anweisungen im stumpfen Gehorsam folgt. Die Erwartungshaltung, die Quentin gegenüber seinem Zombie formuliert, findet sich in minimal abgewandelter Form auch in einer zweiten Passage des Romans.⁷⁷⁸ Dabei verweisen besonders die Stellen, in denen sich die Abschnitte voneinander unterscheiden, auf Quintins Gefühl, bereits seit seiner Jugend verurteilt zu werden und deuten auf traumatisierende Erlebnisse hin, die zu seiner charakterlichen Entwicklung beigetragen haben. Im Anschluss an die Formulierung seiner Ansprüche, die er an seinen Zombie stellt, hebt er ergänzend hervor: „Like you who observe me [...] ALWAYS & FOREVER PASSING JUDGMENT.“⁷⁷⁹ Quentin hat den Eindruck, immer schon dem Urteil anderer unterworfen zu sein. Durch die inhaltliche Verbindung der Textpassage mittels der wortgetreuen Wiederholung führt er diese Beurteilung schließlich mit der Erinnerung eng, die er als Gefühl des Terrors bezeichnet. „Nor would there be *terror* in my ZOMBIE’S eyes. Nor *memory*. For without memory there is no terror.“⁷⁸⁰ Schon früh in seinem Leben hat sich Q__ P__ damit auseinander setzen müssen, dass seine Homosexualität als abweichend beurteilt und sogar kriminalisiert wird. Besonders die Verurteilung seiner Sexualität durch den Vater scheint Quintins Empfinden für Recht und Unrecht nachhaltig gestört zu haben. Die Erinnerung an diese Verurteilung empfindet er als Terror. So beschreibt er ein Ereignis aus seiner Jugend, als sein Vater Bodybuil-

⁷⁷⁶ Zum Verfahren der Entmenschlichung in Oates’ Roman siehe auch: April D. Pitts: Ideal Objects: The Dehumanization and Consumption of Racial Minorities in Joyce Carol Oates’s *Zombie*. In: *Bearing Witness: Joyce Carol Oates Studies*: Vol. 3, Article 2. San Francisco 2016. Text online unter:

http://repository.usfca.edu/jcostudies/vol3/iss1/2/?utm_source=repository.usfca.edu%2Fjcostudies%2Fvol3%2Fiss1%2F2&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (Stand: 17.6.2017).

⁷⁷⁷ Oates: *Zombie*, S. 169.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd. S. 49 und S. 169.

⁷⁷⁹ Ebd., S. 49.

⁷⁸⁰ Ebd. S. 169.

dingmagazine mitsamt einer entkleideten Puppe bei seinem 12-jährigen Sohn entdeckte. Anstatt auf seinen Sohn einzugehen, weist er ihn ab und fordert ihn auf, die Hefte zu verbrennen und sein ‚Verbrechen‘ auf diese Weise zu verstecken.

„*This is sick* Quentin Dad’s mouth worked, panted, *this is disgusting I never want to see anything like this again in my life. We won’t tell your mother* starting to say more but his voice gave out. Together we burned the evidence. Back behind the garage where Mom would not see.“⁷⁸¹

Einzig durch die Erschaffung seines Zombies erhofft sich Quentin nun einen Ausweg aus den gesellschaftlichen Zwängen. Eine Gesellschaft, die ihn aufgrund seiner vermeintlichen Andersartigkeit bewertet und verurteilt – und auf diese Weise unterdrückt. Daraus entwickelt er seine Idealvorstellung von einem Wesen, das immer bei ihm ist und das ihn nicht verurteilen kann, da es keinerlei Urteilsvermögen mehr besitzt. Seine Morde werden für ihn zum Mittel, sich seiner individuellen Rolle bewusst zu machen.⁷⁸² Er versucht sich eine Identität zu erschaffen, die er als Normativ der Gesellschaft ausmacht und wendet nun seinerseits dieselben Techniken der Unterdrückung an, die er hinter den gesellschaftlichen Zwängen vermutet. Erst indem er einen Menschen beherrscht, so vermutet Quentin, kann es ihm gelingen, sich vollends anzupassen und Teil einer Gesellschaft zu werden, in der es ebenfalls einzig um die Beherrschung und Unterdrückung eines Anderen geht.

In seiner Studie *Essais d’ethnopsychiatrie générale* beschreibt der Ethnologe Georges Devereux unter Berücksichtigung von Thesen aus der Ethnologie und der Psychoanalyse ein gewisses Maß an äußerer Anpassung als Notwendigkeit für das Überleben des Individuums in jedweder Gesellschaft.⁷⁸³ Als normal zu gelten heißt für Quentin jedoch die Anpassung an ein System, das ihm selbst bereits fremd ist. Äußerlich tut er, was er meint, das von ihm erwartet wird. Er passt sich damit den äußeren Einflüssen an und befolgt die kulturellen Regeln, allerdings

⁷⁸¹ Oates: *Zombie*, S. 39.

⁷⁸² Vgl. Fiorenzo Iuliano: *Not Dead Enough to be (an)Other*. Joyce Carol Oates’s zombies between history and fiction. In: *Otherness: Essays and Studies* 3.2. Hrsg. v. Matthias Stephan. A.o.O. Juni 2013. S. 15.

Text online:
http://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_Essays_and_Studies_3.2/Not_Dead_Enough_to_Be__an_Other_-_Fiorenzo_Iuliano.pdf (Stand: 11.3.2016).

⁷⁸³ Vgl. Georges Devereux: *Essais d’ethnopsychiatrie générale*. Paris 1970.

Dt.: Georges Devereux: *Normal und anormal. Aufsätze zur allgemeinen Ethnopsychiatrie*. Übers. v. Nils Thomas Lindquist. Frankfurt a.M 1982. S. 8.

mit Desinteresse und nur in Hinblick darauf, inwiefern sie seinem Zweck dienen: Seine Mitmenschen lassen ihn in Ruhe, er wird nicht auffällig und kann somit weitgehend ungestört seine ‚Experimente‘ fortführen. Im Grunde erscheint ihm bereits das gesamte gesellschaftliche Konstrukt aus Regeln und Zwängen als fremd und er empfindet es als ebenso krank, wie er selbst von ihm zum Kranken erklärt wird. Dies zeigt sich besonders im Verhältnis zu seinem Vater, für den er hauptsächlich Angst und Verachtung empfindet⁷⁸⁴, dessen Reaktion für ihn jedoch maßgeblich die gesellschaftliche Norm repräsentiert. So gelangt auch Devereux zu dem Schluss, dass die Erkenntnis darüber, sich einer ‚kranken Gesellschaft‘ anzupassen, ohne deren Normen verinnerlichen zu können, das Individuum in eine selbstzerstörerische Rebellion führt, die als Abwehrreaktion den Fanatiker hervorbringt.⁷⁸⁵

Schließlich hat sich Quentin auf seine ganz persönliche Weise mit der Kriminalisierung seines Wesens arrangiert. Sein fanatisches Wesen offenbart sich in dem Wunsch nach der Erschaffung seines Zombies. Das Töten wird für ihn zu einem Nebenprodukt des Versuchs, seine Sexualität ohne Schuldgefühle ausleben zu können. Gleichermaßen scheinen diese Schuldgefühle der primäre Antrieb seines Verlangens nach einem willenlosen Sklaven zu sein.

Als Abwehrreaktion unterdrückt Quentin jegliche Gefühlsregung – außer seiner sexuellen Lust, die er bei dem Gedanken an seinen Zombie empfindet. „I was excited getting a HARD-ON [...] I knew this was a TURNING POINT in my life.“⁷⁸⁶ Abgesehen davon ist er weder zu tieferen Emotionen fähig, noch hat er zu seiner Familie oder zu seinen Mitmenschen eine erwähnenswerte Bindung. „There has always been a special feeling between Big Sis & me. On her side at least.“⁷⁸⁷ Mitmenschen erscheinen in seinen Ausführungen als Randfiguren, die gelegentlich auftauchen, ihn penetrant ausfragen und (in seinen Augen meist negativ) bewerten.

„Phone rang & it was Mom. Asked how I was & I said. Asked about my classes at Dale Tech & I said. Asked about my sinuses & I said. Asked about my caretaker’s job (which was Dad’s idea for Q___ P___, not Mom’s) & I said.“⁷⁸⁸

⁷⁸⁴ Wiederholt beschreibt er dessen bedrohliche Augen („His eyes penetrating the dark“ (S. 30) und seinen „tweed asshole for his mouth.“ (S. 31). Siehe ebenfalls Oates: *Zombie*: S. 32, 33, 34.

⁷⁸⁵ Vgl. Devereux: *Normal und anormal*, S.10.

⁷⁸⁶ Oates: *Zombie*, S. 42.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 89.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 61.

Einzig ein verstorbener Kindheitsfreund findet als Erinnerung Erwähnung in seinen Aufzeichnungen. Doch bleibt es bei einer Andeutung, dass Q__ P__ bereits für diesen amouröse Gefühle hegte, und er merkt lediglich an, dass er eines seiner Opfer aufgrund der Ähnlichkeit zu seinem Freund auswählt.⁷⁸⁹ Strategisch verfolgt er seine potenziellen Opfer und prägt sich deren Tagesablauf ein. Sein bedrohliches Wesen liegt nicht in seiner Unzurechenbarkeit, sondern vor allem darin, dass er die Erwartungen seiner Mitmenschen rational einschätzen kann und berechnet. Aus dem Gefühl heraus, ständig beurteilt zu werden, hat er paranoide Züge entwickelt, die ihn jede seiner Handlungen kalkulieren lassen. Er ist sich darüber bewusst, welche Antworten und Handlungen von ihm erwartet werden und agiert dementsprechend.

„Like you who observe me (you think I don't know you are observing Q__ P__? making reports of Q__ P__? conferring with one another about Q__ P__?) & think your secret thoughts.“⁷⁹⁰

Mit Kalkül beseitigt er seine Spuren und belügt sowohl seinen Bewährungshelfer als auch seinen Therapeuten. „I guess I don't have any – what you call ‚fantasies‘, Doctor. I don't know.“⁷⁹¹

Der Makrotext des realen Falls von Jeffrey Dahmer dient in diesem Zusammenhang als zentraler Schlüssel für die Interpretation von Oates' Roman.⁷⁹² Fiorenzo Iuliano merkt an, dass sowohl Oates' Text als auch der Fall Dahmer ihr Konfliktpotenzial vor allem aus der Ambiguität von „unaliveness“ und „undeadness“ generieren.⁷⁹³ Sowohl Quentin als auch Dahmer, die beide nach der Erschaffung eines untoten Wesens streben, erweisen sich selbst als nicht-lebendig und erscheinen auf diese Weise ebenso als Zombies, die äußeren Zwängen unterworfen sind und emotionslos nach der Auslöschung ihrer Opfer streben. Ausgehend von der bloßen Menge an biografischen aber auch fikionalisierten De-

⁷⁸⁹ Vgl. ebd., S. 99ff.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 49.

⁷⁹¹ Ebd., S.54.

⁷⁹² Inwiefern sich in Oates' Werk immer wieder Fakt und Fiktion vermischen legt Tanya L. Tromble dar. Tanya L. Tromble: Fiction in Fact and Fact in Fiction in the Writing of Joyce Carol Oates. In: Bearing Witness. Joyce Carol Oates Studies Vol. 2, Article 2. San Francisco 2015. Text online: <http://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=jcstudies> (Stand: 17.6.2017).

⁷⁹³ Iuliano: Not Dead Enough to be (an)Other, S.3.

tails beschreibt Iuliano die ‚Zombiefizierung‘ Dahmers nach demselben Muster, mit dem Michel Foucault die Genese des Monsters beschrieben hat.⁷⁹⁴

Die Vorlesungsreihe mit dem Titel *Les anormaux*, die Foucault zwischen dem 8. Januar und 15. März 1975 am *Collège de France* hielt, widmet sich der Frage, durch welche Ausschlussmechanismen eine Gesellschaft als abweichend gebrandmarkte Individuen erzeugt. Dazu kategorisiert Foucault zunächst drei Figuren der Abweichung von der Normalität: den Aufsässigen, den Onanisten und das (Menschen-)Monster. Er beschreibt das Monster dabei nicht in einem medizinischen, sondern im juristischen Sinn.⁷⁹⁵ Monstrosität, so Foucault, sei in frühen Diskursen seit der Antike zunächst ein äußerliches Kriterium gewesen. Als Monster galten bis ins 18. Jahrhundert vor allem halb-menschliche bzw. halb-tierische Mischwesen, die sowohl den Bereichen des Menschlichen als auch des Animalischen zugeordnet werden konnten.⁷⁹⁶ Er gelangt jedoch früh zu dem Schluss, dass der Verstoß gegen Naturgesetze allein nicht genüge, um ein Monster als solches zu beschreiben. Das Monster, das augenscheinlich gegen die Gesetze der Natur verstößt, müsse ebenfalls die Gesetze des bürgerlichen, religiösen oder göttlichen Rechts überschreiten, um als solches zu gelten.⁷⁹⁷ Im Falle des Mischwesens beispielsweise würde dessen Existenz auf die sexuelle Beziehung einer Frau mit einem Tier verweisen und somit ebenfalls den Bruch des zivilen oder religiösen Rechts markieren. Erst in der doppelten Herausforderung durch einen zweifachen Gesetzesbruch, sowohl der ‚Gesetze der Natur‘ als auch der ‚Gesetze der Gesellschaft‘, lässt sich demnach eine eindeutige Unterscheidung zwischen Monstrosität und Gebrechlichkeit treffen. An der Schwelle zum 19. Jahrhundert macht Foucault nun allerdings Diskurse über eine weitere Figur aus, die er dem Körpermonster gegenüberstellt und als Sittenmonster („*Monstre moral*“) bezeichnet.⁷⁹⁸ Während das Körpermonster bereits durch seine äußere Abweichung von der Norm als paradoxe Schwellenfigur ausgewiesen wird, ist der Wahrnehmung des Sittenmonsters zu eigen, dass der Fokus vielmehr auf dessen innerer Abweichung liegt. Das Sittenmonster erweist sich demnach als wesentlich bedrohlicher für eine Gesellschaft, da ihm seine Monstrosität nicht bereits durch seine Erscheinung ablesbar ist. Als Sittenmonster identifiziert Foucault sogleich

⁷⁹⁴ Vgl. ebd., S. 3f.

⁷⁹⁵ Michel Foucault: *Les anormaux*. Cours au Collège de France. 1974-1975, Paris 1999, S. 37.

⁷⁹⁶ Zur Analogie zwischen Vorstellungen eines abweichenden Körpers und einer ebenso abweichenden „inneren Natur“ siehe auch Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S.174f.

⁷⁹⁷ Vgl. Iuliano: *Not dead enough to be (an)Other*, S. 5.

⁷⁹⁸ Foucault: *Les anormaux*, S.53.

den Kriminellen, der den gesellschaftlichen Vertrag bricht, indem er seine persönlichen Interessen den gesellschaftlichen überordnet. Auf diese Weise nimmt er für sich eine Position außerhalb des Gesetzes in Anspruch und kehrt in einen Naturzustand zurück, der sich den Grenzen und den Gesetzen der Gesellschaft verweigert.

Auch Quentin erweist sich in dieser Hinsicht als Sittenmonster. Während er dem Anschein nach zwar innerhalb der gesellschaftlichen Grenzen operiert, verstößt er bewusst gegen ihre Gesetze, um seine persönlichen Ziele zu verwirklichen. Im Stil des *Serial-Killer*-Romans konstruiert Oates ihn als Monster, das gefühllos tötet und sich seinen ‚natürlichen‘ Trieben hingibt. Allerdings verleiht Oates ihrem Protagonisten sogleich eine psychologische Dimension, die nach der Motivation seiner Verbrechen fragt.

Auch Foucault macht im Anschluss an die Kategorisierung des Sittenmonsters Diskurse aus, die zunehmend nach der pathologischen Natur des Verbrechens fragen und zu deren Ergründung sich im 19. Jahrhundert die Psychiatrie anschickte. Statt mit der juristischen Unterscheidung zwischen schuldig und nicht-schuldig oder der medizinischen Einteilung in krank und gesund, operieren die gerichtsmedizinisch-psychologischen Gutachten, die Foucault untersucht hat, mit der Differenz von normal und nicht-normal und – im Falle der Nicht-Normalität – mit dem Befund der inneren Monstrosität. Denn zur jeweiligen Tat, derer ein Sittenmonster beschuldigt wird, kommt durch die Gerichtspsychiatrie noch der Befund einer – wie auch immer gearteten – Abweichung hinzu, sei es als nicht-normaler Trieb oder als anormaler Charakter. Dadurch wird der kriminellen Handlung eine monströse Natur zugesprochen, die bereits vor der eigentlichen Tat im Individuum verankert war. „Das unsichtbare Monster, das Monster an sich wäre also“, so der Literatur- und Kulturwissenschaftler Michael Niehaus, „der Trieb selbst“⁷⁹⁹. Foucault erkennt darin eine grundlegende Verschiebung, die sich nicht mehr auf die Beurteilung und Bestrafung einzelner Handlungen von Menschen bezieht, sondern unmittelbar auf den vermeintlich monströsen Charakter eines Individuums abzielt. Das psychiatrische Wissen jedoch

⁷⁹⁹ Michael Niehaus: Das verantwortliche Monster. In: *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Hrsg. v. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld 2009. S. 81–101, hier: S. 92

„erfindet Menschentypen, die unabhängig von ihren Handlungen mit Verdacht umstellt werden und in denen Taten vorhanden sind, die niemand sieht. Welches Monster verbirgt sich hinter dem kleinen Dieb?, werde im Laufe der Jahrzehnte zur psychiatrischen Frage.“⁸⁰⁰

In Oates' Roman vollzieht sich die Ergründung von Quentins monströsem Charakter vornehmlich in Hinblick auf dessen Sexualität. Wie in Foucaults Analyse der sexualisierten Gestalt des masturbierenden Kindes, das aufgrund einer ‚verkehrten‘ Sexualität mit der Gestalt des Monsters verkoppelt wird und jenen Typ des Anormalen hervorbringt, der von der Psychiatrie untersucht wird, sieht sich auch Quentin damit konfrontiert, dass seine homosexuellen Neigungen als anormal aufgefasst werden. Oates stellt Quentins psychologische Behandlung als Methode heraus, die allerdings nur vorgeblich versucht, ihrem Patienten zu helfen, sondern vielmehr darauf abzielt, die ‚Natur‘ seiner Triebe zu analysieren und zugleich medikamentös zu unterdrücken. Hierin offenbart sich der sogleich auch der anthropeme Charakter westlicher Gesellschaften, die darauf bedacht sind, das Andersartige auszugrenzen und von sich zu stoßen. Quentin selbst hat durchschaut, dass seine Therapie weniger den Anspruch hat, ihm zu helfen, sondern in erster Linie die Gesellschaft vor ihm zu schützen versucht. „After I leave his office Dr. E__ will pick up the phone & call Dr. P__ in his office at the university. *Your son Quentin is not making much progress I'm afraid. Did you know he never dreams. His posture is so poor.*“⁸⁰¹ Indem sich Quentin nun selbst den Methoden der Psychiatrie (namentlich der Lobotomie) zuwendet, um seinen Zombie zu erschaffen, verdoppelt Oates an seinem Verhalten sogleich die Art und Weise mit der die US-amerikanische Gesellschaft ihre ‚Monster‘ selbst erschafft.

Ebenso wie es Iuliano für den Fall Dahmers beschreibt, der – „initially depicted by the media as a monster, [he] is gradually turned into an abnormal subject, whose behavior can be attributed to a number of different (psychic, social, political, cultural) reasons,“⁸⁰² – stellt auch Oates Quentin als Produkt einer Gesellschaft dar, die nicht minder skrupellos mit ihren Individuen verfährt.⁸⁰³ Steven Marcus betont, dass Q__P__ unter diesem Gesichtspunkt als „individualized and

⁸⁰⁰ Sebastian Sustek: Von Menschen-Monstern. In: Telepolis, 27.12.2003. <https://www.heise.de/tp/features/Von-Menschen-Monstern-3432563.html> (Stand: 19.04.2017).

⁸⁰¹ Oates: *Zombie*, S. 15.

⁸⁰² Iuliano: *Not dead enough to be another*, S. 4.

⁸⁰³ Vgl. ebd., S. 8.

monomaniacally focused version of what American society itself is capable of on its legitimate scientific and medical side”⁸⁰⁴ erscheint.

Quentin wiederholt die Mittel, mit denen die Gesellschaft ihn als Monster konstruiert, um nun selbst sein eigenes Monster zu erschaffen, das ihm jedoch letztlich mehr ähnelt, als er sich bewusst macht. Vor allem über die oben angesprochene Ambivalenz aus Unaliveness (Quentins) und Undeadness (der eigentliche Zombie) generiert Oates die Frage, ob nicht Quentin der eigentliche Zombie ist, nach dem der Roman betitelt ist: Quentins alltäglich fremdbestimmtes Handeln stellt das Normativ der amerikanischen Gesellschaft aus und macht ihn gleichermaßen zur Reflexionsfigur, an der die äußeren Zwänge in pervertierter Form sichtbar werden.

Auffällig ist, dass er seine Opfer vornehmlich nach ähnlichen Kriterien auswählt, denen er selbst entspricht. Als potenzielle Zombies kommen für ihn lediglich gesellschaftliche Randgruppen und Außenseiter in Frage. „A safer specimen for a ZOMBIE would be somebody from out of town. A hitch-hiker or a drifter or a junkie (if in good condition not skinny & strung out or sick with AIDS). Or from the black projects downtown. Somebody nobody gives a shit for. Somebody [!] should never have been born.“⁸⁰⁵

Quentin will das Prinzip der Unterdrückung von sozial Schwächeren assimilieren, indem er seine Opfer vollends zu entmenschlichen versucht. Er vermutet, dass seine Aufnahme in den Gesellschaftskörper einzig durch die Unterwerfung anderer erfolgen kann.⁸⁰⁶ Und obgleich er die scheinbare Normalität als Fassade identifiziert hat, ist die Unterscheidung zwischen normal und anormal für ihn gleichbedeutend mit der Opposition von stark und schwach. So versucht er sich seiner eigenen Stärke vor allem dadurch zu versichern, dass er nach sozialen Außenseitern sucht, denen gegenüber er sich seiner gespielten normativen Rolle vergewissern kann. Besonders gegenüber Schwarzen kommen seine Vorurteile und seine Verachtung, die er gegenüber Randgruppen hegt, zum Vorschein. „He is both fascinated by and deeply distrustful of blacks. To him, black people are cunning, unscrupulous criminals who have taken control of the criminal justice system.“⁸⁰⁷ Allerdings weigert sich Quentin, sich das rassistische Ausmaß seines Weltbildes einzugestehen. So erwähnt er eingangs zwar, dass er wegen einer ras-

⁸⁰⁴ Steven Marcus: American Psycho. In: New York Times, 8. Oktober 1995.

⁸⁰⁵ Oates: *Zombie*, S. 28.

⁸⁰⁶ Vgl. Pitts: *Ideal Objects*, S. 2.

⁸⁰⁷ Ebd., S. 6f.

sistischen Straftat („Racial Offense“⁸⁰⁸) verurteilt wurde, behauptet jedoch, gar nicht zu wissen, was Rassismus eigentlich sei.⁸⁰⁹ Tatsächlich finden sich im Widerspruch dazu jedoch etliche rassistische Aussagen in seinen Aufzeichnungen.⁸¹⁰ O__P__ unterdrückt seine rassistischen Neigungen, die von einer Vormachtsstellung des männlichen Weißen ausgehen, zugunsten seiner eigenen Opferrolle, indem er seine eigene Verurteilung als Ausdruck einer sozialen Ungleichheit beschreibt.⁸¹¹ Quentin präsentiert sich selbst als Opfer, das durch sein soziales Umfeld dazu getrieben wurde, sich selbst zu verachten und dessen Reaktion auf die Unterdrückung, die er selbst erfährt, als pervertierte Auslegung der Machtstrukturen gilt. Aus diesem Grund gibt es für Quentin auch keine Selbstreflexion, die sich mit seinen Handlungen auseinandersetzt und ihn eventuell sogar zur Läuterung führen könnte.

Der Zombie, den er erschaffen will, kann somit unweigerlich nicht nur als Sexobjekt begriffen werden, sondern als Ausdruck für die Art und Weise, mit der die amerikanische Gesellschaft ihre Randgruppen konstruiert und kontrolliert.⁸¹² Die fragmentarischen Informationen die Oates zu Quentins Sozialisierung und den verschiedenen Rollen, die er spielt, einstreut, verraten dabei wesentlich mehr über die Vorstellung von einem geregelten bürgerlichen, ‚normalen‘ Leben, als über den ‚kranken‘ Charakter des Serienmörders. Oates richtet ihren Blick auf diese Weise sogleich auf die Gesellschaft, die Quentins Monstrosität überhaupt erst dadurch erschaffen hat, weil sie seine Neigungen als anormal begreift. „As a serial killer, Quentin turns out to be the monster that, far from being an outcast, an external menace to any established social order, is its most authentic and genuine product.“⁸¹³

Sowohl der ‚Zombie‘ Quentin, als auch Quentin der Serienmörder werden auf diese Weise zum Ausdruck des Andersartigen. Weil sie die Gesetze und die Ordnungen der Gesellschaft stören, erscheinen sie als Fremdes, werden jedoch gleichermaßen zu Produkten, die von ihr selbst hervorgebracht worden sind. Oates richtet den Blick auf diese Weise auf eine Gesellschaft, die lieber den Anschein

⁸⁰⁸ Oates: *Zombie*, S. 8.

⁸⁰⁹ Oates: *Zombie*, S.8.

⁸¹⁰ „Caucasian skin that is. On both sides of my family going back forever as far as I am aware.“; „Their dusky skins & dark-bright eyes & dark hair that looks oiled. A smell of them like ripening plums.“; „a nigger gang?“; „Where’s your wallet, man? Where’s that wallet? like these were words to some nigger music which maybe they were.“; „Their blood so different from ours. Ancient civilisation. Monkey-like.“ Oates: *Zombie*, S. 3/S. 12/S. 59/S. 65.

⁸¹¹ Vgl. Pitts: *Ideal Objects*, S. 19.

⁸¹² Vgl. Iuliano: *Not dead enough to be another*, S. 3.

⁸¹³ Ebd., S. 14.

der Normalität wahr, anstatt sich mit etwaigen ‚Störungen‘ zu befassen und für Inklusion zu sorgen. Für Q__P__ ist es einfacher, nur scheinbar in die Rolle des Normalen zu schlüpfen und in dieser zum (Sitten-)Monster zu werden, als sich für seine Sexualität akzeptiert zu fühlen.

Joyce Carol Oates präsentiert weder eine Läuterung noch eine Strafe für ihren Protagonisten. Der Roman endet, wie er begonnen hat: mit Q__P__ und seinen fort dauernden Plänen, erfolgreich einen Zombie zu erschaffen. Für ihn kann es keine Bekehrung geben, da sein Wesen in keinem Widerspruch zu der Gesellschaft steht, in der er lebt. Sein Verhalten markiert keinen Ausbruch naturhafter Triebe, die durch kulturelle Einflüsse überwunden werden können, sondern sind ein Wesenszug und Bestandteil seiner eigenen Sozialisierung. Das Ende ist in Hinblick darauf weniger nihilistisch, sondern vielmehr ernüchternd, da es eine mögliche Veränderung einzig an eine Veränderung gesellschaftlicher Strukturen koppelt, die anscheinend nicht so leicht umsetzbar sind.

7. Nach der Apokalypse

Mit Wes Andersons Verfilmung des Videospiele *Resident Evil* (2002) erlebte das Zombiemotiv nach der Jahrtausendwende eine mediale Wiedergeburt.⁸¹⁴ Während es in den 1990er Jahren ein deutlich nachlassendes öffentliches Interesse erfuhr, markierte der kommerzielle Erfolg des Films den Beginn einer neuen ‚Zombiewelle‘, die die Figur nun endgültig im *Mainstream* etablierte.⁸¹⁵ Dieser anhaltende Trend ist vor allem dadurch gekennzeichnet, dass er sich signifikant und weitgehend simultan in nahezu allen massentauglichen Medien ausbreitet. Die Inszenierung des Zombies beschränkt sich dabei nicht mehr nur auf Filme und vereinzelte literarische Texte, sondern findet ihre Ausgestaltung darüber hinaus in Fernsehserien, Comics und Graphic Novels, in Videospiele ebenso wie in Form von Spielwaren, so dass der Zombie auf diese Weise im vergangenen Jahrzehnt zu einem nicht mehr aus der Popkultur wegzudenkenden Massenphänomenen wurde. Arno Meteling beschreibt diesen Vorgang als einen spezifisch postmodernen Prozess, in dem sich „die Grenzen zwischen Kunst, Massenkultur und Marketing auf[lösen]“⁸¹⁶.

Nahezu zeitgleich mit der zunehmenden Kommerzialisierung zeichnen sowohl Danny Boyles Endzeit-Thriller *28 Days Later* (2002) als auch Zack Snyders Remake des Romero-Klassikers *Dawn of the Dead* (2004) dafür verantwortlich, dass sich das Genre noch einmal neu ausrichtet.⁸¹⁷ Im Vordergrund der neueren Pro-

⁸¹⁴ Daniel Drezner führt in seinem Buch *Theories of International Politics and Zombies* Statistiken zum stetigen Anstieg der Menge an Filmproduktionen, aber auch von Literatur, die das Zombiemotiv aufgreift, seit den 2000er Jahren an. Vgl. hierzu: Drezner: *Theories of International Politics and Zombies*, S.1-9.

Augenfällig wird Drezners These von einem steigenden öffentlichen Interesse bereits anhand der Einspielergebnisse einschlägiger Filme: Während sich die *Resident-Evil*-Reihe (sechs Filme bis 2016) mit ihren Fortsetzungen in kommerzieller Hinsicht stetig selbst übertraf, etablierten zunächst Ruben Fleischers *Zombieland* (2010) und die im Jahr 2013 erschienene Verfilmung von Max Brooks' Roman (2006) *World War Z* den Zombiefilm endgültig im Bereich des *Blockbuster*-Kinos. Mit Produktionskosten von 190 Millionen US-Dollar und einem weltweiten Einspielergebnis von über 500 Millionen US-Dollar konnte *World War Z* Fleischers Film bereits nach nur wenigen Jahren als kommerziell erfolgreichsten Zombiefilm ablösen. Vgl.: http://www.imdb.com/title/tt0816711/business?ref_=tt_dt_bus (Abgerufen am 1.9.2016).

⁸¹⁵ Mit einem Budget von 33 Millionen US-Dollar spielte *Resident Evil* im Kino weit über 100 Millionen US-Dollar ein.

⁸¹⁶ Meteling: *Monster*, S. 259.

⁸¹⁷ Sowohl Boyle als auch Snyder inszenieren den Zombie als gefahrvollen und rasend schnellen Sprinter, der seine Opfer unermüdlich jagt. Die Menschen sehen sich nun von Wesen bedroht, die ihnen körperlich in scheinbar jeglicher Hinsicht überlegen scheinen, weswegen sie völlig neue Überlebensstrategien entwickeln müssen, als sie der Zombiefilm zwischen 1968 und 1992 präsentiert hat. Überdies gehen von Boyles *28 Days Later* zwei Genrezweige aus, die sich grundlegend voneinander unterscheiden: Während Boyles ‚Zombies‘ als Infizierte gelten, versprechen sie aufgrund der Infektion ein realitätsnaheres Szenario, das in jüngeren Produktionen häufig ange-

duktionen steht meist ein möglichst realitätsnahes Szenario, das nun verstärkt auf das globale Ausmaß einer Zombie-Apokalypse hinweist. Sowohl in George A. Romeros *Land of the Dead* (2005) als auch besonders in Max Brooks Roman *World War Z*⁸¹⁸ und dessen gleichnamiger Verfilmung (2013) erscheinen die Untoten als Verkörperungen der Lebensbedingungen in der neo-liberalen globalisierten Welt.⁸¹⁹ Vor allem Brooks thematisiert das Ausmaß der Zombie-Epidemie, indem er ihre Ausbreitung über Kanada und die USA bis nach Südafrika, Asien und Australien verfolgt. Der Zombie wird in Brooks Roman somit selbst zum globalen Phänomen erklärt und umreißt damit sogleich dessen reale Entwicklung, die sich über die Grenzen der Massenmedien hinaus nachvollziehen lässt.

Im Jahr 2001 findet in Sacramento der erste sogenannte *Zombie Walk* statt, bei dem sich Teilnehmer als Zombies verkleiden und der sich alsbald zu einem globalen Großereignis entwickelt⁸²⁰, das in der Ausrufung des *World Zombie Day* gipfelt.⁸²¹ Die Popularität der Zombie-Walks weist nicht allein auf das Verhältnis von Massenmedien und der Performance Kunst hin,⁸²² sondern markiert gleichermaßen einen entscheidenden Wandel in der Auslegung des Zombies. Keiner der Teilnehmer eines Zombie-Walks verkleidet sich etwa als Überlebender, stattdessen wird gerade die Nähe zum Zombie gesucht, indem sie optisch und motorisch möglichst entsprechend der filmischen Vorbilder imitiert werden. Der Zombie, so scheint es zumindest, hat in den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts

strebt wird. Bei den Infizierten handelt es sich nicht um Untote, weswegen sie der Klassifizierung als Zombie im eigentlichen Sinn widersprechen und sich somit auch den konventionellen Regelsätzen des modernen Horrorfilms entziehen. Sie sind nicht mehr einzig durch einen Kopfschuss zu besiegen, sondern können auf dieselbe Weise sterben, wie die nicht-infizierten Protagonisten. Dies schafft in den verschiedenen Inszenierungen wiederholt die Möglichkeit für die gesunden Protagonisten, die Situation an einem sicheren Ort auszusitzen; In *28 Days Later* verhungern die Infizierten schlichtweg, sobald ihnen die Nahrung ausgeht. Aufgrund der Infizierung mit einem Virus thematisieren nahezu alle dieser Inszenierungen die stetige Hoffnung auf Heilung. Dieser vergleichsweise optimistischen Darstellungsart steht weiterhin der ‚traditionelle‘ Genrezweig entgegen, der den Zombie als wiederbelebten Leichnam inszeniert, für den eine Heilung nicht möglich ist und der nur durch die vollständige Zerstörung des Körpers, respektive des Gehirns besiegt werden kann.

⁸¹⁸ Max Brooks: *World War Z. An Oral History of the Zombie War*. New York 2006.

⁸¹⁹ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 183ff.

⁸²⁰ An einem Zombie-Walk im australischen Brisbane nahmen im Jahr 2010 10.000 Menschen teil. Siehe hierzu: Thousands of undead dance and shuffle through Brisbane in: *Brisbane Times*. 25.10.2010. <http://www.brisbanetimes.com.au/queensland/thousands-of-undead-dance-and-shuffle-through-brisbane-20101024-16z1q> (Abgerufen am: 02.05.2017).

⁸²¹ Ausgehend von einem Zombie-Walk der 2006 in der *Monroeville Mall* nahe Pittsburgh stattfand, wurde kurzerhand der *World Zombie Day*, der alljährlich Anfang Oktober abgehalten wird, als internationales Ereignis erschaffen, an dem sich mittlerweile mehr als 50 Städte beteiligen. Darunter New York, Pittsburgh, Paris, Hongkong, Köln, Tokio und Brisbane.

Siehe: www.worldzombieday.co.uk (Abgerufen am 02.05.2017)

⁸²² Vgl. Sarah Juliet Lauro: *Playing Dead: Zombies Invade Performance Art... and Your Neighborhood*. In: *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 205-230.

das Stigma des Fremden abgelegt und sich zunehmend zur Identifikationsfigur entwickelt.

Historisch lässt sich dieser Prozess sicherlich bis zu George A. Romeros programmatischer Parole „They are us!“ zurückverfolgen, die er im Verlauf seiner Filmreihe immer anschaulicher und expliziter ausbaut. Während die Inszenierungsweise bei Romero weiterhin hauptsächlich aus der Sicht der menschlichen Protagonisten erzählt, um deren Verhalten zu hinterfragen, finden sich unter den aktuellen Beiträgen zum Genre eine ganze Reihe von Inszenierungen, die die Handlung nun gänzlich aus der Perspektive der Untoten erzählen. In Produktionen wie dem britischen Low-Budget-Film *Colin* (2008), der US-amerikanischen Komödie *Warm Bodies* (2013) oder Fernsehserien wie *iZombie* (seit 2015) erscheinen die Zombies zunehmend in der Rolle sozialer Außenseiter. Zwar werden sie weiterhin von ihrer Gier nach Menschenfleisch – insbesondere nach Gehirnen – angetrieben, doch werden sie nicht als grundsätzlich mordlustige Wesen dargestellt. Tatsächlich versuchen sie, Konflikte zu vermeiden und ihrerseits ihren Platz in der Welt zu finden. Es lässt sich hier eine Entwicklung ausmachen, die besonders Joyce Carol Oates in ihrem Roman *Zombie* maßgeblich vorweggenommen hat, indem sie den Zombie bewusst als Ausgeschlossenen aus der Gesellschaft präsentiert hat. Europäische Inszenierungen wie die BBC-Serie *In the Flesh* (2013-2014) oder die französische Serie *Les Revenants* (2012), die auf dem gleichnamigen Film aus dem Jahr 2004 basiert, vollziehen diese Kehrtwende besonders deutlich und schildern Maßnahmen zur Wiedereingliederung der Zombies. Die destabilisierende Wirkung auf die Gesellschaft der Menschen entfaltet sich hier nicht, weil die Zombies die Gewalt der Menschen wiederholen, sondern gerade weil sie dieser komplett entbehren. „Bedrohlich werden die Untoten für die von Ängsten des Alltags zerfressenen Menschen nicht durch ihre Gewalt, sondern gerade durch ihre Friedfertigkeit – ihre Freiheit von Angst und Intention.“⁸²³ Die Zombies in dieser Form verweisen auf einen melancholischen Zustand zwischen dem Lebendigen und dem Toten, der ihnen eine mystische Dimension verleiht, wie sie bereits Lafcadio Hearn in seinem Bericht *Country of the Comers-Back* beschrieben hat und die auch Jacques Tourneur in seinem Film *I Walked With a Zombie* dargestellt hat.

⁸²³ Anke Zechner: Willenloses ewiges Leben. Der Zombie als Figur des Exzesses und der Ausgrenzung. In: Untot. Zombie Film Theorie. Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjotscha Wiemer. München 2011. S. 206.

Die Inszenierungen sind nun weniger stark darauf bedacht, die kulturellen Grenzen einer Gesellschaft auf die Probe zu stellen, sondern formulieren unmittelbar die Frage danach, auf welche Weise die westlichen Gesellschaften dem Fremden begegnen. Während Romero in seinen Filmen die Differenz zwischen Mensch und Zombie als fragile Grenze aus kulturellen Normen beschreibt, die er mittels der Figuration des Fremden zu überschreiten versucht, wird diese scheinbare Opposition hier von vornherein aufgelöst. Das von Romero evozierte Bild, dass der Zombie mitten unter uns sei, ja, dass die Menschen selbst wie Zombies seien, wird nun von der Frage flankiert, auf welche Weise sie mit diesem Zustand umgehen.

Als Identifikationsfiguren verweisen die Untoten in besonderem Maße auf eine grundsätzlich als fremd empfundene Lebenswelt, in der das Individuum zunehmend mit Gefühlen des Zweifels und der Isolation konfrontiert wird und die dessen Subjektivität zugunsten der Disziplinierung in der kapitalistischen Gesellschaft aufgegeben hat.⁸²⁴ Besonders prominent ausgestellt wird dieser Zustand in der 2008 erschienen deutsch-kanadischen Co-Produktion *Otto; or, up with Dead People*, des Filmemachers Bruce LaBruce. Der Film handelt von dem homosexuellen Zombie Otto, der nach Berlin reist und von einer Dokumentarfilmerin begleitet wird, während er die Stadt erkundet. Im Film

„wird eine schwule Identität propagiert, die von einer heteronormativen Gesellschaft unterdrückt wird und sich politischer, gewalttätiger und insbesondere sexueller Praktiken bedienen muss, um sich gegen diese Unterdrückung zur Wehr zu setzen“⁸²⁵.

Wie in Joyce Carol Oates Roman *Zombie* thematisiert Bruce LaBruce die Marginalisierung von Minderheiten und den Zwang dieser, die gesellschaftliche Gewalt gegen das Individuum zu wiederholen, um sich innerhalb der Strukturen überhaupt verorten zu können.

⁸²⁴ Anke Zechner stellt hierzu Giorgio Agambens Utopie der kommenden Gemeinschaft der Kritik Gerd Bergfleths gegenüber. Während Agamben die „identitätslose Singularität“ als Möglichkeit betrachtet, durch die die Menschheit in eine „bedingungslose Gemeinschaft ohne Subjekte“ eintreten könne, erkennt Bergfleth darin gerade das Ziel der Disziplinierung, auf die die kapitalistische Gesellschaft abzielt, indem sie durch größtmögliche Identifikation mit dem Aggressor eine Gemeinschaft von Zombies erschafft. Siehe hierzu: Anke Zechner: Willenloses ewiges Leben, S. 206f.; Giorgio Agamben: Die kommende Gemeinschaft Übers. v. Andreas Hiepko. Berlin 2003. S. 61.; Gerd Bergfleth: Blanchots Dekonstruktion der Gemeinschaft. In: Maurice Blanchot: Die uneingeschränkte Gemeinschaft. Berlin 2007. S. 183.

⁸²⁵ Vgl. Michael Fürst: *Zombies over the Rainbow*. Konstruktionen von Geschlechtsidentität im schwulen Zombiefilm. In: *Untot. Zombie Film Theorie*. Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011. S. 99-120, Zitat auf S. 117.

Der Zombie in seiner medialen Ausgestaltung nähert sich damit wieder verstärkt seiner Bedeutung im Voodoo-Glauben an, wie Wade Davis sie in seinem Buch *The Serpent and the Rainbow* dargelegt hat. Davis betont, dass der Zombie im Voodoo vornehmlich als Figuration der sozialen Ausgrenzung dient. Er macht einen maßgeblichen Verstoß gegen den gesellschaftlichen Vertrag dafür verantwortlich, dass ein Mensch an eine Geheimgesellschaft, die das gesellschaftliche Leben in Haiti regulieren, verkauft und zum Zombie gemacht werden kann. Im Voodoo bedeutet eben diese ‚Verwandlung‘ in einen Zombie demnach den vollständigen Ausschluss aus dem öffentlichen Leben und markiert zuallererst den sozialen Tod des Individuums.⁸²⁶ Auch wenn Davis’ Schilderungen mit Vorsicht zu genießen sind, da nicht ausgeschlossen werden kann, dass seine Auslegung nicht bereits durch die westliche Inszenierung des Motivs durch Romero beeinflusst worden ist, so wird doch auffällig, dass der postmoderne Zombiefilm das Motiv der Ausgrenzung auf ähnliche Weise einsetzt, um den gesellschaftlichen Umgang mit dem Fremden zu thematisieren. Filme dieser Machart erneuern Romeros gesellschaftskritische Aussagen und erweitern sie um die subjektive Erfahrung des Individuums, das sich verstärkt mit der Angst vor dem Verlust seiner Identität bedroht sieht.⁸²⁷ Der postmoderne Horrorfilm richtet seinen Blick damit zusehends auf Menschen, die sich ihrer Umwelt nicht mehr völlig zugehörig fühlen und sowohl ihre Stellung in der Welt als auch die Weltordnung kritisch hinterfragen.

Im Jahr 2004 formuliert die britische (Zombie-)Komödie *Shaun of the Dead* einen kritischen Seitenhieb auf die spätkapitalistische Gesellschaft. Bereits über den Titel präsentiert sich der Film zunächst als Hommage an Romeros *Dawn of the Dead* und gemäß den Genrekonventionen erliegt die Menschheit auch hier einem unbekanntem Virus, das sie in blutrünstige Zombies verwandelt. Die Besonderheit des Films liegt jedoch darin, dass dieser Umstand von den Protagonisten zunächst gar nicht bemerkt wird. So erscheint der Hauptcharakter Shaun während des Aufwachens selbst bereits wie ein Zombie und nimmt auf dem Weg in den Supermarkt die (Un-)Toten auf der Straße gar nicht wahr; den weiblichen Zombie in seinem Garten hält er für eine Betrunkene, die sich auf ihrem Heimweg verirrt hat. So endet der Film schließlich auch weitgehend unbeeindruckt

⁸²⁶ Vgl. Davis: Die Toten kommen zurück, S. 308ff.

⁸²⁷ Margo Collins/Elson Bond: „Off the page and into your brains!“. New Millennium Zombies and the Scourge of Hopeful Apocalypses. In: *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 204.

von den Spuren, den die Zombie-Epidemie hinterlassen hat: Shaun hat seinen mittlerweile zombiefizierten Freund an einen Stuhl gefesselt und sie führen ihr Leben auf die gleiche Weise fort, wie sie es vor der Katastrophe getan haben: vor der Playstation. Obwohl der Film als Horrorparodie gekennzeichnet ist, hat die Idee, die Zombie-Epidemie so zu inszenieren, dass diese von den Hauptcharakteren vorerst nicht als solche identifiziert wird, nicht allein humoristischen Charakter. Sie ist zugleich Spiegelbild einer Gesellschaft, deren Mitglieder sich permanent gewissermaßen zombiehaft durch den Alltag bewegen und in der die Verwandlung in einen Zombie als schleichender Prozess entlarvt wird, der unmittelbar aus dieser Lebenssituation hervorgeht.⁸²⁸ So stellt bereits der britische Trailer, mit dem der Film beworben wurde, diese Gemeinsamkeit heraus. Während der Trailer kurze Sequenzen aus dem Film präsentiert, werden die Bilder von einem Voice-Over-Kommentar begleitet, der die Entfremdung von vertrauten Lebensumständen beschreibt. „Do you ever feel that modern life is not for you? Do you do the same dead-end job every day? Is your romance dying on its feet? Have you ever felt that you are turning into... a zombie?“⁸²⁹

Die Auseinandersetzung mit einem solchen Gefühl der Entfremdung beschränkt sich allerdings nicht einzig auf Inszenierungen, die aus der Sicht der Zombies erzählen und somit eine erhöhte Identifikation mit der Gestalt versprechen, sondern auch dort, wie die Lebenswelt der Protagonisten als post-apokalyptisch dargestellt wird. Diese ‚Entfernung‘ des Menschen von seiner Umwelt wird besonders dort deutlich, wo weniger der Zombie in den Fokus der Darstellungen gerückt wird, sondern bereits die Umgebung als fremdartig inszeniert wird und auf die ‚Endzeit‘ der Lebenden verweist.

7.1. It's the End of the World as we know it

Das Zombiegenre der frühen 2000er Jahre ist dadurch gekennzeichnet, dass es auf die Darstellung der Apokalypse, im Sinne eines Zusammenbruchs gesellschaftlicher und sozialer Strukturen, weitgehend verzichtet. Während vor allem die Zombiefilme der 1970er und 1980er Jahre den Zerfall der Gesellschaft(en) zum Hauptthema ihrer Handlung erklärt haben, befinden sich die überlebenden

⁸²⁸ Flint: *Zombie Holocaust*, S. 189.

⁸²⁹ Zitiert nach: Lynn Pifer: *Slacker Bites Back: Shaun of the Dead Finds New Life for Deadbeats*. In: *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 164.

Protagonisten in jüngsten Inszenierungen bereits von Beginn an in einer weitgehend menschenleeren Welt, die der vertrauten sozialen Strukturen entbehrt.⁸³⁰ Der Kampf um die Sicherung und den Erhalt gesellschaftlicher Strukturen, den besonders Romero ausgiebig thematisiert hat, ist längst verloren. Die Hoffnung, diesem Prozess noch entgegenwirken zu können, wird in die Latenz verschoben. Postmoderne Erzählungen schaffen keinen Raum mehr für metaphysische Dramatisierungen des Weltuntergangs und sparen diesen sogleich völlig aus. Der Apokalypse wird damit ihre Endgültigkeit genommen, stattdessen erscheint sie als fortschreitender Prozess. Jean Baudrillards Aussage, dass das nukleare Ereignis nicht stattfinden wird, weil es bereits stattgefunden hat,⁸³¹ lässt sich somit an Susan Sontags Kategorisierung der Apokalypse als eine Serie von Ereignissen anschließen: „Apocalypse is now a long-running serial: not ‚Apocalypse Now‘ but ‚Apocalypse From Now On‘“⁸³². Die Lebenssituation wird als apokalyptisch wahrgenommen und die entscheidenden Fragen richten sich nicht mehr danach, wie diesem Prozess entgegengewirkt werden kann, sondern wie mit ihm umzugehen ist.

Das Zombiegenre erzählt nun verstärkt von Menschen, die nicht mehr zurückfinden in ihre Welt und denen nichts bleibt, als die neue Umgebung als ihre Realität zu akzeptieren. Besonders auffällig wird dieser Umstand in David Moodys Romanreihe *Autumn* (2001-2012).⁸³³ Der Autor nutzt bekannte Szenarien, die er aus einschlägigen Zombiefilmen übernimmt, um von einer traurigen Endzeit der Lebenden zu berichten.⁸³⁴ In der Romanreihe erliegt nahezu die gesamte Weltbevölkerung einem unbekanntem Virus, gegen das nur einige wenige immun sind. Binnen Minuten sterben Milliarden Menschen wie aus heiterem Himmel. Während sich die Überlebenden zusammenfinden und versuchen, die Situation zu verstehen, stellen sie fest, dass die Körper der Verstorbenen nach einigen Tagen

⁸³⁰ In Filmen wie Zack Snyders Remake von George A. Romeros Klassiker *Dawn of the Dead*, wird der Zusammenbruch der Gesellschaft allenfalls knapp zusammengefasst dargestellt.

⁸³¹ Vgl. Jean Baudrillard. In: *Der Tod der Moderne. Eine Diskussion*. Tübingen 1983. S. 104.

⁸³² Susan Sontag: *AIDS and Its Metaphors*. New York 1989. S. 88.

⁸³³ Die Reihe war zunächst nur auf drei Bände ausgelegt, wurde wegen ihres Erfolges jedoch auf sechs Bände erweitert. Ich werde mich im Folgenden lediglich auf die ursprüngliche Trilogie beziehen, die aus den Romanen *Autumn* (2001), *Autumn – The City* (2003) und *Autumn – Purification* (2004) besteht.

⁸³⁴ Moody übernimmt sowohl das Farmhaus als auch den militärischen Bunker in denen die Überlebenden Schutz suchen als Schauplätze zitierend aus Romeros Filmen. Ebenso greift er dessen Idee einer Zombie-Evolution auf, die sich aus der beständigen motorischen und geistigen Fortentwicklung der Untoten ergibt. Des Weiteren bezieht er sich auf eine Idee, die in der Verfilmung von John Russos *Return of the Living Dead* aufgestellt wird, nach der sich die Zombies ihres untoten Zustandes bewusst sind und lediglich über die menschlichen Protagonisten herfallen, um ihren Schmerz zu überwinden.

beginnen, sich wieder zu bewegen. Anders als in Romeros Filmen versinkt die Welt hier also nicht unmittelbar in weiterem Chaos, sondern wird aufgrund des Traumas, das sie erlitten hat, zunächst entschleunigt. Moody gibt seinen Protagonisten Zeit, sich zu sammeln und das Ausmaß der Tragödie zu erfassen. Anstatt sich jedoch auf Konflikte zu konzentrieren, die die Menschen untereinander austragen, fokussiert Moody die unerbittliche Hoffnungslosigkeit, der sie sich ausgesetzt sehen.⁸³⁵ Für die Protagonisten geht es ums blanke Überleben in einer Welt, die ihnen feindselig erscheint. Moody verzichtet dabei weitgehend auf die Einteilung in Rollen von Tätern und Opfern und konzentriert sich auf die Darstellung eines gänzlich fremd erscheinenden Lebensgefühls. Die Welt hat sich grundlegend verändert und in Anbetracht der Trost- und Hoffnungslosigkeit beschreibt er schließlich auch die letzte Zuflucht der Protagonisten als „bleak, and unforgiving landscape“⁸³⁶. Die Überlebenden finden keinen Ort, der ihnen eine Möglichkeit zum Wiederaufbau der Zivilisation verspricht, sondern allenfalls einen Platz, an dem sie ihres scheinbar unausweichlichen Endes harren können. „As their lonely doomed postapocalyptic existences offer no source of hope or meaning, such that the characters’ psychic annihilation precedes their physical destruction, and life itself becomes a state of waking death.“⁸³⁷ Diese Beschreibung, die Nick Muntean unter Bezug auf das Zombiegenre für Stanley Kramers apokalyptischen Film *On the Beach* (1959) liefert,⁸³⁸ und nach der er die menschlichen Protagonisten, die einen Atomkrieg überlebt haben, als „Trauma Zombies“⁸³⁹ bezeichnet, lässt sich ebenfalls auf Moodys Romane übertragen. Muntean macht einen kollektiven Schock, der die gesellschaftliche Ordnung erschüttert, für die Entstehung des – durchaus lebendigen – Trauma-Zombies verantwortlich, dessen Zustand mehr auf eine Lebenssituation verweist, die als nicht-lebendig empfunden wird.

So bildet schließlich auch ein Epilog des Hauptcharakters den Abschluss der Ereignisse in Moodys *Autumn*-Reihe, mit dem er eine interessante Veränderung der Perspektive vornimmt: Hier ist es nicht der Mensch, der sich beim Anblick eines Zombies der eigenen Sterblichkeit bewusst wird, vielmehr stellt er sich die Frage, ob der Tote sich bei seinem Anblick an sein früheres Leben erinnert fühl-

⁸³⁵ Vgl. Flint: *Zombie Holocaust*, S. 167.

⁸³⁶ David Moody: *Autumn. Purification*. London 2011, S. 257.

⁸³⁷ Nick Muntean: *Nuclear Death and Radical Hope in Dawn of the Dead and On the Beach*. In: *Better off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 82.

⁸³⁸ Ebd.

⁸³⁹ Vgl. ebd.

te. „I often wonder whether that last body had been looking at me and remembering what it had once been.“⁸⁴⁰ Auf diese Weise erklärt Moody wiederum die Menschen zu Objekten, an denen, wie es Schmidt nach Kristeva beschrieben hat, das Abjekte aufscheint. Sie verweisen nun selbst auf ihren Untergang, anstatt das Schicksal auf die Gestalt des Zombies zu projizieren. Dies wird vor allem in dem nihilistischen Ende deutlich, mit dem Moody seinen Roman versieht.

„Whoever’s left alive and however many of us there are, I think our days are numbered. We are remnants of the past. I sometimes feel like an intruder now, like I shouldn’t be here. [...] What happened to the world was supposed to happen. [...] We’ve been brushed aside. I can’t help thinking that everything we’re doing is going to come to nothing. We’re just kidding ourselves if we believe any different. The balance of our world has been changed forever. Mankind is being cleansed from the face of the planet. Purification has begun.“⁸⁴¹

Anders als die Untoten erscheinen die Trauma-Zombies selbst bereits als Symptom einer als fremd empfundenen Lebensweise. Die Apokalypse, die Moody inszeniert, bedeutet allerdings nicht einzig die Auslöschung der Menschheit, sondern in erster Linie den endgültigen Verlust ihrer Autonomie als logische Konsequenz einer Lebenswelt, in der das Individuum um seine Identität bangen muss. Der selbst herbeigeführte Untergang wird weitgehend emotionslos hingenommen, weil er einerseits ‚verdient‘ erscheint und andererseits die grundsätzliche Möglichkeit eines Neuanfangs verspricht. Die Auslöschung der Menschheit wird hier als Reinigung des Ökosystems verstanden. Sie erscheint als Befreiung aus dem Zustand eines zombihaften Lebens und verspricht die mögliche Installation eines völlig ‚neuen‘ Wertesystems jenseits der kapitalistischen Strukturen, die zunehmend zur Entfremdung von der Umwelt geführt haben.

Eine ähnliche Ausgangssituation präsentiert auch Danny Boyle in seinem Film *28 Days Later*. Dort erwacht der Protagonist Jim nach einem Koma im Krankenhaus und findet sich unvermittelt in einer grundlegend veränderten Umgebung wieder: Das Krankenhaus als Ort, der Heilung und Sicherheit verspricht, existiert nicht mehr. Anstatt von Ärzten und Pflegern umgeben zu sein, die sich um das Wohlergehen der Patienten sorgen, ist die Station völlig verwaist und menschenleer. Das sogenannte *rage-Virus* hat nahezu alle Einwohner Großbritanniens in

⁸⁴⁰ Moody: *Autumn. Purification*, S. 260.

⁸⁴¹ Vgl. ebd. S. 261.

tollwütige Bestien verwandelt.⁸⁴² Jamie Russel erkennt in den Infizierten eine Metapher für das affektive Verhalten, mit dem spätkapitalistische Gesellschaften auf etwaige Störungen reagieren: „The film suggests that anger – »rage« itself – has become the defining emotional response in late capitalist societies.”⁸⁴³

So findet sich Jim in seiner Heimat nicht mehr zurecht und irrt zunächst verloren durch die menschenleeren Straßen Londons, bevor er auf seiner Suche nach einer Zuflucht in eine Kirche gelangt. Zwar wird nicht weiter thematisiert, ob es sich bei Jim um einen gläubigen Menschen handelt, dennoch wird offensichtlich, dass er sich dort Schutz – vor allem jedoch Antworten – erhofft. Was er findet, ist das genaue Gegenteil: Nicht nur, dass er von einer ganzen Horde Infizierter angegriffen wird, unter ihnen ist auch der Priester, der den wütenden Mob anführt. Während seiner Flucht vor den Infizierten trifft Jim auf die ebenfalls gesunde Selena. Gemeinsam mit dem Vater-Tochter-Gespann Frank und Hanna, das sie im weiteren Verlauf kennen lernen, bilden sie eine Art moderne Patchworkfamilie, die anfangs Sicherheit und Geborgenheit verspricht. Boyle stellt den Bildern einer trostlos wirkenden modernen Alltagswirklichkeit traditionelle Werte gegenüber. Während Romero in *Night of the Living Dead* auf den fortschreitenden Verfall familiärer Beziehungen hinweist, dienen sie Boyle als möglicher Rückzugsort. Diese Verbindung verdichtet sich bereits über die Bildsprache des Films, der von entsättigten und kühlen Farben zu einer warmen Kolorierung innerhalb der Wohnung wechselt, in die sich die Protagonisten zurückziehen. Allerdings gefährdet die Gruppe ihre familienähnliche Bande, als sie beschließt, London zu verlassen und einem Radiosignal zu folgen, das eine militärische Rettungsstation verspricht. Auf dem Weg dorthin wird Frank infiziert und von den Soldaten erschossen, die das Radiosignal eingerichtet haben. Als bald stellt sich heraus, dass diese, ähnlich wie in Romeros *Day of the Dead*, eine Militärdiktatur installieren wollen und das Radiosignal einzig dem Zweck dient, Frauen zu sich zu lotsen. So versuchen die Soldaten, Selena und Hanna zu vergewaltigen und setzen Jim im Wald aus, wo er den umherstreunenden Infizierten zum Opfer fallen soll. Dass die Infizierten im Film nur die Gewalt reflektieren, die der Gesellschaft bereits inhärent ist, wird letztlich darin ersichtlich, dass schließlich auch Jim symbolisch zum Infizierten werden muss, um die Soldaten besiegen zu können. Zum einen

⁸⁴² Auch wenn Regisseur Danny Boyle die Kategorisierung seiner Infizierten als Zombies von sich weist, und *28 Days Later* Romeros Film *The Crazies* (1973) näher steht als beispielsweise *Night of the Living Dead* rechtfertigen deutliche ikonographische Mittel, derer er sich bedient, diese Einordnung. Vgl hierzu auch: Schmidt: Vom Entsetzen einen Körper zu haben, S. 99.

⁸⁴³ Vgl. Russel: *Book of the Dead*, S. 180.

wird er dabei von Boyle auf dieselbe Art inszeniert, wie die Infizierten.⁸⁴⁴ Zum anderen gibt er sich selbst ebenso der rasenden Wut hin, wie es spezifisch für die Infizierten ist. Die Eskalation in totale Gewalt hat für Jim, Selena und Hanna jedoch eine kathartische Wirkung: Nach dem Zusammenbruch der Militärdiktatur fliehen sie in die Einsamkeit des schottischen Hochlands und kehren dort in ihre Gemeinschaft der „heilige[n] Familie“⁸⁴⁵ zurück. Boyle wendet sich auf diese Weise wieder den Grundsätzen des familien-basierten Horrorfilms zu. Im Gegensatz zum apokalyptischen Unterton anderer Zombiefilme wirkt das Ende von *28 Days Later* optimistisch: Das Virus hat sich lediglich auf Großbritannien und nicht auf die ganze Welt ausgewirkt, die Drei leben abseits der verhungernenden Infizierten und das ‚Hello‘, das sie als Schriftzug aus alten Bettlaken im Garten ausbreiten, wird zur optimistischen Wiederbegrüßung der Zivilisation.

28 Days Later gilt in vielerlei Hinsicht als Auslöser für ein wiederaufkeimendes Interesse am Zombiegenre und gleichzeitig als Indikator für dessen Neuausrichtung. Im Folgenden möchte ich mich allerdings weniger auf die Art und Weise konzentrieren, mit der Boyle seine Infizierten inszeniert und somit den Typus des sprintenden Zombies in den Horrorfilm integriert⁸⁴⁶, sondern auf die die Art und Weise, wie er verschiedene alltägliche Orte inszeniert. In Hinblick auf die entfremdete Lebenswelt, die der moderne Zombiefilm präsentiert, soll die Funktion der Orte, die er in Szene setzt, eine besondere Aufmerksamkeit erhalten.

Boyles Film bedient sich im weitesten Sinne der Erzählmuster des *Road Movie*: Die Protagonisten befinden sich in einem permanenten Zustand der Ruhe- und Rastlosigkeit und folgen dem Wunsch, ihren Platz in der Welt zu finden. Um

⁸⁴⁴ Ähnlich wie die Zombies in Jelineks *Die Kinder der Toten* befinden sich auch Boyles Zombies in einer ‚Eigenzeit‘. Im Film wird dieses Aus-der-Zeit-Sein durch eine technische Codierung vollzogen, die auf zwei Arten vorgenommen wird: Zum einen liegt der Fokus der Kamera auf den nicht infizierten Charakteren. Diese werden in einer Totalen erfasst, während in der Distanz die Silhouetten der Infizierten vorbei huschen. Dadurch, dass weder Protagonisten noch Zuschauer sie orten und deswegen lediglich vermuten können, woher sie kommen, erlangen sie eine phantasmatische Präsenz. Zum anderen werden die Infizierten anstatt mit 24 Bildern pro Sekunde mit nur 16 Bildern pro Sekunde gefilmt. Dies führt dazu, dass ihre Bewegungen schnell, abgehakt und zappelig erscheinen. In den Konfrontationen mit den sich normal bewegenden Nicht-Infizierten kommt es zu Kollision zweier verschiedener Zeitebenen. Das Aufeinandertreffen der Gesunden mit den Infizierten wird auf diese Weise zu einem „Schnittgewitter“, das der Rezipient nicht mehr erfassen kann und dessen Folgen für ihn erst sichtbar werden, wenn sich beide Zeitebenen wieder voneinander lösen und der Film daraufhin langsamer wird. So wird in den gemeinsamen Szenen der Infizierten und der Gesunden der Raum der *Mise en Scène* aufgelöst und aus der realistischen Diegese herausgelöst. Siehe hierzu: Meteling: *Monster*, S. 150.

⁸⁴⁵ Vgl. ebd., S. 151.

⁸⁴⁶ Dies hat Arno Meteling bereits detailliert untersucht. Siehe hierzu: Und: Arno Meteling: *Das Ornament der Masse. Zur Chronotopie und Medialität im Zombiefilm*. In: *Untot. Zombie Film Theorie*. Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011. S. 211-224, hier: S. 216ff..

sich vor der Bedrohung zu schützen, suchen sie zunächst nach einem Ort, der ihnen Schutz bietet und an dem sie verweilen können. Doch immer wieder werden die Orte, die ihnen als Zentren der Sicherheit bekannt waren, zu Orten der Gefahr: Weder das Krankenhaus, die Kirche, noch Jims Elternhaus oder die urbane Wohnung scheinen diese Funktion noch zu erfüllen. Die Protagonisten sind also konstant in Bewegung, immer auf der Suche nach einer sicheren Zuflucht. Diese finden sie nicht dort, wo sie sie anfangs erwarten, nämlich in den Ruinen der zusammengebrochenen Gesellschaft, sondern gerade fern davon, in der weitläufigen Natur der schottischen Hochlands.

Diese Art der Darstellung spezifischer Orte korrespondiert auf interessante Weise mit Thesen, die der französische Ethnologe Marc Augé 1992 formuliert hat. Augé stellt dem traditionellen Konzept des anthropologischen Ortes die neue dynamische Variante des *Nicht-Ortes* (*Non-Lieux*) gegenüber.⁸⁴⁷ Der Ethnologe erkennt in der heutigen Welt einen Wandlungsprozess, der in erster Linie durch Faktoren des Übermaßes gekennzeichnet ist. Hervorzuheben ist an dieser Stelle insbesondere das Übermaß des Raums („l'excès d'espace“)⁸⁴⁸, der für Augé zunächst mit der Verkleinerung des Planeten einhergeht, indem jeder noch so entfernte Ort in nur wenigen Stunden erreichbar geworden ist. Als Nicht-Orte bezeichnet Augé dahingehend primär Orte, die allein dem Zweck der Überbrückung dienen.

„Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète.“⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ Marc Augé: *Non-Lieux. Introduction À Une Anthropologie De La Surmodernité*.

Deutsche Ausgabe: Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1994.

Der Begriff des Nicht-Ortes ist dabei keine Erfindung von Augé, sondern geht auf Michel de Certeau zurück, der diesen 1980 in seinem Werk *Kunst des Handelns* geprägt hat. Während ein Ort statisch sei, setzt de Certeau ihm die dynamischen Begriffe des Raums und des Nicht-Ortes entgegen, die er als temporäre, also vorübergehende Konstrukte begreift. Überdies ähnelt Augés Konzept des Nicht-Ortes der von Michel Foucault beschriebenen *Heterotopie* unter der er Orte für Menschen in Extremsituationen wie etwa Seniorenheime oder Krankenhäuser versteht. Siehe hierzu auch: Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin 1988; Michel Foucault: *Die Heterotopien / Les hétérotopies. Der utopische Körper / Le corps utopique*. Zwi Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 2013.

⁸⁴⁸ Augé: *Non-Lieux*, S.44.

⁸⁴⁹ Augé: *Non-Lieux*, S.48. Dt.: „Zu den Nicht-Orten gehören die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderlichen Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst oder die großen Einkaufszentren oder die Durchgangslager, in denen man Flüchtlinge kaserniert.“ Marc Augé: *Nicht-Orte*, S. 44.

Diese Orte unterscheiden sich vom traditionellen anthropologischen Ort insofern, als sie dessen wesentliche Merkmale entbehren. „Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.“⁸⁵⁰ Weiter stellt Augé die These auf, dass die Übermoderne („Surmodernité“)⁸⁵¹ in besonderem Maße derartige Nicht-Orte hervorbringt.

„Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires [...] où se développe un réseau serré des moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce «à la muette», un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il es justiciable.“⁸⁵²

Die topographischen Anordnungen in *28 Days Later* lassen sich in diesem Sinne als Nicht-Orte verstehen, anhand derer der Film die fragile Beziehung der Protagonisten zu eben diesen artikuliert. Weiter lassen sich etliche Orte, die der Film als Schauplätze einsetzt, als Nicht-Orte identifizieren, wie Augé sie definiert: das Krankenhaus, die menschenleeren Straßen der Großstadt, die Kirche, die hier symbolisch für die Durchsetzung des anthropologischen Ortes durch Nicht-Orte steht. Große Teile des Films spielen zudem in Transiträumen: im Supermarkt, in Verkehrstunneln und auf der Autobahn, die besonders negativ konnotiert wird, indem sie zu Franks Todesort wird.

Die Nicht-Orte selbst lassen sich dabei bereits als ‚untote‘ Orte klassifizieren und bedeuten für die Protagonisten, sich fortan in einer Umgebung zurechtfinden zu müssen, die jeglicher Identität und Geschichte entbehrt. Ihre Umwelt entzieht sich ihrem Verständnis und steht ihnen als etwas Fremdartiges gegen-

⁸⁵⁰ Vgl. ebd. S. 100. Dt.: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ Augé: Nicht-Orte, S. 92.

⁸⁵¹ Ebd.

⁸⁵² Vgl. ebd. S. 100f. Dt.: „Eine Welt, die Geburt und Tod ins Krankenhaus verbannt, eine Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen unablässig wächst [...], eine Welt, in der sich ein eigenes Netz von Verkehrsmitteln entwickelt, die gleichfalls bewegliche Behausungen sind, wo der mit weiten Strecken, automatischen Verteilern und Kreditkarten Vertraute an die Gesten des stummen Verkehrs anknüpft, eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist, bietet dem Anthropologen ein neues Objekt, dessen bislang unbekannt Dimensionen zu ermessen wären, bevor man sich fragt, mit welchem Blick es sich erfassen und beurteilen lässt.“ Augé: Nicht-Orte, S. 93.

über. Was Marc Augé unter dem Begriff des Nicht-Ortes fasst, lässt sich nach den neomarxistischen Theorien Frederic Jamesons als spezifisch für die postmoderne Lebensweise identifizieren. „Konstituive Merkmale der Postmoderne sind die Oberflächlichkeit, der Verlust von Historizität, die Abhängigkeit der Phänomene von einer völlig neuen Technologie“⁸⁵³, die ebenso von einer Wandlung des Raumgefühls begleitet wird.⁸⁵⁴

Die Konfrontation mit den Nicht-Orten wird für die Charaktere dementsprechend zum Ausdruck für die Entfremdung des Individuums von seiner Lebenswelt geführt hat. Die Infizierten, denen sich die Protagonisten ausgesetzt sehen, werden in dieser Hinsicht nur zu einem weiteren Symptom dieser Entfremdung. Sie müssen erkennen, dass sich die ihnen vertrauten Orte als weitgehend sinnentleerte Konstrukte entpuppen, die lediglich die automatisierten Abläufe des Alltags organisieren, deren - sofern dechiffrierbare - Tiefendimension sie allerdings (noch) nicht erfasst haben. In Anbetracht der Situation erscheinen sie entwurzelt und verloren. Die Orte, die ihnen vertraut schienen, können ihnen nicht bieten, wonach sie suchen; sie finden keinen Halt und keinen Schutz. Während die Mall in *Damn of the Dead* zumindest vorübergehend zum Rückzugsort wurde, erklärt Boyle den Supermarkt gänzlich zur Zwischenstation. Es ist dementsprechend bezeichnend, aber konsequent, dass die Protagonisten schließlich gerade dort eine Zuflucht finden, wo sie an einen anthropologischen Ort im Sinne Augés zurückkehren: ein traditionelles und geschichtsträchtiges schottisches Cottage.

28 Days Later markiert den Ausgangspunkt für eine ganze Reihe filmischer und literarischer Inszenierungen, die sich insbesondere der Motive des Reisens und der damit verbundenen Suche nach Schutz bedienen, wie etwa George A. Romeros *Diary of the Dead*, Ruben Fleischers *Zombieland* oder die populäre Fernsehserie *The Walking Dead*. Allen diesen Werken ist im Wesentlichen gemein, dass sie die Welt erst nach dem vollständigen Kollaps beschreiben. Die Inszenierungen präsentieren somit einen Zustand, in dem sich die scheinbar vertraute Alltagswirklichkeit vollständig verändert hat und einer Neuentdeckung bedarf. Von einer Neuentdeckung spricht auch Augé, wenn er hervorhebt, dass die steigende Anzahl von Nicht-Orten eine neue Perspektive auf die Lebenswirklichkeit erfordert.

⁸⁵³ Meteling: *Monster*, S. 259.

⁸⁵⁴ Frederic Jameson: Postmoderne – zur Logik der Kultur des Spätkapitalismus. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. v. Andreas Huyssen/ Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg 1986. S. 45-102, hier: S. 50.

„Nous vivons dans un monde que nous n’avons pas encore appris à regarder. Il nous faut réapprendre à penser l’espace.“⁸⁵⁵

Das Zombiegenre stellt dieses Neuerlernen auf besondere Weise dar, indem es seine Protagonisten nun in eine gänzlich entvölkerte Welt entlässt, in der der Mensch seine dominante Rolle eingebüßt hat und in der er sich neu zurechtfinden muss. Die Inszenierungen gehen damit in einen Modus über, der sie in die Nähe des literarischen Reiseberichts bringt, der seinen Fokus jedoch gezielt auf die Eigenkultur lenkt. Was dem Genre dabei immanent geblieben ist, sind die sozialkritischen Subtexte. Die Protagonisten bewegen sich durch die Trümmer der ‚alten‘ Welt und müssen sich aktiv mit den Gründen für deren Zusammenbruch auseinandersetzen. Die Reise wird auf diese Weise zum Prozess der Selbsterkundung, der ein tieferes Verständnis über den Zustand der eigenen Kultur verspricht.

Auffällig ist, dass die jüngsten Inszenierungen dabei stärker noch als der Zombiefilm der 1970er und 1980er Jahre den Menschen in den Mittelpunkt der Erzählung rücken. Die allegorische Tiefendimension erhalten die Filme nun weniger über die Inszenierung der Zombies, sondern über die der Welt.

Bezeichnenderweise findet die verstärkte Identifikation mit den Untoten, wie sie andere Inszenierungen beanspruchen, in dieser jüngeren Tradition kaum mehr Beachtung.⁸⁵⁶ Stattdessen erscheint gerade ihre Fremdheit als Ausdruck der verfremdeten Lebenswelt.

„Sie [die Zombies, S.L.] sind zwar immer noch Symptom, müssen aber keine Metaphern mehr sein. Sie stellen für die Gesellschaft keine Bedrohung mehr dar, die Gesellschaft existiert nicht mehr. Sie sind nun reine Drastik; aber im Verhältnis zum Folterporno im Kino nebenan machen sie auch nicht mehr wirklich Angst. Denn verzweifelt ist man ja schon ohne sie.“⁸⁵⁷

An diese Haltung knüpft auch Robert Kirkmans Comicserie *The Walking Dead* (seit 2003) an, die das Zombiegenre seit ihrem Erscheinen nachhaltig geprägt hat.⁸⁵⁸ *The Walking Dead* ist sowohl von den Filmen Romeros als auch der Dar-

⁸⁵⁵ Augé: Non-Lieux, S. 49. Dt.: „Wir leben in einer Welt, die zu erkunden wir noch nicht gelernt haben. Wir müssen neu lernen, den Raum zu denken.“ Augé: Nicht-Orte, S. 46.

⁸⁵⁶ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 194.

⁸⁵⁷ Georg Seeblen/Markus Metz: *Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science und Pulp Fiction*. Berlin 2012. S.221.

⁸⁵⁸ In einer Reihe populärer Produktionen wie etwa Ruben Fleischers *Zombieland* (2013), Marc Fosters Romanverfilmung *World War Z* (2013) als auch in George A. Romeros Filmen *Diary of the*

stellung einer Welt nach der Apokalypse beeinflusst, wie sie David Moody und Danny Boyle inszenieren.⁸⁵⁹ Während Moody den Nullpunkt der Geschichte jedoch als melancholischen Zustand beschreibt, den seine Protagonisten weitgehend abgestumpft ertragen, versucht Kirkman zurück auf die eigene Geschichte zu blicken, indem er seine Protagonisten auf eine Reise führt, die ihre eigene Kulturentwicklung aktiv nachvollzieht.

7.2. Days gone bye – Robert Kirkmans *The Walking Dead*

Im Comic gelangte der Zombie bereits in den frühen 1950er Jahren über die Comicserie *Tales from the Crypt* des New Yorker Comicverlages *EC Comics* zu großer Popularität. Mit dem Ende des zweiten Weltkriegs erfuhren in den USA vor allem solche Comics öffentliches Interesse, die sich an ein erwachsenes Publikum richteten und Themen wie Gewalt, Sex und Kriminalität behandelten. Vor dem Horizont dieser Entwicklungen gilt *EC Comics* als einer der ersten Verlage, der sich auf die Veröffentlichung von Horrorcomics spezialisierte.⁸⁶⁰ Es dauerte jedoch nicht all zu lange, bis Proteste von Elternverbänden, Lehrern und Politikern dazu führten, dass im Rahmen der Selbstkontrolle der *Comics Magazine Association of America* der sogenannte *Comic Code* erstellt wurde, der 1954 in Kraft trat. Ähnlich dem *Production Code*, der zu dieser Zeit für Spielfilme galt, sollte auch der *Comic Code* die Darstellung ‚fragwürdiger‘ Inhalte regulieren, indem er etliche

Dead (2007) und *Survival of the Dead* (2009) wird das Motiv des (erzwungenen) Reisens aufgegriffen. Der Erfolg von Kirkmans Comicserie hatte des Weiteren eine Umsetzung als TV-Serie des US-amerikanischen Fernsehsenders AMC zur Folge, die seit 2010 läuft und mittlerweile um eine Spin-off-Serie mit dem Titel *Fear the Walking Dead* (seit 2015) erweitert wurde. Seit 2011 veröffentlicht Kirkman zudem eine Romanreihe, welche die Hintergrundgeschichte der Charaktere aus den Comics weiter beleuchten soll. Überdies haben die Entwicklerstudios *Telltale Games* (das *Point-and-Click-Adventure The Walking Dead*, 2012 und 2014) und *Activision* (der *Ego-Shooter The Walking Dead: Survival Instinct*, 2013) mittlerweile drei Videospiele veröffentlicht, die auf der Comicserie basieren.

⁸⁵⁹ Zum einen, da Kirkman den langsamen Zombietyp inszeniert, den Romero in das Genre integriert hat, anstatt sich nach dem moderneren Vorbild der sprintenden Zombies zu richten. Zum anderen, weil er sich durchaus auf die sozial- und gesellschaftskritischen Elemente beruft, durch die sich auch Romeros Filme auszeichnen. Bereits im Vorwort zur ersten Ausgabe weist Kirkman auf den Einfluss hin, den Romeros Werke auf seine Darstellungsweise der Zombie-Apokalypse hatten und legt sogleich seinen Anspruch fest, die Gesellschaft in der er selbst lebt, einer kritischen Betrachtung zu unterziehen: „Good zombie movies show us how messed up we are, they make us question our station in society... and our society’s station in the world. [...] Give me ‚Dawn of the Dead‘ over ‚Return of the Living Dead‘ anyday.“ Robert Kirkman: *The Walking Dead. Days Gone Bye. Introduction*. Berkeley 2010. S. o.S.

⁸⁶⁰ Einen detaillierten Überblick über die Geschichte des Zombie-Comics liefern Jovanka Vukovic: *Zombies!*, S. 160-171; David Flint: *Zombie Holocaust*, S. 63-73. und Arnold T. Blumberg: *Four-Color Zombies. The Walking Dead in Comics History*. In: *Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman’s Zombie Epic on Page and Screen*. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011. S. 35-52.

Motive, mit denen vornehmlich das Horrorgenre arbeitete, komplett verbot. „Scenes dealing with, or instruments associated with walking dead, torture, vampires and vampirism, ghouls, cannibalism, and werewolfism are prohibited.“⁸⁶¹ Da als Folge dieser strikten Auflagen etliche Werke der *EC Comics* zensiert wurden, stellte man die populären Horror- und Crime-Reihen im Jahr 1956 vollständig ein und konzentrierte sich auf die Herausgabe des satirischen *Mad Magazine*.

Erst in den 1970er Jahren begann der Comic-Code zunehmend an Einfluss zu verlieren, was den New Yorker Comicverlag *Marvel* ermutigte, mit der schwarz-weißen Comicserie *Tales of the Zombie* zu experimentieren und darin einen Zombie als Superhelden auftreten zu lassen. Nach allerdings nur zehn Ausgaben, die zwischen 1973 und 1975 erschienen, stellte *Marvel* die Serie schließlich ein. Nur wenige Verlage wagten es, die Grenzen des Comic Code herauszufordern und so tauchte der Zombie im Comic zwar immer wieder auf, konnte jedoch keine deutlichen Spuren hinterlassen.⁸⁶² Mit dem Erscheinen von Kirkmans Comicreihe *The Walking Dead*⁸⁶³ sollte sich dies ändern, vor allem auch, da er den Fokus der Erzählung verstärkt auf die Charakterentwicklung seiner menschlichen Protagonisten lenkt.

Auf diese Weise stellt die Serie nicht nur eine Fortführung, sondern gewissermaßen auch eine Art Gegenentwurf zu den ersten drei Zombiefilmen Romeros dar. Kirkman befasst sich vornehmlich mit der Frage nach dem Überleben in einer postapokalyptischen Welt. Wo Romeros Filme noch einen mahnenden Subtext aufweisen, setzt Kirkman die Gegebenheiten, mit denen er seine Protagonisten konfrontiert, als Ist-Zustand voraus und sucht dabei gerade keine Sympathien für die Untoten.⁸⁶⁴

Im Mittelpunkt der Erzählung steht der Aspekt des Überlebens und so inszeniert Kirkman die Zombies primär als Repräsentanten für eine bedrohliche Umwelt. Das gesellschaftskritische Moment von *The Walking Dead* zielt dabei im Wesentli-

⁸⁶¹ General Standards Part B, Section 5 zitiert nach: Jovanka Vukovic: *Zombies!*, S. 163.

⁸⁶² Zwar wurde der Comic Code im Laufe der Jahrzehnte zunehmend aktualisiert und zeitgenössischen Entwicklungen angepasst, jedoch hatte er noch bis ins Jahr 2011 Bestand, bevor er, nach dem Ausstieg aller großen US-Comicverlage, obsolet wurde.

⁸⁶³ *The Walking Dead* ist eine seit 2003 monatlich erscheinende Serie der US-amerikanischen *Image Comics*, die aktuell mehr als 150 Einzelausgaben umfasst, die in 27 Kapitel eingeteilt sind. Es existieren darüber hinaus diverse Veröffentlichungen in Form von Sammelbänden, darunter die halbjährlich erscheinenden Sammlungen von sechs Einzelausgaben, die inhaltlich jeweils als ein Kapitel zusammengefasst werden und mit dem Namenszusatz „Volume 1-x“ geführt werden. Darüber hinaus existieren jährliche Sammelbände, die 12 Einzelausgaben beinhalten („Book 1-x“) und Kompendien, die vier Jahre (48 Einzelausgaben) umfassen. Zur Recherche für die vorliegende Studie wurden alle drei Formen der Sammelbände, nicht aber die Veröffentlichungen als Einzelausgaben berücksichtigt.

⁸⁶⁴ Vgl. Luckhurst: *Zombies*, S. 194.

chen auf die Parallelität des Überlebenskampfes mit dem Gefühl eines sinnentleerten Lebens ab, das sich in unentwegten Konsum und Frivolitäten selbst erschöpft hat. Durch das apokalyptische Setting versucht Kirkman das Leben seiner Protagonisten auf die Grundbedürfnisse zu reduzieren und auf diese Weise von spätkapitalistischen Einflüssen zu reinigen. *The Walking Dead* thematisiert dabei nicht nur die Suche nach Schutz, sondern formuliert ebenso die Frage nach grundlegenden Werten, die das Funktionieren einer Gemeinschaft gewährleisten sollen. Im Vorwort zum ersten Kapitel *Days Gone Bye* erklärt er: „With *The Walking Dead* I want to explore how people deal with extreme situations and how these events change them.“⁸⁶⁵ Kirkman schickt seine Protagonisten aktiv auf die Reise durch die entfremdete Welt. Während ihrer ‚Neuentdeckung‘ der Vereinigten Staaten von Amerika werden sie dabei verstärkt mit der Geschichte ihrer eigenen Kultur konfrontiert und müssen sich mit den Grundwerten auseinandersetzen, aus denen ihre Kultur entstanden ist.

Die Handlung wird dabei weitgehend aus der Sicht des ehemaligen Polizisten Rick Grimes erzählt. *The Walking Dead* beginnt ähnlich wie Danny Boyles *28 Days Later*: Grimes wird während eines Einsatzes angeschossen und schwer verwundet in ein Krankenhaus eingeliefert.⁸⁶⁶ Er fällt in ein Koma, aus dem er erst Wochen später wieder erwacht. Umgehend wird er damit konfrontiert, dass die Welt inzwischen von Untoten bevölkert wird. In Sorge um seine Frau Lori und seinen Sohn Carl flüchtet Rick nach Hause, muss jedoch erkennen, dass sie dieses längst verlassen haben. Auf der Suche nach seiner Familie begibt er sich zunächst nach Atlanta, muss jedoch feststellen, dass die Pläne der Regierung, die Stadt zur Schutzzone zu erklären, gescheitert sind. Die Metropole ist vollständig von Zombies überrannt worden. Inmitten der Trümmer trifft Rick allerdings auf Glenn, einen weiteren Überlebenden, der sich dorthin begeben hat, um nach Vorräten zu suchen. Rick begleitet ihn in das provisorische Lager einer Gruppe Überlebender, in dem er auch Lori und Carl wohlbehalten antrifft.

Gemeinsam mit seiner Familie schließt sich Rick der Gruppe an, um fortan nach einem Ort suchen, an dem sie in Sicherheit leben können. Im weiteren Handlungsverlauf muss sich die Gruppe auf ihrer Suche nach einer Zuflucht immer wieder neu orientieren. Die Überlebenden bewegen sich nomadenhaft durch die

⁸⁶⁵ Robert Kirkman: *The Walking Dead. Days Gone Bye*. Berkeley 2004.

⁸⁶⁶ Das Krankenhaus liegt in der Stadt Cynthiana im US-Bundesstaat Kentucky und ist zugleich die Heimatstadt des Autors Robert Kirkman. Im Unterschied zu den Comics stammt Rick in der Fernsehserie aus King County in Georgia.

einstigen USA und suchen nach einem geeigneten Ort, an dem sie mit dem angestrebten Wiederaufbau der Zivilisation beginnen können. Währenddessen stoßen sie wiederholt auf weitere Überlebende, was entweder zur Aufnahme neuer Mitglieder in die Gemeinschaft führt oder in gewalttätigen Auseinandersetzungen mündet. Die Gruppe um Rick wird auf diese Weise stetig erweitert oder dezimiert.⁸⁶⁷

7.2.1. Survival Horror

Durch den verstärkten Fokus auf den Aspekt des Überlebens integriert Kirkman den *Survival Horror* im Comic.⁸⁶⁸ Im Gegensatz zum ‚konventionellen‘ Horrorgener, in dessen Mittelpunkt eine monströse Bedrohung steht, gegen die sich die Protagonisten behaupten müssen, ergänzt der *Survival Horror* diesen Umstand dadurch, dass nun auch die Umgebung selbst zur Bedrohung wird. Bei der Welt, in der Kirkman seine Protagonisten entlässt, handelt es sich um eine weitgehend unerforschte Natur, der sie sich schutzlos ausgeliefert sehen. Sie leben in der permanenten Angst, in dieser Wildnis einen gewaltvollen Tod zu erleiden. Den Charakteren steht dabei lediglich ein begrenztes Arsenal an überlebenswichtigen Ressourcen zur Verfügung, weswegen sich ein Großteil der Handlung auf die Art und Weise konzentriert, mit der die Figuren ihr weiteres Überleben sicherstellen. Neben den Untoten werden für die Akteure der Comicreihe ihr Hunger, Krankheiten und Verletzungen zu gefährdenden Faktoren.

In erster Linie gilt es für sie, den unwirtlichen Naturgewalten zu entgehen und ihre Grundbedürfnisse nach Schutz und Nahrung zu befriedigen. Den geregelten Zusammenschluss von Menschen, um die Erde auf diese Weise nutzbar zu ma-

⁸⁶⁷ Da weder die Comicreihe noch die TV-Serie bisher abgeschlossen sind, lässt sich über Kirkmans Werk kein abschließendes Ergebnis präsentieren. Im Folgenden sollen zudem die drei wichtigsten Themen beleuchtet und veranschaulicht werden, die im Bezug zur Themenbreite der mittlerweile (Stand: Mai 2017) 162 Monatsausgaben natürlich nicht erschöpfend sind.

⁸⁶⁸ Die erstmalige Verwendung des Begriffs *Survival Horror* wird mit dem Videospiel *Resident Evil* (1996) in Verbindung gebracht. Während des Ladevorgangs wird der Spieler mit den Worten „Enter the survival horror...“ begrüßt. Im Gegensatz zum action-basierten Spiel sind Kampfhandlungen – meist aufgrund eines begrenzten Inventars des Spielcharakters – im Sub-Genre des *Survival Horror* deutlich reduziert. Stattdessen gilt es beispielsweise Rätsel zu lösen, um die Handlung voran zu treiben. Spiele dieser Art zeichnen sich in erster Linie dadurch aus, dass der Spielcharakter seiner Umwelt deutlich unterlegen scheint. Als Resultat steht nicht mehr der Kampf gegen eine Vielzahl von Gegnern im Mittelpunkt des Spielgeschehens, sondern das Überleben inmitten des dargebotenen Szenarios. Siehe hierzu auch: Joseph Butler-Hartley: Survival Horror vs. Action Horror in: <http://www.zero1gaming.com/editorials/survival-horror-vs-action-horror/> (Abgerufen am 5.9.2016); Richard J. Hand: "Proliferating Horrors: Survival Horror and the Resident Evil Franchise". In: *Horror Film*. Hrsg. v. Steffen Hantke. Mississippi 2004. S. 117–134.

chen, bezeichnet Sigmund Freud als den Ausgangspunkt der Kultur.⁸⁶⁹ Mit der Verteilung unterschiedlicher Rollen geht also bereits die Herausbildung einer rudimentären zivilisatorischen Ordnung einher, die das Miteinander der Menschen regelt. Dementsprechend werden auch den einzelnen Protagonisten ihre jeweiligen Rollen in der Gruppe bereits früh zugewiesen. Schon bei Ricks Eintreffen im provisorischen Lager wird deutlich, dass sich innerhalb der Gruppe erste (Macht-)Strukturen herausgebildet haben. Neben *supply runners* wie Glenn, deren Aufgabe es ist, in den Städten nach Medikamenten, Nahrung, aber auch nach weiteren Überlebenden zu suchen, gibt es Wachen, die das Lager vor Angriffen schützen sollen und Jäger, die auf der Suche nach Tieren die Wälder durchstreifen. Während diejenigen, die mit einer Waffe umzugehen wissen, für die Bewachung des Lagers oder für die Jagd zuständig sind, sind es vor allem die Frauen, die sich um das Wohl der Kinder, die Zubereitung des Essens oder das Waschen der Kleidung kümmern. Die Installation einer rudimentären zivilisatorischen Ordnung scheint zunächst auf einen archaischen Zustand der menschlichen Kulturentwicklung hinzudeuten. Während sich die Männer als Jäger und Sammler verdingen, sind die Frauen für den Erhalt und die Pflege des Lagers verantwortlich. Dieser Umstand wird zunächst als kultureller Rückschritt empfunden und besonders unter den Frauen diskutiert. „I just don't understand why we're the ones doing laundry while they go off and hunt. When things get back to normal I wonder if we'll still be allowed to vote.“⁸⁷⁰ Die Protagonisten haben also bereits ein Bewusstsein dafür entwickelt, dass sie auch im Angesicht des blanken Überlebenskampfes in Hierarchien eingebunden sind, die durchaus politisch motiviert zu sein scheinen. Darüber hinaus findet sich bereits an dieser Stelle ein Hinweis darauf, dass die neue zivilisatorische Ordnung, die sie zu etablieren versuchen, stets in Relation zur vertrauten, vorapokalyptischen Welt beurteilt wird. Die ‚alte Welt‘ gilt als das Normale, dessen Wiederherstellung angestrebt wird, ungeachtet der Tatsache, ob sie in der Realität, die sich ihnen bietet, noch Bestand haben kann. Gleichmaßen wird jedoch die Sorge thematisiert, dass man sich auf eine patriarchalische Gesellschaftsform zubewegt, in der die Rechte der Frauen unterdrückt werden, da einzig das Recht des Stärkeren geltend gemacht wird.

⁸⁶⁹ Vgl. Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. Hrsg. v. Kerstin Krone-Bayer und Lothar Bayer. Stuttgart 2010.

⁸⁷⁰ Robert Kirkman: Days gone by, S. o.S.

Im weiteren Handlungsverlauf zeigt sich jedoch, dass die Rollenverteilung in erster Linie pragmatische Gründe hatte, da die Frauen innerhalb der Gruppe kaum oder keine Übung im Umgang mit Waffen besitzen. Der Zugang dazu wird ihnen von den Männern nicht verweigert. So unterrichtet Rick sie schließlich im Schießen und es stellt sich heraus, dass sich besonders die ehemalige Büroangestellte Andrea als überaus begabte Schützin erweist. Diese Fähigkeit bringt ihr den Respekt der ganzen Gruppe ein. Auch Ricks siebenjähriger Sohn Carl lernt das Schießen, allerdings gegen den Willen Loris, die ihn gewaltfrei erziehen will. „This is not a good idea, but I guess the end of the world means I’ve no longer got a say in parenting my own son“, protestiert sie gegenüber Rick, der darauf besteht, dass Carls Waffenkenntnis dessen Sicherheit garantiert.⁸⁷¹ Carl selbst scheint dieser Umstand zu gefallen, bedeutet der Waffengebrauch für ihn doch den Übergang in die Adoleszenz und die Anerkennung im Gruppengefüge. „Does this mean I get to carry a gun now like everyone else?“⁸⁷²

Tatsächlich scheint der Umgang mit Waffen in der neuen Gesellschaft die grundlegende Fähigkeit zu sein, anhand derer man sich der Achtung der Gruppe versichert. In einer Welt, die buchstäblich vom Tod dominiert wird, erwächst die Reputation und Macht des Einzelnen innerhalb der Gruppe vornehmlich aus seiner Fähigkeit zu Überleben. Eine Waffe bedienen zu können, verspricht zum einen Schutz und demonstriert zum anderen die scheinbare Überlegenheit gegenüber der Natur. Die Waffe gilt als Symbol für den letzten verbliebenen Marker der Zivilisation. Sie erscheint als kulturelles Artefakt, das den Menschen über die Natur erhebt und bedeutet zugleich Macht über Leben und Tod.⁸⁷³ Es lässt sich demnach also ein struktureller Zusammenhang zwischen Überleben und Macht konstatieren, der den Zusammenhalt der Gruppe um Rick bestimmt. Diesen Zusammenhang untersucht auch Elias Canetti in seinem Hauptwerk *Masse und Macht*⁸⁷⁴ und stellt bereits eingangs heraus: „Der Augenblick des Überlebens

⁸⁷¹ Vgl. Kirkman: *Days gone bye*. S. o.S.

⁸⁷² Vgl. ebd. S. o.S.

⁸⁷³ Analog dazu gilt Michel Foucault das Schwert in der vorklassischen Gesellschaft als Symbol für Macht des Souveräns. Das Recht über Leben und Tod zu entscheiden sei demnach mehr ein Recht „sterben zu machen oder leben zu lassen“. Der Souverän bezieht seine Macht über das Leben seiner Untertanen demnach weitgehend über sein Recht zu Töten aus. Vgl. hierzu: Michel Foucault: *Histoire de la sexualité*. Bd.1: *La volonté de savoir*. Paris 1967.; Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Bd.1. Frankfurt a.M. 1997. S. 161-173. Hier nach: Michel Foucault: *Kultur und Macht*. In: *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. v. Roland Borgards. Stuttgart 2010. S. 173-186, Zitat: S. 176.

⁸⁷⁴ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt a.M. 2006.

ist der Augenblick der Macht.“⁸⁷⁵ Das Gefühl der Macht führt Canetti dabei im Wesentlichen auf die Abgrenzung des Lebenden von den Toten zurück. Indem er den Tod auf andere lenkt, setzt der Überlebende sich (zumindest vorläufig) über ihn hinweg.⁸⁷⁶ In der Realität, die *The Walking Dead* präsentiert, stellt diese Unterscheidung die Protagonisten jedoch bereits vor entscheidende Probleme, denn die Toten sind nicht einfach nur tot. Ähnelte die Inszenierung der Zombie-Apokalypse mit ihrem pandemischen Charakter zunächst noch weitgehend dem Szenario großer Epidemien, wie etwa der Pest, die auch Canetti unter dem Aspekt des Überlebens ausgehend von den Schilderungen Thuklydides beschreibt⁸⁷⁷ stellt sich das Gefühl des Triumphes gegenüber den Zombies nicht unmittelbar ein; der Tote ist nicht mehr notwendigerweise ein regloser Leichnam. Zwar vermögen die Protagonisten noch zu differenzieren, schließlich ist man selbst auch kein Untoter, doch repräsentieren die Zombies ständig die Gefahr, demselben Schicksal zu erliegen. „Der Leib des Menschen ist nackt und anfällig; in seiner Weichheit jedem Zugriff ausgesetzt.“⁸⁷⁸ Überdies sind die Protagonisten in Kirkmans Comicreihe nicht immun gegen die Krankheit, die als Ursache der Zombie-Epidemie vermutet wird. Sobald sie sterben – und zwar egal woran – sind auch sie dazu verdammt, selbst als Untote wiederaufzuerstehen. Eine Überlegenheit, sei es durch Genesung oder Immunität, ist somit von vornherein ausgeschlossen. Tatsächlich sind die Zombies auf ihre Weise bereits selbst Überlebende und erscheinen in ihrem Zustand den Verhältnissen der Welt sogar besser angepasst als der Mensch.⁸⁷⁹ Da nur die Zerstörung des Gehirns sie endgültig zu töten vermag, erweisen sie sich als robuster als die Menschen, die der unwirtlichen Natur durch eine Vielzahl von Faktoren erliegen können. Allein die Tatsache, kein Zombie zu sein genügt den Protagonisten nicht, sich ihrer angestrebten Überlegenheit gegenüber der Natur zu versichern, sieht man sich doch der permanenten Gefahr ausgesetzt, ihr zu erliegen. Wonach sich der Überlebende jedoch sehnt, ist nach Canetti das Gefühl der Unverletzlichkeit und das bestärkende Wissen, sich gegenüber dem Tod behauptet zu haben. So bleibt den Protagonisten als scheinbar einzige Möglichkeit, sich von den Untoten abzugrenzen, sie

⁸⁷⁵ Elias Canetti: *Der Überlebende*. Hamburg 1960. S. 9.

⁸⁷⁶ Vgl. ebd., S. 9ff.

⁸⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 80ff.

⁸⁷⁸ Vgl. ebd., S. 12.

⁸⁷⁹ Jochen Fritz beschreibt die Untoten als „Überlebende im eigentlichen Sinne. Sie leben weiter, obwohl sie tot sein müssten.“ Fritz: *Der Zombie im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 81.

ihrerseits zu töten. „Die niedrigste Form des Überlebens ist die des Tötens“⁸⁸⁰, hebt Canetti hervor und tatsächlich scheint für die Protagonisten in Kirkmans Comicserie das Töten möglichst vieler Feinde das Kriterium zu sein, an dem sie ihre Fähigkeit, zu überleben, und damit auch ihre Menschlichkeit messen. Doch gerade über die Annäherung des menschlichen Handelns an das der Zombies, die ebenfalls auf das Töten ihrer Feinde aus sind, offenbart sich einmal mehr deren eigentliche Nähe zu den Menschen.

Während sich das Töten der Zombies für die Gruppe um Rick zunehmend zur Alltäglichkeit entwickelt, müssen sie alsbald Verluste in ihren eigenen Reihen hinnehmen, die nicht nur emotionale Folgen haben, sondern ebenfalls zur einer Verschiebung der Machtverteilung führen. Ricks Freund und ehemaliger Kollege Shane, der gemeinsam mit Lori und Carl nach Atlanta geflüchtet ist und während Ricks Abwesenheit für die beiden gesorgt hat, hat nicht nur die Führung der Gruppe übernommen, sondern will zudem Ricks Rolle als Vater und Ehemann einnehmen. Was zunächst zu latenten Spannungen zwischen ihm und Rick führt, resultiert schließlich in einem offenen Konflikt, nachdem die Gruppe nachts von einer Zombie-Horde attackiert wird. Der desillusionierte Shane, der sich eingestehen muss, weder die Vaterrolle für Carl, noch die Rolle eines neuen Ehemanns für Lori einnehmen zu können, flüchtet in den Wald, wo es Rick jedoch gelingt, ihn zu stellen. Während des Wortgefechts richtet Shane sein Gewehr auf Rick und wird von Carl, der ihnen heimlich gefolgt ist, erschossen. Für Carl wird der Mord an Shane zum Schlüsselerlebnis, die Bedingungen der neuen Welt zu adaptieren. Ähnlich wie es Canetti beschreibt, ist das wesentliche Merkmal des Machthabers sein Recht über Leben und Tod.⁸⁸¹ Carl erlebt dies, als die Gruppe nach Shanes Tod schließlich Rick zu ihrem Anführer erklärt. Dale, mit dessen Wohnmobil die Gruppe beschlossen hat, weiter zu reisen tritt an Rick heran und erklärt ihm, dass die Gruppe ihn als Anführer auserwählt hat. „We need someone to look up to... to make us feel safe, especially the woman. I talked to everyone earlier... we think that someone is you.“⁸⁸² Warum allerdings trifft die Gruppe ausgerechnet in dieser Situation ihre Entscheidung? Zum einen stellt Rick als Familienvater und als Polizist eine moralische Instanz aus der ‚alten Welt‘ dar. Mit einem ähnlichen Status hatte sich auch Shane der Gruppe angeschlossen und deren Führung übernommen. „Everyone in the camp was getting

⁸⁸⁰ Vgl. Canetti: Der Überlebende, S. 9.

⁸⁸¹ Ebd., S. 18.

⁸⁸² Kirkman: Days gone bye. S. o.S.

wary of Shane. The attacks, Amy - - Jim...⁸⁸³, merkt Dale gegenüber Rick an und macht damit unweigerlich Shanes Versagen als Anführer für den Tod zweier Gruppenmitglieder beim nächtlichen Zombie-Angriff verantwortlich. Das Recht des Machthabers über Leben und Tod bedeutet gleichermaßen, die volle Verantwortung dafür zu übernehmen. Durch den Tod der Gruppenmitglieder hat Shane an Autorität eingebüßt. Seine Entscheidung, das Camp nicht zu verlassen, hat dazu geführt, dass zwei Menschen ihr Leben verloren haben. Rick hingegen geht jedoch gleich in mehrfacher Hinsicht gestärkt aus dieser Situation hervor. Zum einen, weil er den Konflikt mit Shane überlebt hat, zum anderen, weil er dafür nicht einmal selbst aktiv werden musste. Carls Eingreifen erinnert an das Erscheinen eines *Deus ex machina*. Rick muss nicht einmal selbst kämpfen, sondern ist scheinbar durch wundersame Weise vor dem Tod geschützt. Diese Art der Unverletzbarkeit macht ihn in den Augen der Gruppe zum idealen Anführer. Jonathan Maberry wirft die Frage auf, ob Shane sich auf lange Sicht als ebenso guter oder sogar besserer Anführer erwiesen hätte, da seine Entscheidungen bis zu seinem Tod oftmals abgeklärter und weniger impulsiv erscheinen.⁸⁸⁴ Rick trifft im weiteren Handlungsverlauf oftmals Entscheidungen zum vermeintlichen Wohle der Gruppe, die jedoch herbe Verluste bedeuten. Diese Frage stellt sich für die Gruppe allerdings gar nicht mehr. Shane ist tot, während Rick weiterhin jede Krisensituation übersteht. Die Verluste, die er erleiden muss und die er teilweise selbst zu verantworten hat, scheinen seine Autorität innerhalb der Gruppe nicht zu gefährden.⁸⁸⁵ Im Gegenteil: Er tritt gestärkt aus diesen Situationen hervor und ähnelt dem Feldherrn, wie Canetti ihn beschreibt.

„Er befiehlt: er schickt seine Leute gegen den Feind, in den Tod. Wenn er siegt, gehört ihm das ganze Blachfeld von Toten. Die einen sind für ihn, die anderen gegen ihn gefallen. Von Sieg zu Sieg überlebt er sie alle. Die Triumphe, die er feiert, drücken auf das genaueste aus, worauf er aus war. Ihre Bedeutung wird an der Zahl der Toten gemessen.“⁸⁸⁶

⁸⁸³ Ebd.

⁸⁸⁴ Jonathan Maberry: Take Me to Your Leader. Guiding the masses through the apocalypse with a cracked moral compass. In: Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman's Zombie Epic on Page and Screen. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011. S. 27.

⁸⁸⁵ Rick wird im Laufe der Handlung mehrfach schwer verwundet: Während des ersten großen Konfliktes mit einer Gruppe anderer Überlebender wird er gefoltert und verliert seine rechte Hand. In einem anschließenden Gefecht erleidet er einen Bauchschuss, der eine spätere Infektion nach sich zieht, an der er fast stirbt. Im Mittelpunkt dessen, was Rick zu erleiden hat, steht jedoch der Tod seiner Frau Lori und seiner neugeborenen Tochter im achten Kapitel *Made to Suffer*, die während eines Kampfes mit anderen Überlebenden erschossen werden. Vgl. Kirkman: The Walking Dead. Compendium One. Issues #1-48. Berkeley 2010. S. o.S.

⁸⁸⁶ Canetti: Der Überlebende, S. 15f.

Durch seine Fähigkeit zu überleben bindet Rick Macht an sich und bestärkt dadurch seine Position als Anführer. Maberry weist darauf hin, dass Rick für seine Gruppe (Maberry spricht bezeichnenderweise von „tribe“) ein eigenes moralisches Regelwerk von Recht und Unrecht etabliert und damit an die großen Anführer der Geschichte, wie etwa Alexander den Großen oder Napoleon erinnert.⁸⁸⁷ Ebenso wie diese entscheidet schließlich auch Rick, dass die Welt, in der er mit seiner Gruppe lebt, erst sicher für sie sein wird, sobald sie erobert ist. „He finally reaches that crucial moment, as certainly our earliest leaders did, when he realizes that there is no way to protect his nomadic and dwindling tribe, if that tribe is always running.“⁸⁸⁸ Auf der Suche nach einer sicheren Zuflucht, von der aus er die ‚Neuerobertung‘ der Welt anstrebt, führt Rick seine Gruppe immer tiefer in die Wildnis des nordamerikanischen Kontinents. Das Eindringen in diese äußere Wildnis wird für sie jedoch gleichermaßen zu einem Eindringen in die innere Wildnis, die sie durch die Überwindung der Natur zunächst zu unterdrücken versuchen. Im weiteren Verlauf der Handlung müssen sich die Protagonisten fortan verstärkt mit ihren eigenen Verhaltensweisen auseinandersetzen. Je weiter sie in die Welt vordringen, die ihnen fremd und unvertraut erscheint, desto größer ist die Gefahr, dass ihnen selbst ihre moralischen Werte und ihre Menschlichkeit in der Wildnis verloren gehen.

7.2.2. Ins Herz der Finsternis

Die Orientierung und die Erforschung der Wildnis soll Aufschluss über die gegenwärtige Situation geben und kommt für die Protagonisten der Entdeckung einer fremden Welt gleich. Die alten Karten ihrer einstigen Heimat haben längst ihre Bedeutung verloren und verweisen lediglich auf die Hinterlassenschaften einer nunmehr untergegangenen Zivilisation. Das kontinuierliche Vordringen in die schwer zugängliche Natur bedeutet für die Protagonisten somit gleichermaßen auch ein Eindringen in die eigene Vergangenheit und konfrontiert sie mit deren verborgenen Geheimnissen.

Die Gedankenfigur, derer sich Kirkman an dieser Stelle bedient, ist keinesfalls neu und findet ein besonders prägnantes narratives Schema in Joseph Conrads

⁸⁸⁷ Vgl. Maberry: *Take Me to Your Leader*, S. 30.

⁸⁸⁸ Ebd., S.30.

Erzählung *Heart of Darkness* (1899), das in der westlichen Kultur den Status eines modernen Mythos erlangt hat.⁸⁸⁹

Conrad beschreibt die Fahrt des Flusskapitäns Marlow auf dem Kongo, die ihn und seine Mannschaft tief in das Innere des afrikanischen Kontinents führt.⁸⁹⁰ Das ausgewiesene Ziel der Expedition ist es, die letzten weißen Flecken des Globus aufzudecken. Während frühere Forschungsreisen (bspw. die von James Cook) sich vorwiegend an den Küstenlinien unbekannter Regionen orientiert haben, konzentrierten sich die Expeditionen, die im frühem 19. Jahrhundert unternommen wurden, auf die Erschließung des Landesinnern. Tatsächlich entwirft *The Walking Dead* eine Landkarte ähnlich der, mit der sich auch die Entdecker des frühen 19. Jahrhunderts konfrontiert sahen: Kirkmans Protagonisten dienen lediglich einige Eckdaten, wie beispielsweise die ehemaligen Metropolen, als Orientierungspunkte, von denen aus sie wiederum ihre Expedition in die unerforschte Wildnis antreten. Die sichtbaren Konstrukte der (untergegangenen) Kultur wurden weitgehend ihrer Bedeutung entleert. Nun gilt es den Protagonisten, in die Natur, die sich diese vereinnahmt hat, einzudringen, um dadurch die Geheimnisse, die ihnen als erhoffter Ersatz ihrer verlorengegangenen Kultur dienen sollen, zutage zu fördern. Besonders deutlich weist die Episode *Alone* aus der vierten Staffel der TV-Umsetzung auf die Parallele zu Conrads Erzählung hin. Darin fragt Sasha den zufrieden lächelnden Bob: „Why are you so happy to be alive when we are walking into the heart of darkness?“ [Staffel 4, Folge 13, 00:21:21]

Die Reise, die Marlow in Conrads Erzählung antritt, ist jedoch nicht einzig von dem Ziel der kartografischen Erschließung des Kontinents motiviert. Hinter den bekannten Konturen der bereits zivilisatorisch erschlossenen Regionen an den Küstenlinien Afrikas, vermutet auch Marlow verborgene Geheimnisse im Landesinnern, die ihm Rückschlüsse über die archaische Natur des Menschen liefern sollen; ein Stück unberührte Wildnis fernab von zivilisatorischen Einflüssen. „Aus Marlows Sicht verhält sich die Zivilisation zur Wildnis also wie die Oberfläche zur Tiefe, [...] wie die äußere Hülle zum inneren Kern.“⁸⁹¹ Das Eindringen in den afrikanischen Urwald soll Marlow gleichfalls Erkenntnisse über den natürlichen und ursprünglichen Kern seiner Selbst liefern, den er als ‚zivilisierter‘ Europäer überwunden hat, den sich die vermeintlich wilden Eingeborenen allerdings bewahrt haben.

⁸⁸⁹ Vgl. Moser: Kannibalische Katharsis. S. 66.

⁸⁹⁰ Joseph Conrad: *Heart of Darkness*, London 1994.

⁸⁹¹ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 70.

„Die archaische Vorzeit macht sich in Gestalt von Atavismen, unbewußten Begierden und instinktiven Reaktionen bemerkbar. Sie ist nicht definitiv überwunden, sondern treibt in versteckter Form ihr Unwesen weiter. [...] Weil die Vergangenheit des Menschengeschlechts tief im Innern des Zivilisierten noch lebendig ist, wird das Vordringen in unerforschte, von archaischen Kulturen bewohnte Weltgegenden zu einem Mittel der Selbsterkundung.“⁸⁹²

Conrad erteilt diesem Denkmodell letztlich jedoch eine Absage, indem Marlow inmitten des Herzens der Finsternis eben kein verborgenes Reservat einer naturhaft-wilden Ursprünglichkeit entdeckt, sondern die Oberflächenstruktur der Kultur selbst zum Gegenstand einer hermeneutischen Analyse erklärt. Was Marlow in der Gestalt des Elfenbeinagenten Kurtz entdeckt, der scheinbar verwildert inmitten der Wildnis lebt, ist kein natürlicher Urzustand des Menschen, sondern ein pervertiertes Produkt der europäischen Zivilisation.⁸⁹³

Einen ähnlichen Erkenntnisprozess durchlaufen auch die Charaktere in Kirkmans Comicserie, obwohl die Vorzeichen, unter denen ihre Reise steht, sich grundlegend unterscheiden. Anders als in Conrads Erzählung begeben sie sich nicht in die Wildnis, weil sie dort einen konservierten Zustand ihrer eigenen archaischen Vorzeit vermuten, sondern suchen ganz im Gegenteil nach einem Ort, der ihre Zivilisation bewahrt hat. Insofern zielt ihre Expedition von Beginn an auf die Ergründung ihrer eigenen Kultur ab, die Conrad als das eigentliche Rätsel entlarvt hat. Das, was von der verschleiernenden Oberfläche ihrer Kultur verborgen und davon zurückgedrängt wurde, scheint bereits hervorzubrechen und präsentiert sich den Protagonisten als brutale und unnachgiebige Natur.

Als Reisende, die immer tiefer in das Unbekannte vordringen, entsprechen sie jedoch weitgehend demselben Typus des Entdeckers, den auch Conrads Marlow verkörpert. Was sie ebenso wie Marlow im Wesentlichen von früheren Entdeckern unterscheidet, ist laut Christian Moser die Tatsache, dass ihnen die Reise ins Landesinnere zunächst keine Distanz zum Unbekannten mehr gewährt: „Sie können sich nur noch in sich selbst zurückziehen; ihnen bleibt nichts als ihre eigene Stärke, um sich in der Fremde zu behaupten.“⁸⁹⁴ Dem Entdecker, der sich unmittelbar in die Wildnis begibt, droht gleichermaßen seine eigene Verwilderung. Somit scheint es für ihn umso entscheidender, Mittel und Wege zu finden,

⁸⁹² Ebd., S. 69.

⁸⁹³ Eine detaillierte Analyse zu Conrads Erzählung, insbesondere des Motivs der Reise als Mittel der Selbsterkenntnis, liefert Christian Moser: *Kannibalische Katharsis*. S. 64-82.

⁸⁹⁴ Ebd., S. 68.

eine scharfe Grenzlinie zwischen dem Wilden und dem Zivilisierten zu ziehen, anhand derer er sich seiner vermeintlichen Überlegenheit rückversichert, um nicht davon vereinnahmt zu werden.⁸⁹⁵ Für die Gruppe um Rick bedeutet dies zunächst einmal auf sprachlicher Ebene Distanz zwischen sich und den Untoten zu schaffen, indem sie sie als „Monster“ oder „Things“ bezeichnen. Sie unterdrücken auf diese Weise ihre Nähe zu den Untoten, indem sie sich weigern, sie als menschlich zu erachten. Das kompromisslose Töten der Zombies wird unter diesem Gesichtspunkt nur zu einer weiteren Methode, die scharfe Trennung zu vollziehen. Die Waffe dient den Protagonisten dabei als wesentliches Werkzeug, mit dem sie sich ihrer Zivilisiertheit und damit ihrer Überlegenheit gegenüber der Natur versichern, die sich auf diese Weise regulieren und unterwerfen lässt.

Die Suche nach Schutz bedeutet für die Protagonisten im weiteren Verlauf jedoch auch, eine räumliche Distanz zwischen sich und der Natur zu schaffen. Die angestrebte Wiederherstellung der Zivilisation beruht demnach im Wesentlichen auf dem Fundament des Überlebens, im Sinne einer Beherrschung der Natur, die diese Unterwirft und sich somit von ihr abgrenzt. Während sie das erste Lager noch inmitten eines Waldes an der Stadtgrenze zu Atlanta errichtet haben, finden sie schließlich in einem Gefängnis einen ersten sicher geglaubten Rückzugsort. Ausgerechnet dort, wo man einst Kriminelle einsperrte, um die Gesellschaft vor ihnen zu schützen, finden die Protagonisten nun einen Ort, um sich von der Wildnis abzugrenzen.⁸⁹⁶ Anhand der Mauern und Zäune, die das Gebäude umgeben, können sie die scharfe Grenze, die sie zwischen der Kultur, die sie zu wahren versuchen, und der Natur, die sie umgibt, nun auch physisch ziehen. Die Mauer trennt zwei Welten voneinander. Inmitten des Unbekannten hat sich die Gruppe ein heimatliches Refugium geschaffen und beginnt, einem weitgehend geregelten Tagesablauf nachzugehen. Das organisierte Leben, das sie sich im kleinen Kreis erschaffen, indem sie ihr eigenes moralisches Regelwerk etablieren, erprobt gleichfalls die gesellschaftliche Ordnung, die sie (wieder-)errichten wollen.⁸⁹⁷

⁸⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 68.

⁸⁹⁶ Claude Lévi-Strauss macht im Strafvollzug ein wesentliches Element für den anthropomeren Charakter westlicher Gesellschaften aus. Das Gefängnis dient demzufolge als Mittel, um gefährliche Individuen aus dem sozialen Körper auszustoßen und zu isolieren. Die Gesellschaft schafft sich auf diese Weise eine Möglichkeit, sich von vermeintlich fremdartigen und schädlichen Elementen zu reinigen. Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Köln 1982, S. 382f.

⁸⁹⁷ In seinem Buch *Surveiller et punir* untersucht Michel Foucault die Entwicklung moderner Strafsysteme. Er gelangt zu dem Schluss, dass das Gefängnis der Ort ist, an dem Machtverhältnisse erprobt werden, durch die das Subjekt, das maßgeblich an der Herausbildung der Gesellschaft

Während es ihnen im Gefängnis zumindest scheinbar gelungen ist, eine Grenze zwischen sich und der Wildnis zu errichten, werden sie dort alsbald mit den Abgründen der menschlichen Seele konfrontiert. Nachdem sie die Zellenblocks, die ihnen als Unterschlupf dienen, von den Untoten ‚bereinigt‘ haben, treffen sie auf vier Strafgefangene, die hier überlebt haben. Als Rick das Gefängnis verlässt, um kurzzeitig nach Atlanta zurückzukehren, eskaliert die Situation innerhalb der Gruppe: zwei Frauen werden auf brutale Weise ermordet aufgefunden. Es stellt sich heraus, dass Thomas, einer der Gefangenen, der der Gruppe versicherte, er sei wegen Steuerbetrugs inhaftiert worden, in Wahrheit ein triebhafter Frauenmörder ist. Nach Ricks Rückkehr diskutiert die Gruppe, auf welche Weise mit Thomas zu verfahren sei. Während der Großteil der Gruppe sich eingesteht, dass sie nicht recht wissen, wie mit der Situation umzugehen sei, gestaltet sich die Lösung für Rick simpel:

„We do not kill. We do not tolerate it. We will not allow it. That is our rule – our pledge. You kill. You die. No exceptions. Now – help me get Thomas up. We’re going to hang him.“⁸⁹⁸

Für Rick ist der Umstand, dass Thomas das Regelwerk, das er innerhalb der Gruppe geltend gemacht hat, missachtet, Grund genug, ihm sein Recht auf Leben abzuerkennen. Keinen anderen Menschen zu töten stellt für Rick eines der wesentlichen Kriterien dar, das die Menschen von den Zombies unterscheidet.⁸⁹⁹

beteiligt ist, überhaupt erst konstituiert wird. Den Kern dieser Behauptung bildet die Annahme, dass sich kleinste Machtstrukturen, die sich disziplinierend und normierend auf den Menschen auswirken, nicht nur im Gefängnis offenbaren, sondern sich durch verschiedene gesellschaftliche Institutionen ziehen. Diese Disziplintechniken moderner Gesellschaften beruhen im Gegensatz zu der Macht des Souveräns nicht mehr nur auf Repression und Ausschließung, sondern haben gleichfalls das Ziel, Individuen zu produzieren, die für das Wirtschafts- und Gesellschaftssystem nützlich sind. Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M. 1976.

⁸⁹⁸ Robert Kirkman: Safety Behind Bars. In: The Walking Dead. Compendium One. Issues #1-48. Berkeley 2010. S. o. S.

⁸⁹⁹ Zu einem ähnlichen Konflikt kommt es im Kapitel *Fear the Hunters*: Nachdem Dale von einem Zombie gebissen wurde, begibt er sich zum Sterben in den Wald. Dort wird er jedoch von einer Gruppe Kannibalen überfallen, die sein Bein abschneiden und verspeisen. Nachdem er ihnen eröffnet, dass er gebissen wurde, benutzen die Kannibalen Dale als Köder, um Ricks Gruppe zu sich zu locken. Rick gelingt es jedoch, sie vorher aufzuspüren und in einen Hinterhalt zu locken. Im Gespräch mit Rick eröffnet der Anführer der Kannibalengruppe, dass sie lediglich begonnen hätten, Menschen zu töten, da sie Hunger leiden. Ebenso wie Rick, haben sie ihre Entscheidung zu Töten aus rein pragmatischen Gründen getroffen. Rick, dem der Hungerkannibalismus jedoch als Ausdruck ihrer Verwilderung gilt, weigert sich, sich selbst in den Kannibalen wiederzuerkennen. Umso brutaler tötet er sie, um sich seiner moralischen Überlegen zu versichern. Die Kannibalen werden einer nach dem anderen von Rick und seiner Gruppe zerstückelt und verbrannt. Vgl. hierzu: Robert Kirkman: Fear the Hunters. In: The Walking Dead Book Six. Berkeley 2010.

Durch seine Art der Rechtsprechung entmenschlicht er Thomas sogleich selbst und zieht die Grenze, die er zwischen sich und den Untoten zu wahren versucht, nun ebenfalls zwischen sich und dem ‚Unmenschen‘ Thomas. Thomas’ Verhalten markiert für Rick den Einbruch des triebhaft Wilden, das er auszuschließen versucht und das es radikal auszuschalten gilt. In Thomas meint Rick eine Person zu erkennen, die der Verwilderung anheim gefallen ist. Rick offenbart damit die Wesenszüge früherer Entdecker und Missionare, die in der Konfrontation mit dem Fremden möglichst nach der Unterdrückung eventueller Gemeinsamkeiten suchten. Ähnlich wie jene, versucht auch Rick, seine Entscheidung auf diese Weise moralisch zu legitimieren, schließlich handelt es sich bei Thomas in diesem Moment nicht mehr um einen zivilisierten Menschen, sondern um ein Monster, das es ebenso wie die Zombies auszulöschen gilt. Rick verkennt dabei, dass der vermeintliche Gegensatz, den er aufrecht zu erhalten versucht, bereits von vornherein fragwürdig ist.

Während etliche Untote von außen an die Gefängnismauern drängen, laufen die Protagonisten Gefahr, von der Wildnis, die sie umgibt, vereinnahmt zu werden. „Der Reisende muss sich nicht nur gegen die Wildnis behaupten, die ihn umgibt. Er hat es auch mit einer Wildnis zu tun, die ihm selbst verborgen ist und jederzeit wieder hervorzubrechen droht.“⁹⁰⁰ Die scheinbare Opposition, die die Überlebenden zwischen dem Zivilisierten und dem Wilden errichten, wird in Kirkmans Comicserie wiederholt in Frage gestellt. Besonders in Hinblick darauf, inwiefern unmenschliches Verhalten die Protagonisten selbst entmenschlicht.⁹⁰¹

In einer Realität, in der sich der Alltag vorwiegend auf eine Form des blanken Überlebens beschränkt, droht den Protagonisten in Kirkmans *The Walking Dead* zunehmend der Verlust ihrer Menschlichkeit und eine Annäherung an die Zombies, die der Gruppe dabei verborgen bleibt, da sie die moralische Dimension ihres Verhaltens nicht thematisiert. Während des Handlungs bogens des ersten Kapitels *Days Gone Bye* diskutieren die Überlebenden die Zombies lediglich unter pragmatischen Gesichtspunkten: Wie tötet man sie am besten? Wie kann man sie meiden? Mit welchen Sinnen nehmen sie die Welt wahr?⁹⁰² Besonders für die Kinder innerhalb der Gruppe wird das System des Überlebens zur traumatischen Erfahrung, die sie nicht ausreichend verarbeiten können. Vor allem für den he-

⁹⁰⁰ Moser: Kannibalische Katharsis, S. 68.

⁹⁰¹ Vgl. Brendan Riley: *Zombie People*. In: *Triumph of the Walking Dead*. Robert Kirkman’s *Zombie Epic on Page and Screen*. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011, S.92.

⁹⁰² Riley: *Zombie People*, S. 83.

ranwachsenden Carl stellen der Umgang mit der Waffe und das Töten von Zombies die wesentlichen Faktoren dar, mittels derer er sich als wertvolles Mitglied der Gruppe beweist. Insbesondere sehnt er sich dabei nach der Anerkennung seines Vaters. Von Rick schaut er sich das pragmatische Handeln gegenüber anderen Gruppenmitgliedern, aber auch dessen Verhalten in Krisensituationen und vor allem das Töten ab.⁹⁰³ Weiterhin von traumatischen Erlebnissen erschüttert, erweist er sich jedoch zunehmend als abgestumpft. „People die, dad. It happens all the time. [...] Everyone will. Everyone.“⁹⁰⁴ Sowohl das der Tod nahestehender Personen als auch das Töten selbst wird für Carl zur Normalität. Der Akt des Tötens gilt ihm als Handlung, die zum Schutz der Gemeinschaft pragmatisch vollzogen werden muss. Die Frage nach einem moralisch richtigem oder falschen Verhalten stellt er sich nicht, sondern trifft seine Entscheidung einzig auf Grundlage dessen, was dem Überleben dient und was nicht. Rüdiger Safranski identifiziert ein solches Weltbild als naturalistisch geprägte Perspektive auf die Wirklichkeit, die in ihren schlimmsten Auswüchsen faschistoide Tendenzen entwickelt. „In dieser Perspektive gibt es kein ‚gut‘ und kein ‚böse‘. Die Natur ist moralisch indifferent, es gibt hier nur stark und schwach. In der biologisch definierten Arena des Lebens gelten andere ‚Tugenden‘ als die moralischen.“⁹⁰⁵

Dass sich die Lebensweise, die ihnen von den erwachsenen Protagonisten vermittelt wird, auf die Kinder besonders verheerend auswirkt, illustriert Kirkman schließlich eindrucksvoll anhand der Zwillinge Ben und Billy, die ebenfalls in Ricks Gruppe mitreisen. Ben zeigt Anzeichen einer schweren Psychose und beginnt, völlig emotionslos Tiere zu töten.⁹⁰⁶ Das Morden erscheint ihm als Beiläufigkeit, die im Rahmen seiner Sozialisierung und seines individuellen Reifeprozesses zum Alltag gehört. Er ist nicht fähig, diese moralisch in Relation zum Erlebten zu setzen. Als seine Krankheit endgültig durchbricht und er seinen Bruder ermordet, ist er sich der Tragweite seiner Handlung zunächst gar nicht bewusst und erwartet, dass dieser jederzeit wiederauferstehen wird. Während die Gruppenmitglieder noch beratschlagen, auf welche Weise mit Ben umzugehen

⁹⁰³ Eine detaillierte Analyse zu Carls charakterlicher Entwicklung liefert David Hopkins: *The Hero wears the Hat. Carl as 1.5-Generation Immigrant and True Protagonist*. In: *Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman's Zombie Epic on Page and Screen*. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011, S. 201-215.

⁹⁰⁴ Kirkman: *Made to Suffer*. In: *The Walking Dead. Compendium One. Issues #1-48*. Berkeley 2010.

⁹⁰⁵ Rüdiger Safranski: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*. Frankfurt a.M. 1999. S.246.

⁹⁰⁶ Robert Kirkman: *What We Become*. In: *The Walking Dead. Book Five. Issues #49-60*. Berkeley 2010.

sei, hat Carl seine Entscheidung bereits getroffen. Nämlich auf dieselbe Weise mit Ben zu verfahren, wie er es von jedem gewohnt ist, der die Sicherheit der Gruppe bedroht. Nachts schleicht er sich zum Bett seines Freundes und erschießt ihn. Anders als bei dem Mord an Shane erfolgt Carls Handlung hier nicht im Affekt, sondern aufgrund von Kalkül und Planung. Er tötet ihn auf dieselbe Weise, die er sich von den Erwachsenen abgeschaut hat. In der Welt, in der er sich behaupten will, gehen Überlegenheit und Macht mit dem Ausschalten von feindlichen Bedrohungen einher. Doch rechtfertigt einzig die scheinbare Zweckmäßigkeit der Entscheidung die Mittel?

Im zweiten Kapitel *Miles Behind Us* wird Carl von einem Farmarbeiter angeschossen, der ihn mit einem Zombie verwechselt. Der verwundete Carl wird in das Haus von Hershel Greene gebracht, der die Farm leitet und dort zurückgezogen mit seiner Familie und einigen Arbeitern lebt. Der ehemalige Veterinär nimmt die Gruppe bei sich auf und versorgt Carls Wunden. In Hershel treffen die Gruppenmitglieder zugleich auf einen Menschen, der völlig anders mit den Zombies verfährt, als sie selbst: Anstatt sie zu töten, hat er sie in seiner Scheune eingesperrt. Anders als Rick betrachtet er die Untoten nicht als Monster, sondern sucht nach einer Möglichkeit, ihnen zu helfen. Er spricht ihnen ihre Menschlichkeit nicht ab, sondern schließt die Möglichkeit nicht aus, dass es sich um eine Erkrankung handelt, von der sie geheilt werden können. Zwar bleibt fraglich, ob Hershel seine Hoffnung daraus zieht, dass sich unter den Zombies, die er gefangen hält, auch sein Sohn befindet, doch erweist er sich gegenüber Ricks Gruppe zunächst als moralische Instanz, indem er sie erstmalig mit den Auswirkungen ihrer Handlungen konfrontiert.⁹⁰⁷

Deutlich wird dies vor allem im weiteren Handlungsverlauf, als es zum Konflikt der Gruppe mit der Siedlung Woodbury kommt. Die Gemeinde liegt unweit des Gefängnisses und untersteht der Kontrolle des sadistischen Despoten Phillip

⁹⁰⁷ In einem Streitgespräch mit Rick kritisiert Hershel die Fragwürdigkeit dessen Entscheidungen: „We’re keeping them in the barn until we can figure out a way to help them. What have you been doing with them?“ – „What do you think we’ve been doing with them? You said yourself, that they should be dead. Shoot them in the head fixes that. We’ve been killing them.“ – „Killing them? You’ve just been killing them?“ – „We’re putting them out of their misery, and keeping them from killing us! Those things aren’t human. They’re undead monsters.“ [...] – „You don’t know why. You don’t even know what’s wrong with them. Nobody does. We don’t know a damn thing about what happened or what’s going on. We don’t know a goddamn thing about them. We don’t know what they’re thinking - - what they are feeling. We don’t know if it’s a disease or side effects of some kind of chemical warfare! We don’t know shit! For all we know these things could wake up tomorrow, heal up, and be completely normal again! We just don’t know! You could have been murdering all those people you ‘put out of their misery’.“ Robert Kirkman: *Miles Behind Us*. In: *The Walking Dead. Compendium One. Issues #1-48*. Berkeley 2010. S. o.S.

Blake, der sich selbst Governor nennt.⁹⁰⁸ Der Governor erscheint aus Ricks Perspektive zunächst als vollends ‚verwildert‘. Zur Belustigung für seine Untergebenen inszeniert er Gladiatorenkämpfe, bei denen er fremde Überlebende in einer Arena gegen Zombies antreten lässt. Für Rick und dessen Gruppe erscheint der Governor als skrupelloser Sadist, der scheinbar beliebig tötet, um seine Machtposition aufrecht zu halten.⁹⁰⁹ Er hat das Prinzip des Überlebens sowie das Recht des Stärkeren, das er in der Natur vermutet, bis zur Perversion verinnerlicht. Interessanterweise unterscheidet er sich in seinem Verhalten jedoch weniger von Rick, als es zunächst den Anschein hat.⁹¹⁰ Gegenüber seiner Gefolgschaft bezeichnet er Ricks Gruppe als „ruthless inhuman savages“ sowie als „monsters“.⁹¹¹ Er wendet also dieselbe entmenschlichende Rhetorik an, derer sich auch Rick bedient, um seine Handlungen zu rechtfertigen. Besonders während des Konflikts mit Woodbury muss sich Rick allmählich eingestehen, dass die Wildnis, gegen die er rigoros ankämpft, bereits sein Wesen vereinnahmt hat. Nachdem er Martinez, einen Spitzel des Governors, erwürgt hat, sieht Rick zunehmend seine moralischen Werte bedroht.

„Killing him made me realize something – made me notice how much I’ve changed. I used to be a trained police officer – my job was to uphold the law. Now I feel more like a lawless savage – an animal. I killed a man today and I don’t even care.“⁹¹²

Rick muss sich eingestehen, dass sich der vermeintliche Dualismus, den er zwischen sich und dem Wilden vermutet hat, in Wirklichkeit als Polarität erweist. Ebenso wie Conrads Marlow, dem das Fremde zunächst als abstoßend erscheint, entdeckt er tief in seinem Innern etwas, das mit diesem Fremden korrespondiert.⁹¹³ Bisher hatte Rick seine Menschlichkeit vornehmlich in Abgrenzung zu der Wildheit anderer gemessen, nun muss er erkennen, dass der Kampf ums Überleben ihn selbst dazu gebracht hat, in eben dieser Wildheit aufzugehen.

⁹⁰⁸ In der ergänzenden Romanreihe beschreibt Robert Kirkman die Vorgeschichte des Governors, der eigentlich Brian Blake heißt und nach dem Tod seines jüngeren Bruders Philip dessen Identität angenommen hat. Siehe hierzu: Robert Kirkman / Hay Bonansinga: *The Walking Dead. Rise of the Governor*. London 2011.

⁹⁰⁹ Siehe hierzu auch Riley: *Zombie People*, S. 81-98.

⁹¹⁰ Während der Governor in den Comics in vielerlei Hinsicht als Gegenentwurf zu Rick konstruiert wird, arbeitet vor allem die TV-Serie die Gemeinsamkeiten zwischen ihm und Rick differenzierter heraus.

⁹¹¹ Kirkman: *Made to suffer*, S. o.S.

⁹¹² Kirkman: *This Sorrowful Life*. In: *The Walking Dead. Compendium One. Issues #1-48*. Berkeley 2010.

⁹¹³ Vgl. Moser: *Kannibalische Katharsis*, S. 72.

Während Rick seinen ersten Zombie noch aus bloßem Mitleid erschossen hat, tötet er mit fortschreitender Handlung zunehmend emotionslos und routiniert. Im weiteren Verlauf erkennt er zunehmend, dass sein Überleben nur deswegen möglich war, weil er seine moralischen Prinzipien weitgehend aufgegeben hat. „What we’ve done to survive... sometimes I feel like we’re no better than the dead ones.“⁹¹⁴ Die Gemeinsamkeiten mit den Zombies, die Rick unterdrückt hat, indem er seine Handlungen durch sein eigenes moralisches Regelwerk legitimiert hat, werden durch seine Einsicht einer markanten Änderung unterzogen. Er sieht sich nun damit konfrontiert, dass er sich bedeutend weniger von den Untoten unterscheidet, als er bislang angenommen hat. Scott Kenemore geht sogar soweit, zu behaupten, Rick habe nur deshalb so lange überlebt, weil er selbst wie ein Zombie agiere.⁹¹⁵ Tatsächlich haben die Überlebenden das Prinzip des Tötens ebenso internalisiert wie die Zombies.⁹¹⁶ Aber sind sie dadurch nun selbst in einen archaischen Naturzustand zurückgekehrt?

Nachdem es zum Krieg mit Woodbury gekommen ist, sieht sich die stark dezimierte Gruppe gezwungen, das Gefängnis zu verlassen. Sie irren zunächst wieder rastlos durch die Wildnis, bis sie auf weitere Überlebende treffen, die sie in die gesicherte Siedlung Alexandria geleiten. Unter der Führung des ehemaligen Kongressabgeordneten Douglas Monroe hat man sich hier eine Umgebung erschaffen, die die Welt vor der Zombie-Apokalypse weitgehend simuliert. Die Überlebenden von Alexandria halten sich mit Freizeitaktivitäten, wie etwa Spaziergängen und Cocktailparties bei Laune. Obwohl sie scheinbar ihr Ziel erreicht haben, stellt dieses Leben für Rick und seine Gruppe einen Kulturschock dar, unterscheidet es sich doch grundlegend von der rohen Lebensweise, an die sie sich gewöhnt haben. Um in die neue Gemeinschaft aufgenommen zu werden, wird von ihnen verlangt, dass sie ihre Waffen abgeben. Das, woran Rick und seine Gruppe ihre Zivilisiertheit gemessen haben, sollen sie aufgeben, um in die neue Gemeinschaft integriert zu werden; für Rick absolut inakzeptabel. So bricht

⁹¹⁴ Vgl. Robert Kirkman: Fear the Hunters. In: The Walking Dead. Book Six. Issues #61-72. Berkeley 2010. S. o.S.

⁹¹⁵ Scott Kenemore: A Zombie Among Men. Rick Grimes and the Lessons of Undeadness. In: Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman’s Zombie Epic on Page and Screen. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011, S. 185-199.

⁹¹⁶ Offensichtlich wird die Gemeinsamkeit zwischen Rick und den Zombies im Kapitel *What we become* inszeniert. Rick muss sich hier unbewaffnet gegen Plünderer verteidigen. Er gewinnt den Kampf, indem er dem Angreifer ein großes Stück Fleisch aus dem Hals beißt. Rick wird auf dieselbe Weise dargestellt, mit der auch die fressenden Zombies inszeniert werden. Vgl. Kirkman: What We Become, S. o.S.

er nachts mit einigen Mitgliedern seiner Gruppe in die Waffenkammer von Alexandria ein und stiehlt die Waffen zurück.

Ähnlich wie es Canetti beschreibt ist das Überleben für sie zur Leidenschaft geworden. „Je größer der Haufen der Toten ist, unter denen man lebend steht, je öfter man solche Haufen erlebt, um so stärker und unabweislicher wird das Bedürfnis nach ihm.“⁹¹⁷ Besonders für Carl erscheint das Leben in Alexandria schnell schal und trostlos. Unter die anfängliche Freude über ein sorgloses Leben mischt sich bei ihm die Sorge, von dieser Lebensweise verweichlicht zu werden. „I don't want to get used to this – it'll make us weak. I don't want to die.“⁹¹⁸

Tatsächlich erscheinen Rick sowie auch die übrigen Mitglieder seiner Gruppe im Vergleich zu den Einwohnern Alexandrias verwildert. Konflikte werden vornehmlich gewaltsam gelöst, wobei vor allem die Beiläufigkeit, mit der sie diese Gewalt anwenden, auf viele Bewohner Alexandrias erschreckend wirkt. Sie scheinen auf die Stufe barbarischer Wildheit regrediert zu sein. Das Herz der Finsternis, in das sie vorgedrungen sind, erweist sich für sie als öde und leer – und das, obwohl es genau das darstellt, wonach sie anfänglich gesucht haben: ein Ort, der ihnen Schutz bietet und ihnen ihre Kultur vor Augen führt. Die Wildheit hat – ähnlich wie bei Conrads Protagonist Kurtz – längst von ihnen selbst Besitz ergriffen, ohne dabei einen natürlichen Urzustand des Menschen offenzulegen; sie ist bereits selbst das Produkt westlicher Zivilisation. Die Oberfläche, die sich den Protagonisten in Form der fremd gewordenen Welt eröffnet und die sie zu durchdringen versuchen, birgt, wie im Falle Marlows, eben kein tieferes Geheimnis, sondern stellt vielmehr selbst ein Geheimnis dar.⁹¹⁹ Lange Zeit haben sie versucht, eine distinkte Grenze zwischen der Zivilisation und der Wildnis zu ziehen. Ausgerechnet inmitten der rudimentären Wiedererrichtung ihrer Kultur sehen sie sich nun damit konfrontiert, dass es vor allem der Versuch dieser strikten Trennung war, der ihre Wildheit hervor gebracht hat. Was die Protagonisten als Ursache ihrer Verwilderung ausmachen, ist also keinesfalls die Vereinnahmung durch die Natur, die sie umgibt, sondern beruht auf den Machtstrukturen, die sie aus ihrer eigenen Kulturerfahrung in die ‚neue Welt‘ übertragen haben. Was die Protagonisten schließlich erkennen müssen, ist, dass es sich auch bei den Zombies nicht um einen Ausbruch der Natur handelt, sondern allenfalls um das ‚verwilderte‘ Fortschreiben der eigenen Geschichte. Die Zombies stehen ihnen

⁹¹⁷ Canetti: *Der Überlebende*, S. 15.

⁹¹⁸ Robert Kirkman: *Life Among Them*. In: *The Walking Dead Book Six*. Berkeley 2010.

⁹¹⁹ Vgl. ebd., S. 82.

als Ausdruck einer ‚zweiten Natur‘ gegenüber, als pervertierte Verzerrungen einer Lebenswelt, die sich die westliche Gesellschaft selbst erschaffen hat.⁹²⁰

Die direkte Konfrontation mit dieser zweiten Natur hat die Protagonisten anscheinend tatsächlich in einen kulturellen Vorzustand zurückgeführt. Die vermeintliche Natürlichkeit, die sich als von der westlichen Zivilisation hervorgebrachte Quasi-Natürlichkeit erweist, offenbart sie selbst als das Symptom, das sie zu bekämpfen versuchen. Die Mittel, mit denen die Gruppe versucht hat, sich von den Zombies zu unterscheiden, entpuppen sich als Mittel, die unweigerlich ihre Nähe zu ihnen unterstreichen.

„The second we put a bullet in the head of one of these undead monsters – the moment one of us drove a hammer into one of their faces – or cut their head off. We became what we are! And that’s just it. That’s what it comes down to. You people don’t know what we are. We’re surrounded by the dead. We’re among them – and when we finally give up we become them! We’re living on borrowed time here. Every minute of our life is a minute we steal from them! [...] You think we hide behind these walls to protect us from the walking dead! Don’t you get it? We are the walking dead.”⁹²¹

Die angestrebte Wiederherstellung einer zivilisatorischen Ordnung bedeutet für die Protagonisten, alles Fremdartige mit derselben Rigorosität abzustößen, mit der auch die untergegangene kapitalistische Gesellschaft auf das Andere reagiert hat. Ihr eigener kannibalischer Charakter, der Drang, sich das Fremde einzuverleiben, es auf diese Weise zu unterwerfen und umgehend wieder abzustößen, konfrontiert sie unweigerlich mit ihrer Nähe zu den Zombies, die dieses Prinzip ebenso verinnerlicht haben. Das ganz Fremde, das sie in den Untoten vermuten,

⁹²⁰ Bei dem Terminus der ‚zweiten Natur‘ handelt es sich um einen besonders in der Anthropologie, der Ästhetik und der Kulturtheorie ausgiebig diskutierten Begriff. Ausführliche Beschreibungen finden sich u.a. bei: Karl Marx, Georg Lukács und Theodor W. Adorno. Die zweite Natur gilt im Wesentlichen als eine vom Menschen selbst geschaffene Sphäre, an die er sich so sehr gewöhnt hat, dass sie ihm als ähnlich natürlich erscheint, wie die ‚erste Natur‘. Die rigorose Gegenüberstellung von Kultur und Natur ist in Hinblick darauf nicht zu halten, da die Konzeption der zweiten Natur stets kulturellen Bedingungen und Wandlungen unterworfen ist. Sie entspricht damit weitgehend synonym dem Quasi-Natürlichen, auf das bereits in Kapitel 4. dieser Arbeit hingewiesen wurde. Ich beziehe mich mit der Verwendung des Begriffs an dieser Stelle im Wesentlichen auf Lukács Beschreibung einer verdinglichten Welt, die dem Subjekt als fremd erscheint. Vgl hierzu: Norbert Rath: Zweite Natur. Konzepte einer Vermittlung von Natur und Kultur in Anthropologie und Ästhetik um 1800. Münster 1996.; Helmut Dahmer: Pseudonatur und Kritik. Freud, Marx und die Gegenwart. Frankfurt a.M. 1994.; Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied 1963.; Theodor W. Adorno: Die Idee der Naturgeschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften 1. Philosophische Frühschriften. Frankfurt a.M.1973.

⁹²¹ Robert Kirkman: The Heart’s Desire. In: The Walking Dead. Compendium One. Issues #1-48. Berkeley 2010.

stellt sich letztlich als Eigenes heraus, das in der Extremsituation in seiner radikalsten Form zum Ausdruck kommt. Das Herz der Finsternis, in das sie vorgezogen sind, kann sie weder davor schützen, noch davon befreien, stattdessen offenbart es ihnen, mit welchen Mitteln ihre eigene Kulturgeschichte geschrieben wurde.

7.2.3. „You’ve built a shrine to a long dead world.“ – Die Neubesiedlung Amerikas

In Alexandria wird Ricks Gruppe nicht einzig mit ihrer eigenen Verwilderung konfrontiert. Sie müssen sich ebenso damit auseinandersetzen, inwiefern ihre Kultur dieses Verhalten produziert hat. Kirkman nutzt das post-apokalyptische Szenario und den Wunsch seiner Protagonisten, die Zivilisation wiederaufzubauen, um auf die kulturelle Entwicklung der spätkapitalistischen Gesellschaft zu verweisen. Durch die Inszenierung der Zombie-Apokalypse schafft er zunächst eine kritische Distanz zum Geschehen, stellt aber wiederholt ihre eigentliche Nähe zur zeitgenössischen Gesellschaft heraus. „Films, like zombie films, that project a futurity of events – even apocalyptic events – are by necessity utilizing recaptured, revised, restructured visions of the past – past anxiety, past trauma, past hysteria.“⁹²² Wie im Falle der Unterschiede, die die Protagonisten zunächst zwischen sich und den Zombies proklamieren, hat auch die scheinbare Opposition zwischen der ‚alten‘ und der ‚neuen‘ Gesellschaft nur vermeintlich Bestand. Und ebenso wie die Zombies scheinbar ihrer Menschlichkeit entledigt werden, entledigt Kirkman auch die westliche Zivilisation zunächst ihrer materiellen und kulturellen Errungenschaften. So wird jeder Einzelausgabe der Comichefte dieses Konzept programmatisch als Klappentext vorausgestellt.

„How many hours are in a day when you don’t spend half of them watching television? When is the last time any of us really worked to get something that he wanted? How long has it been since any of us really needed something that we wanted? The world we knew is gone. The world of commerce and frivolous necessity has been replaced by a world of survival and responsibility. [...] In a matter of months society has crumbled, no government, no grocery stores, no mail delivery, no cable TV. In a world ruled by the dead, we are forced to start living.“⁹²³

⁹²² Christie: A Dead New World, S.77.

⁹²³ Hier zitiert aus: Kirkman: The Walking Dead Compendium One.

Gleichzeitig formuliert Kirkman eine Kritik an einem gesellschaftlichen Zustand, den Marc Augé als Übermoderne bezeichnet und erklärt wiederum ein Gefühl, das Erich Fromm als Entfremdung („*alienation*“) beschreibt,⁹²⁴ zur eigentlichen Ursache der Ereignisse. *The Walking Dead* artikuliert damit die Zweifel der Gesellschaft der Übermoderne an der Geschichte als Trägerin von Sinn.

„Ce qui est nouveau, ce n'est pas que le monde n'ait pas, ou peu, ou moins de sens, c'est que nous éprouvons explicitement et intensément le besoin quotidien de lui en donner un. [...] Ce besoin de donner un sens au présent, sinon au passé, c'est la rançon de la surabondance événementielle qui correspond à une situation que nous pourrions dire de «surmodernité» pour rendre compte de sa modalité essentielle: L'excès.“⁹²⁵

Zunächst bedeutet das Szenario, in das Kirkman seine Protagonisten entlässt, ein Ende des Übermaßes. Darüber hinaus erweisen sich die Charaktere in seiner Comicreihe als Repräsentanten eines Zustandes, in dem der Mensch zunehmend aus der Geschichte ausgetreten ist. „Die nachgeschichtliche Welt läßt das Leben erstarren und herrscht mit der mythischen Macht der alten Naturordnung.“⁹²⁶ Sowohl der Mensch in der spätkapitalistischen Gesellschaft als auch die Protagonisten in Kirkmans Comicreihe, sehen sich permanent mit dem Wunsch konfrontiert, ihren Handlungen einen tieferen Sinn zu verleihen. Was Kirkmans Comic dabei ebenso wie viele weitere zeitgenössische Vertreter des Zombie-Genres auszeichnet, ist, dass er die eigentliche Apokalypse, also die dramatisierende Inszenierung des Untergangs, ausspart. „Im Zeichen des Posthistoire ist

⁹²⁴ „By alienation is meant a mode of experience in which the person experiences himself as an alien. He has become, one might say, estranged from himself. He does not experience himself as the center of his world, as the creator of his own acts—but his acts and their consequences have become his masters, whom he obeys, or whom he may even worship. The alienated person is out of touch with himself as he is out of touch with any other person. He, like the others, are experienced as things are experienced; with the senses and with common sense, but at the same time without being related to oneself and to the world outside productively.“ Erich Fromm: *The Sane Society*. Second, enlarged edition. London und New York 1991. S.117.

⁹²⁵ Augé: *Non-Lieux*, S. 41. Dt.: „Neu daran ist nicht, dass die Welt keinen oder weniger Sinn mehr hätte, sondern dass wir tagtäglich sehr bewusst das Bedürfnis verspüren, ihr einen Sinn zu geben.[...] Dieses Bedürfnis, die Gegenwart und vielleicht auch die Vergangenheit mit Sinn auszustatten, ist der Preis für die Überfülle der Ereignisse in einer Situation, die wir als ‚Übermoderne‘ bezeichnen könnten, um auf ihr wichtigstes Merkmal hinzuweisen: das Übermaß.“ Augé: *Nicht-Orte*, S. 38.

⁹²⁶ Bolz, Norbert: *Theorie der Müdigkeit – Theoriemüdigkeit*. In: *Telepolis*, 9. Juni 1997. Text online: <https://www.heise.de/tp/features/Theorie-der-Muedigkeit-Theoriemuedigkeit-3445987.html> (Abgerufen am 18.5.2017).

der Weltuntergang kein Thema, zumindest kein dramatisches⁹²⁷, schreibt Klaus R. Scherpe. Mahnende geschichtsphilosophische oder theologische Konzepte, die die Apokalypse beschworen haben, werden zur Randbemerkung.⁹²⁸ Die Gesellschaft der Moderne ist in einen Zustand eingetreten, in dem sie ihren eigenen Untergang nunmehr selbst herzustellen vermag. „Die Herstellbarkeit der Katastrophe *ist* die Katastrophe.“⁹²⁹ Die Apokalypse markiert einen Nullpunkt, an dem nun der nachgeschichtliche Mensch die Weltbühne betritt. Zwischen Postmoderne, Posthistoire und Postapokalypse liegt somit in erster Linie die strukturelle Gemeinsamkeit eines spezifischen Gefühls, das sich als ein ‚danach-Sein‘ versteht. „Dieses untrügliche Gefühl sagt uns, daß unser Leben die Moderne überholt hat.“⁹³⁰ Dieser Zustand bedeutet jedoch nicht, dass gar nichts mehr geschieht, sondern beschreibt vielmehr einen Umstand, oder zumindest dessen Vermutung, dass sich in der Grundstruktur der westlichen Gesellschaft keine grundlegenden Änderungen mehr ergeben.⁹³¹

So versteht wiederum Kirkman die Apokalypse als ein tendenziell sinnstiftendes Moment, das den Menschen von den Begehrlichkeiten der spätkapitalistischen Gesellschaft zu purgieren vermag, indem sie das Leben auf seine Grundbedürfnisse reduziert. Während der Mensch der Apokalypse zunehmend aus der Geschichte ausgetreten ist, versucht Kirkman seine Inszenierung der Postapokalypse sogleich verstärkt mit Geschichte zu füllen. Die Protagonisten in seiner Comicreihe, allen voran Rick, sehen sich mit ihrer eigenen (Kultur-)Geschichte konfrontiert. Insbesondere deswegen, weil die Werte und Ideologien, die sie vertreten und denen sie folgen, den Machtstrukturen einer sozialen Ordnung unterliegen, die in ihrer Realität bereits zusammengebrochen ist. Die Reise, die seine Protagonisten antreten, wird zu einer ‚hermeneutischen Odyssee‘, die ihnen Rückschlüsse über ihre Lebenssituation vor der Apokalypse eröffnet. „L’idée de progrès [...] s’est échouée en quelque sorte sur les récifs du XX^e siècle“⁹³², resümiert Augé in seiner Beschreibung über die Nicht-Orte. So hebt Kirkman diesen Fortschrittsgedanken zunächst auf und führt seine Protagonisten in einen vorge-

⁹²⁷ Klaus R. Scherpe: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. v. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Hamburg 1986. S. 270.

⁹²⁸ Vgl. H. M. Enzensberger: Politische Brosamen. Frankfurt a.M. 1982. S. 225.

⁹²⁹ Scherpe: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs., S. 270. Hervorhebung im Original.

⁹³⁰ Bolz: Theorie der Müdigkeit.

⁹³¹ Vgl. Ebd.

⁹³² Augé: Non-Lieux, S. 35. Dt.: „Die Idee des Fortschritts [...] ist gewissermaßen an den Klippen des zwanzigsten Jahrhunderts zerbrochen.“ Augé: Nicht-Orte, S. 33.

schichtlichen Zustand, von dem aus sie die Wiederherstellung ihrer Normalität anstreben. Die westliche Kulturentwicklung zerschellt hier scheinbar an dem Auftreten kannibalischer Untoter und sieht sich damit konfrontiert, von der Natur überwältigt zu werden.

In seinem Buch *The Sane Society* beschreibt Fromm die Kulturgeschichte industrieller Sozietäten als einen langwierigen Prozess der Loslösung von der Natur.⁹³³ Durch die Beherrschung der Natur und des ständig wachsenden materiellen Komforts seit der industriellen Revolution habe sich das Streben nach einem besseren Leben, das sich stets in Abgrenzung zur Natur verstand, zum reinen Selbstzweck entwickelt, in dem der Mensch seine Fähigkeit, den Wert des Lebens zu erkennen, verloren habe.⁹³⁴ Fromms Ausführungen eignen sich auf zweierlei Weise für die Lektüre von Kirkmans *The Walking Dead*. Einerseits als Diagnose, denn auch Fromm gelangt zu dem Schluss: „The world is again fragmentalized, has lost its unity“⁹³⁵. Andererseits als Zustandsbeschreibung, die den historischen Zugang eröffnet. Während ihrer Reise durch die unwegsame Natur haben Kirkmans Protagonisten versucht, sich die Natur zu unterwerfen. Sie verdingten sich als Jäger und Sammler und haben eine kulturelle Ordnung geschaffen, in der sie sich als Gemeinschaft erprobt und Ackerbau betrieben haben. Dabei blieben sie jedoch der Natur stärker verbunden als ihnen lieb war und lebten mit der ständigen Angst, von ihr ausgestoßen (und gleichermaßen von den Zombies einverleibt) zu werden. Auf ähnliche Weise skizziert auch Fromm das Leben der Menschen bis ins 15. Jahrhundert.⁹³⁶ Die Handlungen von Ricks Gruppe waren dabei jedoch stetig vom dem Wunsch motiviert, den Status Quo, der ihnen aus der spät-kapitalistischen Gesellschaft vertraut war, wiederherzustellen, letztlich mussten sie jedoch erkennen, dass es gerade dieser Zustand war, der sie auch mit ihrer eigenen Wildheit vertraut gemacht hat.

In Alexandria treffen sie schließlich auf eine Gemeinschaft, die die Lebenssituation vor dem Ausbruch der Zombie-Epidemie weitgehend imitiert. Es fällt ihnen zunächst schwer, sich an dieses Leben zu gewöhnen. Je mehr Ricks Gruppe ihre eigenen Verhaltensweisen als Überbleibsel der untergegangenen Gesellschaft begriffen hat, desto mehr fühlt sie sich in Alexandria von ihr entfremdet. In ge-

⁹³³ Erich Fromm: *The Sane Society*. In der deutschen Übersetzung: Erich Fromm: *Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung*. Übers. v. Liselotte Mickel und Ernst Mickel. Stuttgart 1991.

⁹³⁴ Vgl. Fromm: *Sane Society*, S. 348.

⁹³⁵ Vgl. Ebd. S. 348.

⁹³⁶ Vgl. Ebd., S. 345.

wisser Hinsicht sind die Protagonisten also Eingeborene, aber gleichfalls Ausgeschlossene ihrer eigenen Kultur. Sie erscheinen den Regelsätzen, unter denen sie einstmals gelebt haben, und die sie innerhalb der neuen Umgebung zu reetablieren versuchen, entfremdet. Um die Welt, in der sie leben, zu verstehen, müssen sie sich, wie es Marc Augé in Anlehnung an Freud bezeichnet, auf das Wagnis einer Auto-Ethnoanalyse einlassen.⁹³⁷ Sie müssen sowohl ihr individuelles Verhalten als auch ihre Stellung in der Welt reflektieren. In der stetigen Hin- und Rückbewegung zwischen ihrer Kultur, die konstitutiv für ihre Identität ist, die aber unter den neuen Gegebenheiten gleichermaßen zu dem Gefühl der Entfremdung beiträgt, entfernen sich die Protagonisten immer wieder von eben dieser und beginnen, sie aus einer *outsider*-Perspektive heraus zu hinterfragen. Auf diese Weise offenbart die Handlung von *The Walking Dead* einen autoethnographischen Charakter. „The autoethnographer must get outside the hereness of her culture, but not too far outside and not forever.“⁹³⁸

Die Entfremdung, die sie von den Errungenschaften ihrer Kultur erleben, ermöglicht es ihnen – zumindest in der Theorie – einen distanzierten Blick auf eben diese einzunehmen. Tatsächlich erscheint ihnen die einstige Zivilisation, die insbesondere in Alexandria künstlich aufrechterhalten wird, zunehmend als eine Art Museum.

„In dem Augenblick, wo wir entdecken, daß es Kulturen und nicht nur eine Kultur gibt, in dem Augenblick also, wo wir das Ende eines illusorischen oder realen kulturellen Monopols zugeben, in diesem Augenblick bedroht unsere eigene Entdeckung uns mit zerstörerischer Kraft. Plötzlich schält sich die Möglichkeit heraus, daß es nur noch die ‚Anderen‘ gibt, daß wir selbst ein anderer unter den anderen sind; wenn jede Bedeutung und jedes Ziel verschwunden ist, dann wird es möglich, durch Zivilisationen zu spazieren, wie durch Ruinen oder Überreste; die ganze Menschheit wird so etwas wie ein imaginäres Museum.“⁹³⁹

Anders als Romero, der die Zombies zur Projektion des Fremden einsetzt, versucht Kirkman, die nötige Distanz über das Eindringen in die Geschichte zu generieren. Vor allem über die Wiederherstellung zivilisatorischer Strukturen, integriert er nun verschiedene Etappen der westlichen Kulturentwicklung in die Handlung seiner Comicserie. Im stetigen Wechsel aus Selbstentfremdung und

⁹³⁷ Vgl. Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 50.

⁹³⁸ Buzard: *Disorienting Fiction*, S.163.

⁹³⁹ Paul Ricœur: *Weltzivilisation und nationale Kulturen*. In: ders.: *Geschichte und Wahrheit*. München 1974. S. 285.

Selbsterkundung liegt schließlich der Erkenntnisprozess, der die Protagonisten mit der Wiederaufarbeitung ihrer eigenen Geschichte konfrontiert. Unter Berücksichtigung einer historischen Lesart korrespondiert das Eindringen der Protagonisten in das Herz der Finsternis ebenfalls mit der Expedition, die Meriwether Lewis und William Clark im Jahr 1804 antraten, um die Westküste der USA über den Landweg zu erschließen.⁹⁴⁰ In dem Bestreben, die Inszenierung der Post-Apokalypse historisch aufzuladen, rückt Kirkman weniger eine „Hermeneutik des Todes“⁹⁴¹ in den Mittelpunkt seiner Darstellungen, sondern erklärt den Wiederaufbau der Zivilisation selbst zur Sinnsuche, die sich auf die Spur des eigenen Zivilisationsprozesses begibt.

Zunächst setzt der Erkenntnisprozess für die Protagonisten jedoch ein, als sie sich verstärkt mit den Grundwerten ihrer eigenen Kultur auseinandersetzen müssen. Wird die Wiederentdeckung zivilisatorischer Strukturen zunächst als Zuflucht empfunden, deren Wiederholung Sicherheit garantiert, wird sie zunehmend als die eigentliche Ursache für den Zusammenbruch der sozialen Ordnung entlarvt. Als bald wird ersichtlich, dass man in Alexandria ebenso sehr darauf bedacht ist, die Distanz zur unbekanntem Natur zu wahren, wie es auch die Gruppe um Rick versucht hat. Tatsächlich wird die Grenze zwischen dem als zivilisiert verstandenen Inneren und dem wilden Außen hier sogar noch schärfer gezogen. Monroe, der die Leitung von Alexandria übernommen hat, meint, den gewalttätigen Kern der untergegangenen Gesellschaft identifiziert zu haben und ist umso rigoroser darauf bedacht, ihn zu unterdrücken. Er versucht, seine Gemeinschaft vor sich selbst zu schützen, indem er den Mitgliedern das Führen von Waffen untersagt. Gelten ihre Waffen für Ricks Gruppe als Marker der Zivilisation, sind sie in Alexandria als Ausdruck des Barbarischen verpönt. Damit macht Monroe zwar die Errungenschaften seiner eigenen Kultur als Symptom ihres Unterganges aus, geht aber zugleich davon aus, dass er die Gemeinschaft durch Repression von der ihr immanenten Gewalt befreien könne. Er reduziert die Verfehlungen der Menschheit dabei jedoch einzig auf materielle Güter, wohingegen er die Gewaltstrukturen, auf die sich auch seine Gemeinschaft beruft, außer Acht lässt. So wird inmitten dieser scheinbar heilen Welt schließlich umso deutlicher, als wie fragil sich die von Monroe gezogene Grenze erweist. Das banale Alltagsleben bringt wiederum andere Schattenseiten des menschlichen Miteinan-

⁹⁴⁰ Zur Lewis-und-Clark-Expedition siehe: Stephen E. Ambrose: *Undaunted Courage. Meriwether Lewis, Thomas Jefferson, and the Opening of the American West*. New York 1997.

⁹⁴¹ Vgl. Meteling: *Monster*, S. 128f.

ders hervor und verdeutlicht, dass auch dieses alles andere als gewaltfrei ist: Das Regelwerk, das Monroe innerhalb der gesicherten Mauern Alexandrias geltend gemacht hat, beruft sich vornehmlich auf Opportunismus. In seiner ‚neuen‘ Funktion als Constable Alexandrias wird Rick alsbald auf einen Fall häuslicher Gewalt aufmerksam. Als er Monroe darauf aufmerksam macht, versucht dieser, die Verantwortung von sich zu weisen. Pete, der in Verdacht steht, seine Frau und seinen Sohn zu misshandeln, ist der Arzt der Siedlung und damit zu bedeutend, um für sein Verhalten zur Verantwortung gezogen zu werden. Der Versuch der strikten Opposition zwischen Innen und Außen ist auch in Alexandria zum Scheitern verdammt. Im Laufe der Zeit verdichten sich die Anzeichen, dass auch die Simulation eines Alltags vor der Apokalypse kein gewaltfreies Leben verspricht, sondern gewaltvolle Auswüchse lediglich zu unterdrücken und zu ignorieren versucht. Nach der Auseinandersetzung zwischen Rick und Pete treten weitere Konflikte zu Tage, die bisher mittels alltäglicher Banalitäten kaschiert wurden. Sinnbildlich dafür muss die Mauer, die Alexandria umgibt, letztlich fallen: Als eine Gruppe von Plünderern die Siedlung attackiert, locken sie dabei Zombies aus dem nahen Washington an, die die Mauern durchbrechen. Nach dem anschließenden Kampf, aus dem Rick erneut als Überlebender hervorgeht, wird er von Monroe zum neuen Anführer Alexandrias auserkoren. Für Rick bedeutet dieser Prozess jedoch einen weiteren Schritt zur Selbsterkenntnis. „I can’t believe it took me so long to realize this. After so long, being driven from one place to the next... I noticed, it was always people – that was the problem.“⁹⁴²

Im Laufe der Zeit muss sich Rick damit auseinandersetzen, sein Handeln seinen moralischen Werten anzupassen, da er verstanden hat, dass ihn einzig seine Moral von den Untoten unterscheidet. Als vermeintliche Überwindung seines eigenen ‚Naturzustands‘ hat Rick zunächst versucht, die Strukturen der ‚alten‘ Welt in die neue zu übertragen.⁹⁴³ Zunehmend lassen sich die Zombies nicht mehr als völlig kulturlos verstehen, sondern Rick muss sie ebenso als Ausdruck

⁹⁴² Robert Kirkman: *No Way Out* in: *The Walking Dead Book Seven*, Berkeley 2011.

⁹⁴³ Im weiteren Verlauf der Handlung werden die Protagonisten von den sogenannten *Whisperers* überfallen. Dabei handelt es sich um Menschen, die andere Menschen häuten, um in deren ‚Hülle‘ wie Zombies zu erscheinen. Auf diese Weise gelingt es ihnen, in friedlicher Koexistenz mit den Untoten zu leben und diesen sogar rudimentäre Befehle zu erteilen. Im Gespräch mit Alpha, der Anführerin der *Whisperers*, wirft diese Rick vor, lediglich ein Repräsentant der alten Welt zu sein, der dem Gestern verhaftet handelt. „You’ve built a shrine to a long dead world.“ Alpha meint, das Wesen der menschlichen Natur auf ihren animalischen Kern zurückführen zu können, der sie auf einer Stufe mit Raubtieren verortet. Sie erkennt dabei, dass sie auf diese Weise innerlich nicht anders ‚verwildert‘ ist, wie auch Rick und seine Gruppe, nur, dass sie sich weigert, darin die Oberflächenstruktur ihrer Kultur auszumachen. Siehe hierzu: Robert Kirkman *Life and Death* in: *The Walking Dead Volume 24*, Berkeley 2015.

der untergegangenen Kultur begreifen, der auch er sich nicht vollends entziehen kann. Diese Auseinandersetzung mit seiner eigenen Kultur, dem stetigen Wechsel zwischen der Entfremdung und der Erkenntnis über das Eigene hat ihm sowohl deren Schwächen offenbart als auch deren Stärken. „I was overlooking the most important part of survival in this world. Community.“⁹⁴⁴

Rick muss erkennen, dass der Wiederaufbau der Zivilisation nicht über den Ausschluss alles Andersartigen und rigorosen Unterdrückung eventueller Gemeinsamkeiten vollzogen werden kann. Das Scheitern des ersten Konzepts von Alexandria nimmt Kirkman zum Anstoß, sich fortan verstärkt mit der Wiedererrichtung zivilisatorischer Strukturen zu beschäftigen. Vor dem Hintergrund, dass der Wiederaufbau inmitten der Trümmer der einstigen USA stattfindet, müssen seine Protagonisten sinnbildlich in die Überreste eindringen und sich aktiv damit auseinandersetzen, ihre eigene Kulturgeschichte zu wiederholen und bestenfalls neu zu schreiben. „We may never be able to get things completely back to the way they were. [...] We could rebuild civilization... maybe even do a better job of it this time.“⁹⁴⁵ Diese Art der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte dient Kirkman als weiteres Mittel der Selbstergründung. Während ihm die Erkundung der Natur als ein Vordringen in den ‚wilden Kern‘ der eigenen Kultur diene, nutzt Kirkman die Beschreibung der Wiederherstellung einer zivilisatorischen Ordnung als Möglichkeit der Erkundung der eigenen Zivilisationsgeschichte. Er sucht dabei nicht die radikale Fremdheit einer exotischen Kultur, über die der Auto-Ethnograph zu einem tieferen Verständnis seiner selbst gelangt, sondern konstruiert diese Fremdheit im ‚fremden Land‘ der eigenen Kulturgeschichte. „If the past is a foreign country, it is a shockingly violent one“⁹⁴⁶, merkt der amerikanische Kognitionswissenschaftler Steven Pinker in seinem Buch *The Better Angels of Our Nature* bereits eingangs an. Pinker zeichnet darin die menschliche Kulturentwicklung als eine Geschichte der Gewalt nach.

Ausgehend von Norbert Elias' Schilderungen des Zivilisationsprozesses gelangt auch Benjamin Moldenhauer zu dem Schluss, dass die Evolution der Moderne nur scheinbar von einer Abnahme der Grausamkeit begleitet ist.⁹⁴⁷

Vielmehr verhielte es sich so, dass sich „die Eindämmung der Gewalt [...] mittels der Definition und Strukturierung von Räumen und der in ihnen legiti-

⁹⁴⁴ Robert Kirkman: *We Find Ourselves* in: *The Walking Dead Book Eight*, Berkeley 2012. S. o.S.

⁹⁴⁵ *The Walking Dead*. Volume 21: All out War Part Two. Issues #121-126. Berkeley 2014. S. o.S.

⁹⁴⁶ Steven Pinker: *The Better Angels of our Nature*. Why Violence has Declined. New York 2011. S. 1.

⁹⁴⁷ Moldenhauer: *Ästhetik des Drastischen*, S. 293.

men Praxis⁹⁴⁸ vollziehe. „Die einzige Gewalt, die vom herrschenden Diskurs als legitim anerkannt wird, ist die Gewalt, die zur Verhinderung anderer, vorgeblich schlimmerer Gewalt dient.“⁹⁴⁹ Der affektdämpfende Einfluss des Zivilisationsprozesses, ebenso wie die Verbannung der Gewalt an die Peripherie, die zwischen Zonen der Gewalt und Zonen der Gewaltlosigkeit unterscheidet, ließen sich allenfalls als „Verleumdungsstrategien“ beschreiben,

„die es erlauben, das Bild einer Gesellschaft aufrechtzuerhalten, welche die Gewalt im Griff hat und ihren Mitgliedern Sicherheit gewährt. Sie dienen der Abwehr des Verdachts, dass mehr Gewalt [...] in der modernen Welt ist, als die Erzählung vom Zivilisationsprozess behauptet.“⁹⁵⁰

Eine ähnliche Entwicklung skizziert auch Kirkman, wenn er im weiteren Handlungsverlauf verschiedene Konzepte des gemeinschaftlichen Zusammenlebens skizziert, die sich ihrerseits meist als brutale Hierarchien erweisen. Im weiteren Verlauf der Handlung treffen die Bewohner Alexandrias unter der Leitung von Rick andere Gemeinschaften, die recht unterschiedliche Konzepte des Zusammenlebens entwickelt haben. Er zeigt auf diese Weise auf, inwiefern das, was die Protagonisten für natürlich halten, nicht bereits in der Ordnung der Dinge begründet ist, sondern dass es sich dabei bereits um eigentümliche geistige Gewohnheiten und Zwänge handelt, die der eigenen Kultur immanent sind.⁹⁵¹

Während die Gruppe noch beratschlagt, wie sie den Winter überstehen soll, taucht ein Fremder aus einer angrenzenden Siedlung namens *Hilltop* auf, der ihnen eröffnet, in eine Handelsbeziehung mit Alexandria treten zu wollen. Nach anfänglichem Misstrauen begibt sich Rick in die Siedlung, um dort auf eine gut organisierte Gemeinschaft zu stoßen, die der Leitung eines gewissen Gregory untersteht.

Gregory bietet Rick Nahrung im Austausch für deren Hilfe an: Das unkriegerische Hilltop wird von einer mafiösen Gang erpresst, die ihnen wiederum Schutz im Austausch gegen Ressourcen offeriert. Rick willigt ein, sich für das Hilltop als Söldner zu verdingen, sieht sich in der Folge jedoch einer Übermacht an Feinden gegenüber. Es kommt zu Verhandlungen zwischen Rick und Neagan, dem An-

⁹⁴⁸ Ebd.

⁹⁴⁹ Ebd.

⁹⁵⁰ Ebd., S. 294.

⁹⁵¹ Vgl. hierzu auch Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie in der modernen Welt*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Berlin 2012. S.72f.

führer der Gang. Weil sich keiner der beiden bereit erklärt, die Bedingungen des anderen zu akzeptieren, um den Frieden zu wahren, stehen die Zeichen erneut auf Krieg. Rick trifft schließlich jedoch auf einen weiteren potenziellen Verbündeten im Kampf gegen Neagan: ein Mann mit dem sprechenden Namen Ezeziel⁹⁵², der sich selbst als König des sogenannten *Kingdom* bezeichnet. Gemeinsam mit Hilltop und Neagans Gruppe der *Saviors* hat sich zwischen den drei Siedlungen ein Netzwerk aus gegenseitiger Abhängigkeit herausgebildet. Die Verhandlungen zwischen Rick und Ezeziel führen die Gruppen schließlich in den Krieg gegen Neagans *Saviors*. Nachdem man diesen für sich entscheiden hat, nimmt die Comicreihe einen Zeitsprung von mehreren Jahren des Wiederaufbaus vor. Zwischen den Siedlungen Hilltop, dem Kingdom und Alexandria wurden Handelsrouten errichtet. Das Leben ähnelt in etwa der frühen Besiedelung Amerikas und scheint zunächst eine friedfertige Zukunft zu versprechen. Für Rick bedeuten die Handelsbeziehungen zu ihren neuen Verbündeten bezeichnenderweise „the start of something historic“⁹⁵³.

Kirkman vermeidet es (bislang) jedoch, den Entwicklungsprozess eindeutig positiv zu konnotieren. Trotz seiner zwischenzeitlichen Erkenntnis versucht Rick weiterhin, das Wertesystem, das er entwickelt hat, gegenüber anderen, wenn nötig gewaltsam durchzusetzen. Ricks Einsicht mündet somit in der fragwürdigen Erkenntnis einer kulturellen Überlegenheit, die seine Prinzipien über die anderer stellt. Roger Luckhurst erkennt in der Art und Weise, mit der Kirkman die Konfrontationen sowohl zwischen den Menschen untereinander als auch mit den Zombies darstellt, einen abstrakten Zustand analog zu Judith Butlers Ausführungen zum ‚gefährdeten Leben‘, womit sie die Reaktionen nach den Terroranschlägen auf das World Trade Center und den anschließenden ‚Krieg gegen den Terror‘ beschreibt.⁹⁵⁴ „Woundedness and grief have become foregrounded as the social bonds that constitute a precarious global condition.“⁹⁵⁵

Butler identifiziert insbesondere eine Art der Grenzziehung zwischen einem indifferenten Wir-Gefühl, das die eigenen Toten betrauert, wohingegen es den Toten der Anderen ihre Menschlichkeit abspricht, als wesentliche Symptome

⁹⁵² Der Prophet Ezeziel bedeutet im Alten Testament eine Verschiebung weg von Tempelsatzungen und Reinheitsvorschriften, hin zu gelebter Mitmenschlichkeit. Als grundlegende Regeln Ezeziels gelten soziale und wirtschaftliche Satzungen, als auch das Streben nach Gerechtigkeit.

⁹⁵³ Robert Kirkman: A Larger World. In: *The Walking Dead. Book Eight. Issues #85-96*. Berkeley 2012. S. o.S.

⁹⁵⁴ Vgl. Judith Butler: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London und New York 2004.

⁹⁵⁵ Luckhurst: *Zombies*, S. 193.

eines gefährlichen globalen Zustands. „I am as much constituted by those I do grieve for as by those whose deaths I disavow. [...] What are the cultural barriers against which we struggle when we try to find out about the losses we are asked not to mourn [...] ?”⁹⁵⁶

Zwar hat Rick als Anführer seiner Gemeinschaft einen Sinn für Humanismus wiedererlangt,⁹⁵⁷ doch bezieht er seine Motivation weitgehend immer noch darauf, dass er gegen die als naturhaft verstandenen Ausbrüche ankämpfen will, anstatt sich damit in Einklang zu bringen. So erschafft er ebenfalls eine Gruppendynamik, die sich auf ein Wir-Gefühl beruft, das vornehmlich auf dem Ausschluss des Andersartigen beruht. „There will always be ‚us against them‘, but we need to never forget... we are ‚us‘ and the dead are ‚them‘.“⁹⁵⁸

Rick unterscheidet damit immer noch zwischen einem gewaltvollen Fremden und einem gewaltfreien Eigenen, das sich auf eine legitimierte moderne Form der Gewalt beruft. Anstatt jedoch die Fragilität der Barriere, die er auf diese Weise erschafft, anzuerkennen, wertet er die Gewalt, die er von außen erlebt, als repressiven Einbruch dessen, was seinem Zivilisationsverständnis widerspricht und das er zugunsten eines vermeintlich besseren Lebens ebenso gewaltvoll bekämpfen kann. „Die einzig legitime moderne Form der Gewalt ist damit die lozierende, die instrumentelle Gewalt, die selbst gegen die Gewalt gerichtet sein soll.“⁹⁵⁹

Gerade die Einheit der Zivilisation mit der Natur identifiziert Erich Fromm jedoch als eigentlichen Ausweg aus der ‚kranken Gesellschaft‘:

„The aim of the efforts of modern man was to create a sane society. More specifically, this meant a society whose members have developed their reason to that point of objectivity which permits them to see themselves, others, nature, in their true reality, and not distorted by infantile omniscience or paranoid hate.“⁹⁶⁰

In Anbetracht der Tatsache, dass es weder der spätkapitalistischen Gesellschaft, noch Kirkmans Charakteren, die in deren historischen Trümmern wandeln, gelungen ist, diesen Zustand zu erreichen, lässt sich als Zwischenfazit zu *The Wal-*

⁹⁵⁶ Vgl. Butler: *Precarious Life*, S. 46.

⁹⁵⁷ So weigert er sich beispielsweise Neagan öffentlich hinzurichten. Vgl. Robert Kirkman: *The Walking Dead: All Out War Part Two*, S. o.S.

⁹⁵⁸ Vgl. ebd.

⁹⁵⁹ Moldenhauer: *Ästhetik des Drastischen*, S. 293.

⁹⁶⁰ Fromm: *Sane Society*, S. 349.

king Dead ebenfalls Fromms nihilistischer Schlussfolgerung entsprechen: „So far, we have failed.“⁹⁶¹

⁹⁶¹ Vgl. ebd. S. 349.

Zusammenfassung und Schluss

Die vorliegende Studie hat den Versuch unternommen, Darstellungen des Zombies als Motiv in Horrorfilm und –literatur mit einer ethnographischen Lesart zu verbinden. Dazu wurden zunächst motivhistorische Entwicklungen verfolgt, aus denen hervorging, dass der Zombie aus westlichen Berichten über den haitianischen Voodoo-Glauben in das Horrorgenre übertragen wurde. Es konnte auf diese Weise veranschaulicht werden, dass es sich bei westlichen Inszenierungen des Zombies in Film, Literatur und Ethnologie um Konstruktionen des Fremden handelt. Der Zombie dient darin als Projektionsfläche für kulturelle Ängste, die mit dem Fremden assoziiert wurden. In frühen Inszenierungen, die sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verbreiten und bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts finden, tritt der Zombie in der Regel als Repräsentant einer ‚schwarzen‘ Kultur in Erscheinung. Darstellungen dieser Art illustrieren das koloniale Phantasma einer Dichotomie, die zwischen den schwarzen Einwohnern Haitis und den weißen Beobachtern aus der westlichen Welt geschaffen wird.

Es ließ sich zunächst zeigen, dass sich sowohl die Bedeutung des Zombies innerhalb des Voodoo-Glaubens als auch seine westliche Wahrnehmung auf die Kolonialgeschichte der Karibik – und insbesondere Haitis – zurückführen lassen. Aus westlicher Perspektive galt der Voodoo-Glaube der afrikanischen Sklaven als Triebkraft der Revolte. Obwohl er sich als Synkretismus aus traditionellen afrikanischen Religionen und dem Christentum der Missionare entwickelt hatte, wurde er von westlichen Berichterstattern als heidnischer Kult beschrieben, den es mit aller notwendigen Härte zu unterdrücken und zurückzuschlagen galt. Berichte dieser Art waren meist ideologisch motiviert und sind von einem ethnozentristischen Weltbild geprägt, das von einer kulturellen Überlegenheit des Westens ausgeht. Frühe Missionare formulierten regelrechte Horrorszenerarien, in denen sie sensationslüstern und mitunter auf abschreckende Weise das Bild vom menschenfressenden ‚Wilden‘ propagierten, der in der Karibik sein Unwesen treiben würde. Dabei greifen besonders Schilderungen dieser Art auf die Methode des *othering* zurück, die sich vornehmlich auf die Darstellung kultureller Unterschiede beschränkt. Das Bild des Fremden wird auf diese Weise vom Beobachter selbst konstruiert und oftmals als defizitär ausgelegt. Der Voodoo-Glaube, als radikaler Ausdruck der Unzivilisiertheit seiner Anhängerschaft, diente als Nega-

tivbild der eigenen Kultur, über das man sich wiederum der vermeintlichen zivilisatorischen und moralischen Überlegenheit zu versichern glaubte.

Es ließ sich zeigen, dass besonders die frühen westlichen Berichte über den Voodoo versuchten, die haitianische Kultur herabzusetzen, um damit koloniale Interessen zu rechtfertigen. So bedienten sich die Berichtersteller häufig einer Ekelästhetik, um bei ihrer Leserschaft affektive Reaktionen hervorzurufen, die auf eine negative Auslegung der anderen Kultur abzielten. Besonders der angebliche Kannibalismus galt den Berichterstellern als Möglichkeit, die Fremdartigkeit und vermeintliche kulturelle Rückständigkeit zur Schau zu stellen.

Berichte dieser Art finden noch bis ins frühe 20. Jahrhundert Verbreitung und werden erst mit dem Erscheinen von William Seabrooks Reisebericht *The Magic Island* allmählich weniger. Dieser Umstand lässt sich jedoch weniger auf die Art und Weise zurückführen mit der Seabrook über den Voodoo schreibt, sondern gründet vorwiegend in der Tatsache, dass Seabrook mit seiner Beschreibung des Zombies ein bislang unbekanntes Wesen in der Wahrnehmung des westlichen Publikums etablierte. Seabrook gilt als erster Weißer, der unmittelbar mit dem Phänomen des Voodoo-Zombies in Kontakt trat. Seine Beschreibung prägte das Bild des Zombies als willenlosem Arbeitssklaven. Der große Erfolg von Seabrooks Buch trug dazu bei, dass Berichte über kannibalische Rituale mit der Zeit aus den Berichten über die Karibik verschwanden und man sich fortan verstärkt auf den Aberglauben der haitianischen Bevölkerung konzentrierte. Auffällig ist dabei jedoch, dass der Zombie zunächst mit ähnlichen Attributen versehen wurde, wie sie zuvor mit dem Kannibalen assoziiert wurden. In populären Beschreibungen der Lebensverhältnisse in der Karibik, die einerseits Seabrook nacheiferten, andererseits jedoch ein reges Interesse an der Darstellung des toten Sklavenarbeiters zeigten, diente der Zombie ebenso wie zuvor der Kannibale als Figuration einer vermeintlichen kulturellen Rückständigkeit. Er stand dem rationalen Weltbild der westlichen Berichtersteller entgegen und markierte für sie die Verfangenheit in einem mystischen Weltbild. Dadurch geriet nicht nur das Okkulte, das im haitianischen Volksglauben vermutet wurde, in den Fokus, Berichte dieser Art wendeten nun ihrerseits Strategien der Mystifizierung auf den Text an, um die Fremdartigkeit des unbekanntes Glaubens zu verstärken. Auf diese Weise rückten sie vor allem das Übersinnliche und Übernatürliche in den Mittelpunkt ihres Interesses.

Nur wenige, zur damaligen Zeit jedoch weitgehend ignorierte, Berichtersteller versuchten die kulturelle Bedeutung des Zombies im haitianischen Volksglauben zu dechiffrieren. Derlei Ansätze, wie ihn etwa Zora Neale Hurston verfolgte, wurden allerdings nicht sonderlich ernst genommen und wissenschaftlich ins Abseits gedrängt. Erst in den 1980er Jahren nahm der Ethno-Botaniker Wade Davis Hurstons Faden wieder auf. Während Davis die soziale Bedeutung des Zombies in Haiti auf die Kolonialgeschichte des Landes zurückführt und als Methode der Marginalisierung eines Individuums versteht, hatten besonders Vertreter der französischen Avantgarde, die zwar maßgeblich daran beteiligt waren, den Voodoo als komplexe Religion zu beschreiben, der Gestalt nur wenig Interesse entgegen gebracht. Ihre Entscheidung, dem Zombie in ihren Ausführungen nur wenig Platz einzuräumen, ist allerdings insofern nachvollziehbar, als dass er sich zu diesem Zeitpunkt bereits zum Gegenstand zweifelhafter Inszenierungen aus dem Bereich des Horrorgenres entwickelt hatte.

Die strukturelle Nähe, die sich zwischen Berichten über die fremde Kultur und den Motiven des angelsächsischen Schauerromans ausmachen ließ, fand ihre endgültige Bestätigung in der Übertragung des Zombies in das Figurenarsenal des Horrorgenres. So waren es vorwiegend US-amerikanische Pulp-Autoren, die sich ihrerseits auf die reißerischen Berichte ihrer Zeitgenossen beriefen und den Zombie in die Horrorliteratur übertrugen. Als bald etablierte er sich dort, was allerdings die vorurteilsbeladene Überzeichnung des Voodoos zur fremdartigen Bedrohung noch weiter verfestigte. Die Darstellung der haitianischen Kultur hatte weniger den Anspruch, etwas über das Fremde in Erfahrung zu bringen, sondern diente vornehmlich dem Zweck, den Ursprung der Bedrohung an einen exotischen Schauplatz zu verlagern. Die Autoren schufen vorwiegend Szenarien, in denen kolonialistisch geprägte und rassistische Ideologien ihre Bestätigung fanden. Der Zombie wurde zur grotesken Horrorgestalt erklärt, die als Gegenpol zum aufgeklärten und rational-wissenschaftlichen Denken des westlichen Kulturraums eingesetzt wurde. Insbesondere das klassische Horrorgenre thematisiert auf inhaltlicher Ebene die Absicherung gegenüber dem Fremden, das als externer Angriff auf die eigene kulturelle Ordnung verstanden wird. Besonders in den 1930er- und 40er-Jahren diente diese Art der Darstellung der ideologischen Selbstbestätigung in Zeiten der wirtschaftlichen Krise und existenzieller Unsicherheit. Die geschlossene Form, durch die sich die Artefakte auszeichnen, er-

laubt es, die eigene Kultur als ein geschlossenes System zu begreifen, dass sich gegenüber einer Bedrohung von außen zu behaupten vermag.

Es konnte veranschaulicht werden, dass der Zombie als Motiv im frühen Horrorfilm für das Publikum daher gleich in doppelter Hinsicht interessant wurde. Er verwies nicht nur auf die unheimliche Exotik einer fremden Kultur, sondern deutete darüber hinaus auf eine reale Lebenssituation hin, der sich das Publikum zur Zeit der Weltwirtschaftskrise ausgesetzt sah. Auf diese Weise ermöglichte er einerseits die Identifikation mit einem Gefühl der Machtlosigkeit, diente andererseits jedoch als Kontrastfigur, an der die eigenen Stärken gemessen werden konnten. Entsprechend nähert sich Victor Halperins *White Zombie* als erster Zombiefilm seinem Gegenstand. Im Film gelingt es den Vertretern der westlichen Welt, sich aus dem Zustand der Ohnmacht zu befreien und sich gegenüber fremden Einflüssen zu behaupten, indem sie sich auf ihre kulturellen und gesellschaftlichen Werte berufen.

Einen grundlegend anderen Umgang mit der Thematik offenbart bereits Jacques Tourners Film *I Walked With a Zombie*. Obwohl sich dieser auf einen reißerischen anthropologischen Artikel über den Voodoo beruft, stellt er einen bemerkenswert reflektierten Umgang mit dem Glauben der Haitianer dar. Tourneur inszeniert die fremde Kultur nicht als Bedrohung, sondern nimmt sie zum Anlass, um über die Grenzen des westlichen Wissens zu sinnieren. Der Film entwickelt sich aus dieser Perspektive zu einer Kritik am zeitgenössischen Umgang mit dem Fremden und erklärt ein mangelndes Verständnis der anderen Kultur zur Ursache der Angst davor. Trotz der unterschweligen Kritik an der eigenen Kultur, die Tourneur auf diese Weise zwar schon früh in den Horrorfilm integrierte, kam es besonders in den Folgejahren zu einer ganzen Reihe exotisierender Darstellungen, die mitunter absurde Zerrbilder sowohl des Voodoo-Glaubens im Allgemeinen als auch der Gestalt des Zombies im Speziellen produzierten. Entsprechende Werke nutzten die stereotypen Vorstellungen über die fremde Kultur als bedrohlichen Kontrast, zur als sicher verstandenen Eigenkultur. Während die zeitgenössische Ethnologie darum bemüht war, die Grenzziehungsprozesse zwischen einer scheinbar privilegierten Kultur und dem Aberglauben der Haitianer auf die Probe zu stellen, indem sie ihr Interesse auf die komplexe Glaubensstruktur des Voodoo und die gesellschaftlichen Phänomene, die sie damit verbunden sahen, lenkten, haben Filme, insbesondere aus dem

Horrorgenre, Distanz zu den ethnologischen Berichten geschaffen und das Bild des Voodoo zum ‚Satanskult‘ verzerrt.

Die exotisierenden Darstellungen des Zombies, die ihn auf diese Weise zunehmend seinem originären Umfeld enteigneten, verweisen dabei unmittelbar auf den anthropemen Charakter, den Claude Lévi-Strauss den westlichen Sozietäten attestiert. Der Untote selbst fällt einer Form des kulturellen Kannibalismus anheim, der sogleich darauf bedacht ist, das Fremde, das er sich einverleibt hat, von sich zu stoßen. Der moderne Horrorfilm erweist sich dabei als selbstreferentiell, indem er diesen Vorgang gleichermaßen grafisch auf der Kinoleinwand darstellt. Der Zombie wird hierin einer spezifisch westlichen Spielart unterworfen, sogleich jedoch als abstoßendes Wesen dargestellt mit dem der westliche Betrachter scheinbar nichts gemein hat.

Anknüpfend an George A. Romeros Auslegung des Zombiemotivs ließ sich besonders im Subgenre des Splatterfilms eine Traditionslinie ausmachen, der den lebenden Toten als kannibalisches Monster inszeniert und sein Auftreten vor allem zu einem Angriff auf ein kulturell geprägtes Körperverständnis erklärt. Der Splatterfilm erzählt serieller als der klassische Horrorfilm und rückt den Zombie in die Nähe des klassischen Filmmonsters, das seine Fremdartigkeit vornehmlich über seine körperliche Erscheinung generiert. Der Splatterfilm entfaltet seine Wirkung dabei vorwiegend über grafische Schauwerte, die mit Gefühlen des Ekel einhergehen und eine somatisch-affektive Reaktion des Betrachters provozieren wollen. In dieser Hinsicht knüpft er scheinbar an frühe Berichte über vermeintlich wilde Kannibalenvölker an. Die allegorischen Denotationen, mit denen Romero die Gestalt in seinem genreddefinierenden Film *Night of the Living Dead* versehen hat, werden vom Splatterfilm der 1970er und 1980er Jahre nahezu vollständig eliminiert und zugunsten einer vordergründigen Ästhetik der Gewalt aufgegeben. Der kannibalische Akt wird auf diese Weise zum materiellen Substrat erklärt, das einzig die Schaulust des Betrachters befriedigen soll. Indem er den Zombie also auf solche Schauwerte reduziert, verweist der Splatterfilm deutlich auf die Vorstellung früher Kolonisten, die glaubten, das Fremde durch bloße Betrachtung erfassen zu können. Der Splatterfilm zelebriert diese Art der Darstellung und verspricht vordergründig eine reinigende Wirkung, indem sich der Rezipient seiner als naturhaft geltenden kannibalischen Gier hingeben kann, ohne jedoch zu tief von ihr berührt zu werden. Dabei verweist der Konsum der Bilder im Eigentlichen vielmehr auf die Art und Weise mit der die kapitalisti-

schen Sozietäten ohnehin konsumieren, als dass sie an einen ‚naturhaften‘ Kern menschlicher Ursprünglichkeit rühren. Der Splatterfilm spiegelt dabei jedoch gleichermaßen die kapitalistisch geprägte westliche Vorstellung von der Möglichkeit wider, alles mit allem tauschen zu können. In diesem System wird letztlich auch der Körper zum Tauschobjekt erklärt, das in eine Verflüssigung des Warenstroms eingebunden ist. Auch das Fremde soll so, mit dem Ziel, es vollständig zu zerstören und aus dem Gesellschaftskörper auszugrenzen, verschlugen und sogleich wieder erbrochen werden. In Hinblick darauf führt der Zombie bereits selbst den Vorgang, dem er bei seiner Enteignung aus dem Voodoo in den westlichen Horrorfilm unterworfen war, vor Augen. Dem vollständigen Aneignungsprozess folgt sogleich die Abgrenzung, indem er als Kannibale als das (scheinbar) absolut Fremde dargestellt wird.

Wie anhand der Analyse zweier Kannibalfilme veranschaulicht werden konnte, richtet sich die Darstellungsweise des Kannibalismus im Splatterfilm der 1970er Jahre jedoch zunehmend weniger darauf aus, potenzielle Gemeinsamkeiten zu unterdrücken, sondern erklärt sie verstärkt zum Anlass, sich mit den eigenen Verhaltensweisen zu befassen. In den Mittelpunkt der Inszenierungen – wie etwa *Cannibal Ferox* und insbesondere Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust* – wird weniger die kulturelle Rückständigkeit fremder Kannibalenvölker gerückt. Vielmehr erweist sich der vermeintlich zivilisierte Westler, der zwar ‚nur‘ eine symbolische Form des Kannibalismus betreibt als der eigentlich moralisch verwerfliche Kannibale. Die von ihm betriebene Form des Kannibalismus dient nicht etwa der Inklusion, sondern zielt in erster Linie auf die Ausgrenzung und die Zerstörung des Andersartigen ab.

Obwohl die Forschung die Bezüge zwischen der Ethnologie und dem Zombiefilm seit dem Erscheinen von Romeros *Night of the Living Dead* weitgehend vernachlässigt hat, konnte mit dieser Analyse veranschaulicht werden, dass sich speziell zwischen dem modernen Horrorfilm (insbesondere in Hinblick auf die Verbindungen zwischen dem italienischen Kannibalfilm und dem Zombiefilm) und der Ethnologie wechselseitige Beziehungen ausmachen lassen. Während der Kannibalfilm diese Lesart jedoch anbietet, da er seine Handlung in fremde Peripherien verlagert und dort den westlichen Kannibalismus exponiert, entfaltet der moderne Zombiefilm seine Handlung im Gegensatz dazu vorwiegend innerhalb des eigenen kulturellen Umfelds. Auf diese Weise nimmt er dem Zombie jedoch keinesfalls seine ethnographische Relevanz, sondern eröffnet ihm im Ge-

genteil die Möglichkeit, anhand der Figur Aussagen über die eigene Kultur anzuschließen. Während sich der Splatterfilm dabei zunehmend als Selbstreferenziell erweist und seine inhaltlichen Elemente einer spezifischen narrativen Logik unterordnet, sollte im Folgenden untersucht werden, auf welche Weise insbesondere Romero diesen Vorgang ins Symbolische verlagert.

Romero befreit den Zombie zunächst von jedweden Bezügen zum Voodoo-Glauben, versieht die Gestalt im Gegenzug allerdings sogleich mit Attributen des Fremden. Die Verbindung des Zombies mit dem Akt des Kannibalismus vermischt dabei nicht lediglich zwei unterschiedliche koloniale Fantasien miteinander, sondern dient Romero als Ausgangspunkt seiner Inszenierung des Zombies als Spiegelbild der US-amerikanischen Gesellschaft. Wenn bereits frühe ethnographische Darstellungen den Zombie als Fremdes konstruieren, so geht insbesondere Romero nun vollends dazu über, ihn nach seinen eigenen Bedingungen zu konzipieren. Dabei inszeniert er den Zombie ebenfalls mit der Methode des Otherings, markiert das Fremde, auf das die Figur verweist, jedoch als ein intrakulturell Fremdes, indem er nun unmittelbar aus der eigenen Gesellschaft hervorgeht. Romero konstruiert den Zombie somit bereits auf der Grundlage eines kulturellen Referenzrahmens, der das Fremde als Störung einer herrschenden kulturellen Ordnung begreift. Die Untoten treten dabei nur augenscheinlich als Einbruch der Natur über die Kultur in Erscheinung. Vielmehr erweisen sie sich jedoch als Ausdruck einer zweiten Natur, die sich die kapitalistischen Sozietäten selbst erschaffen und als natürliche Gegebenheit akzeptiert haben. Die Untoten wiederholen die Machtstrukturen einer kapitalistisch orientierten Kultur, die auf das Andersartige mit Gewalt reagiert und darauf bedacht ist, es zur Absicherung des eigenen Lebensstandards zu vernichten. Romero nutzt die verfremdenden Elemente, die er auf den Zombie projiziert, nicht, um ein Zerrbild einer anderen Kultur zu schaffen, sondern um einen objektivierenden Abstand zur eigenen Kultur zu generieren. Die augenscheinliche Fremdheit, die dem nach Menschenfleisch gierenden Untoten unterstellt wird, erweist sich bei genauerer Betrachtung als Wesenszug der westlichen Kultur selbst.

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Konflikte, wie etwa dem Vietnamkrieg, Rassenunruhen und sozialem Wandel erzählt Romero aus der Sicht von Randgruppen und Minderheiten, die sich innerhalb der Gesellschaftsstrukturen behaupten müssen. Romeros Zombies werden zu Reflexionsfiguren, in der die gesellschaftlichen und kulturellen Machtverhältnisse und Beziehungsstrukturen

figuriert werden. Das Individuum selbst wird durch die Konfrontation mit den Untoten herausgefordert, sein Verhältnis zum Körper und dessen Funktion innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen wird gestört. Um sein Gesellschaftsbild zu vermitteln, setzt Romero auf eine realitätsnahe Darstellung physischer Gewalt und eine Ästhetik des Ekels, anhand derer er die Grenzen der vorherrschenden kulturellen Ordnung gezielt aufzeigt. Er inszeniert einen Angriff auf eine Vielzahl moralischer und ethischer Werte, durch die sich die US-amerikanische Gesellschaft reguliert. Insbesondere der Bruch mit kulturellen Tabus – allen voran die explizite Darstellung der Anthropophagie – wird zum tragenden Element der Handlung des Films erklärt. Speziell über das scheinbar instinktive Verhalten der Untoten werden dabei immer wieder Bezüge zu bestimmten Kulturtechniken hergestellt, die ihm einen verfremdeten Blick auf die Realität ermöglichen.

Romero nutzt das Medium des Horrorfilms, um zeitgenössische Missstände anzuprangern. Über einen Zeitraum von 40 Jahren schreiben seine Filme damit eine Chronik der amerikanischen Gesellschaft. Es konnte veranschaulicht werden, inwieweit er damit an die Erkenntnisse der Writing-Culture-Debatte anknüpft. Ausgehend von Andrew Tudors These, dass der Horrorfilm gesellschaftliche Ängste kodiert und damit auf die Grenzen einer kulturellen Ordnung rückverweist, wird das Horrorgenre selbst als Teil einer kulturellen Matrix begriffen, das eigene Semantiken und Kodierungsverfahren entwickelt, um eine Aussage über die Kultur zu treffen, der sie entstammt. Ebenso wie ethnographische Texte literarische Erzähltechniken einsetzen, um fremde Kulturen aus der persönlichen Perspektive des Beobachters zu beschreiben, ermöglicht wiederum auch der Horrorfilm Rückschlüsse über zeitgenössische gesellschaftliche Zustände und kann in dieser Hinsicht als kulturelles Artefakt gelesen werden. Über die entfremdende Wirkung mit der Romeros kannibalischer Zombie die Eigenarten der westlichen Sozietäten offenbart, gelingt es ihm, den Blick eines Außenstehenden auf die eigene Kultur einzunehmen und seinen zeit- und sozialkritischen Kommentaren eine ethnographische Autorität zu verleihen. Die verschleierte Oberfläche der Gesellschaft wird durchbrochen und lässt die Missstände als monströse Konstrukte zu Tage treten.

Nachfolgend konnte gezeigt werden, dass sich Romeros Inszenierung des menschenfressenden Zombies nicht einzig auf die Umsetzung des Motivs im Splatterfilm ausgewirkt hat, sondern, dass er als Symbolgestalt genauso Einzug in die Literatur erhält. Seit den 1990er Jahren kommt es zu einer verstärkten Rezep-

tion des Zombies als Motiv in der Literatur, das nicht einzig auf den grafischen Horror abzielt, sondern den Zombie als Reflexionsgestalt für kulturelle und gesellschaftliche Missstände begreift. Bei Joyce Carol Oates' dient der als Verweis auf den gesellschaftlichen Umgang mit Minderheiten und überträgt die Marginalisierungsverfahren der US-amerikanischen Gesellschaft auf ihren Protagonisten.

Nicht nur, dass die Autorin das allegorische Potenzial des Zombies einsetzt, das Romero der Figur verliehen hat, bemerkenswert ist darüber hinaus, dass sie weitgehend aus der Perspektive der Zombies erzählt. Auf diese Weise nimmt sie eine Entwicklung vorweg, die der Zombiefilm erst in den frühen 2000er Jahren durchläuft. Der Zombie wird darin nun weniger als Ausdruck des radikal Fremden verstanden, sondern bereits von Beginn an als vermeintliche Identifikationsfigur eingesetzt. Bereits dieser Umstand macht deutlich, dass vielmehr die Nähe zum Zombie betont wird, als dass er die gewaltvolle Unterwerfung des Fremden zu legitimieren versucht. Die Identifikation mit einem zombihaften Dasein deutet besonders auf ein Gefühl der Entfremdung von der Lebenswelt hin. Die spätkapitalistische Gesellschaft wird nun nicht mehr als Ideal dargestellt, das fremden Einflüssen gegenüber verteidigt werden muss, sondern wird als Ursache für den drohenden Identitätsverlust des Individuums begriffen. Diese jüngsten Inszenierungen seit den 2000er Jahren thematisieren den Verlust des Zugehörigkeitsgefühls in einer immer komplexer scheinenden Welt. So inszenieren sowohl literarische als auch filmische Medien dieser Zeit vorwiegend eine unwirtliche, post-apokalyptische Umwelt, in der sich ihre Protagonisten neu zurechtfinden müssen. Ausgehend von Marc Augés Konzept des Nicht-Ortes konnte gezeigt werden, dass weniger die Bedrohung durch die Untoten, sondern vielmehr der Versuch, der eigenen Lebensweise einen tieferen Sinn zu verleihen, in den Mittelpunkt der Handlung rücken. Das Medium des Zombiefilms wird dabei als Möglichkeit begriffen, eine neue Sichtweise auf die Welt zu generieren. In Filmen wie Danny Boyles *28 Days Later* und Robert Kirkmans Comicreihe *The Walking Dead* wird die Lebenswelt der Protagonisten als fremd dargestellt und bedarf der (erneuten) Entdeckung, die nun wiederum an ethnographische Berichte über die Entdeckung der ‚neuen Welt‘ anschließen.

Insbesondere in Kirkmans Comicreihe sind die Protagonisten herausgefordert, sich aktiv mit ihrer Kulturgeschichte auseinanderzusetzen. Die Charaktere in Kirkmans Erzählung wandeln durch die Trümmer der einstigen Zivilisation und werden inmitten einer unwirtlichen Wildnis mit Merkmalen konfrontiert, die

konstituierend für ihre eigene Kultur sind. Die Wiedererweckung und Wiederentdeckung der eigenen Geschichte wird dabei zu einer Odyssee ins „Herz der Finsternis“ erklärt, bei dem die Protagonisten nun unmittelbar mit der Entwicklung ihrer eigenen Kultur konfrontiert werden. Der Zombie dient hier weitgehend als Ausdruck der Konfrontation mit einer als natürlich begriffenen Wildnis, aber zugleich als Medium einer verfremdeten Selbsterkenntnis, die in einem hermeneutischen Prozess die Eigenarten der kulturellen Herkunft veranschaulichen soll.

Besonders *The Walking Dead* thematisiert, inwiefern die Beherrschung der Natur und ein ständig wachsender materieller Komfort, das Leben der Menschen seinen Bedingungen untergeordnet hat und sich zunehmend zum Selbstzweck entwickelt hat. In Anbetracht der Zombie-Apokalypse wird das Leben der menschlichen Protagonisten von jedweden zivilisatorischen Annehmlichkeiten befreit und auf grundlegende Werte reduziert. Auf diese Weise steht auch die Handlung von Kirkmans Comicreihe den Ansätzen Romeros nahe, wonach der Wert des Menschen vornehmlich auf seiner Verkäuflichkeit und nicht auf seinen menschlichen Werten beruht. Werke dieser Kategorie beschreiben einen Zustand, nach dem sich der Mensch immer mehr dem Fremden angenähert hat, das er zunächst zu unterdrücken sucht, das ihm nun allerdings als Vermittlungsinstanz dient, um etwas über die eigene Kulturgeschichte in Erfahrung zu bringen. Es konnte gezeigt werden, dass sich Werke, die diese Ansprüche bedienen, durchaus unter auto-ethnographischen Gesichtspunkten lesen lassen. Der Zombie wird dabei als Medium einer kulturellen Fremderfahrung inszeniert, der es den Autoren ermöglicht, die *insider*-Perspektive, die er als Angehöriger seiner Kultur innehat, zu verlassen und eine Außenperspektive auf die eigene Kultur einzunehmen. Diverse Inszenierungen des Zombies lassen sich dabei als zeitgenössische Zustandsbeschreibungen erfassen, die kollektive Ängste kodieren und auf diese Weise ebenfalls Aussagen zu sozio-kulturellen und politischen Verhältnissen treffen. Sie sind weniger darauf aus, das Fremde als Kontrast zum Eigenen zu konzipieren, sondern konstruieren bewusst das Fremde im Eigenen, das eine gegenwärtige Lebenssituation aus größtmöglicher Distanz aber mit der notwendigen Nähe wahrnimmt.

Quellenverzeichnis

Literatur

Adorno, Theodor W.: Die Idee der Naturgeschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften 1. Philosophische Frühschriften. Frankfurt a.M.1973.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 2003.

Agamben, Giorgio: Die kommende Gemeinschaft Übers. v. Andreas Hiepko. Berlin 2003.

Aguilar, Carlos: Die Nacht der reitenden Leichen. In: Filmgenres Horrorfilm. Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart 2004, S. 183–187.

Albrecht, Corinna: Der Begriff der, die, das Fremde: Zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Thema Fremde – ein Beitrag zur Klärung einer Kategorie. In: Vom Umgang mit dem Fremden: Hintergrund Definition Vorschläge. Hrsg. v. Yves Bizeul /Ulrich Bliesener / Marek Prawda. Weinheim, Basel 1997.

Alkemeyer, Thomas: Literatur als Ethnographie: Repräsentation und Präsenz der stummen Macht symbolischer Gewalt. In: Zeitschrift für Qualitative Forschung 8 (2007), S. 11-31.

Ambrose, Stephen E.: Undaunted Courage. Meriwether Lewis, Thomas Jefferson, and the Opening of the American West. New York 1997.

Arens, William: The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy. New York 1979.

Ariès, Philippe: L'Homme Devant la Mort. Paris 1977.

Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. Übers. v. Hans-Horst Henschen und Una Pfau. 8.Auflage, München 1997.

Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzt und herausgegeben von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg 2006.

Augé, Marc: Non-Lieux. Introduction À Une Anthropologie de la Surmodernité. Paris 1992.

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1994.

Bataille, Georges: Der Heilige Eros. Neuwied, Berlin 1963.

Baudrillard, Jean. In: Der Tod der Moderne. Eine Diskussion. Tübingen 1983.

Baudrillard, Jean: Der Symbolische Tausch und der Tod. München 1991.

de Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Übers. v. Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek 1992.

van Bebber, Jim: Italian Cannibals. In: Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombi-
e Movies. Hrsg. v. Jay Slater. London 2002. S. 22.

Bergfleth, Gerd: Blanchots Dekonstruktion der Gemeinschaft. In: Maurice
Blanchot: Die uneingeschränkte Gemeinschaft. Berlin 2007.

Bessière, Irène: Die Darstellung des Phantastischen in der Literatur und im
Film. In: Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. Hrsg. v.
Jean Marie Paul. St. Ingbert 1998.

Blanchot, Maurice: Die uneingestehbare Gemeinschaft. Übers. v. Gerd
Bergfleth. Berlin 2007.

Binder, Beate: Grenzverschiebungen: Kultur als Wissensressource und Argu-
mentationsstrategie in der feministischen Kulturanthropologie. In: Kul-
tur_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen. 38. Kongress der Deutschen Gesell-

schaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011. Hrsg. v. Reinhard Johler/Christian Marchetti/Bernhard Tschofen/Carmen Weith. Münster u.a. 2013. S.49-62.

Bishop, Kyle: Raising the Dead. In: Journal of Popular Film & Television 33. August 2010. S. 196-205.

Blumberg, Arnold T.: Four-Color Zombies. The Walking Dead in Comics History. In: Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman's Zombie Epic on Page and Screen. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011. S.35-52.

Bogarts, Roland (Hrsg.): Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft. Stuttgart 2010.

Brinckmann, Christiane N.: Unsägliche Genüsse. In: montage a/v, Ausgabe 10/2/2001, S.77-94.

Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt a.M. 1995.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Übers. v. Thomas Lindquist. München 1994.

Brottman, Mikita: Offensive films: Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif. Westport 1997.

Brottman, Mikita: Mondo Horror. Carnivalizing the Taboo. In: The horror film. Hrsg. v. Stephen Prince: New Brunswick 2004, S. 167–188.

Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Hrsg. v. Adam Phillips. Oxford 1990, Neuauflage 2008.

Brooks, Max: The Zombie Survival Guide. Complete Protection From the Living Dead. New York 2003.

Brooks, Max: World War Z. An Oral History of the Zombie War. New York 2006.

Burgess, Tony: The Bewdley Mayhem. Toronto 2014.

Butler, Judith: Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence. London und New York 2004.

Buzard, James: Disorienting Fiction. The Autoethnographic Work of Nineteenth-Century British Novels. Princeton 2005.

Canetti, Elias: Der Überlebende. Hamburg 1960.

Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt a.M. 2006.

Carroll, Noël: The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York/London 1990.

de Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin 1988.

Chagnon, Napoleon A.: Yanomamö. The Fierce People. 4.Auflage. Fort Worth 1992.

Christie, Deborah: A Dead New World: Richard Matheson and the Modern Zombie. In: Better off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human. Hrsg. v. Deborah Christie and Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 67-80.

Clarke, John / Hall, Stuart / Jefferson, Tony / Roberts Brian: The Rise of Counter-Cultures. In: Resistance through Rituals. Subcultures in Post-War Britain. Hrsg. v. Stuart Hall und Tony Jefferson. Second Edition 2006. S. 3-59.

Cleaver, Eldrige: The Death of Martin Luther King: Requiem for Nonviolence. In: Post-prison Writings and Speeches. Hrsg. v. Robert Scheer. New York 1969. S.74-75.

Clifford, James und Marcus, George E. (Hrsg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley et al 1986.

Clifford, James: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, Massachusetts, and London, England 1988.

Clover, Carol J.: Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film. Princeton 1992.

Collins, Margo / Bond, Elson: „Off the page and into your brains!“. New Millennium Zombies and the Scourge of Hopeful Apocalypses. In: Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 187-204.

Conrad, Joseph: Heart of Darkness. London 1994.

Cussans, John: Undead Uprising. Haiti, Horror and the Zombie Complex. London 2017.

Czekelius, Nicole: Das Fremde – eine Annäherung. In: alltäglich / fremd. Hrsg. v. Katharina Leitner, Nicole Czekelius. Wien 2010. S.21-42.

Dahmer, Helmut: Pseudonatur und Kritik. Freud, Marx und die Gegenwart. Frankfurt a.M. 1994.

Davis, Wade: The Serpent and the Rainbow. An Astonishing Journey Into the Secret Society of Haitian Voodoo, Zombis and Magic. New York 1985.

(Zitierte Ausgabe: Davis, Wade: The Serpent and the Rainbow. An Astonishing Journey into the Secret Society of Haitian Voodoo, Zombis and Magis. Glasgow 1986.)

Davis, Wade: Die Toten kommen zurück. Die Erforschung der Voodoo-Kultur und ihrer geheimen Drogen. Übers. v. Wolfram Ströle. München 1986.

Davis, Wade: Schatten auf den Sonnenuhren. Übers. v. Fred Schmitz. München 2000.

Descartes, René: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen. Unveränderter Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe von 1915. Hamburg 1972.

Devereux, Georges: Essais d'ethnopsychiatrie générale. Paris 1970.

Devereux, Georges: Normal und anormal. Aufsätze zur allgemeinen Ethnopsychiatrie. Übers. v. Nils Thomas Lindquist. Frankfurt a.M 1982.

Drexler, Josef: Die Illusion des Opfers. München 1993.

Drezner, Daniel W.: Theories of International Politics and Zombies. Princeton 2011.

Egner, Helga: Das Eigene und das Fremde: Angst und Faszination. Düsseldorf 1994.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1997.

Ellis, Carolyn: The Ethnographic I: A methodological novel about autoethnography. Walnut Creek 2004.

Enzensberger, H. M.: Politische Brosamen. Frankfurt a.M. 1982.

Fabian, Johannes: Time and other. How Anthropology Makes Its Object. New York 1983.

Faulstich, Werner: Der Spielfilm als Traum. Interpretationsbeispiel: George A. Romeros „Zombie“. In: Ders.: Medienkulturen. München, 2000, S. 57- 72.

Flint, David: *Zombie Holocaust. How the Living Dead Devoured Pop Culture.* London 2009.

Forster, Georg: *Reise um die Welt.* Hrsg. v. Gerhard Steiner. Frankfurt a. M. 1983.

Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité. Bd.1: La volonté de savoir.* Paris 1967.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M. 1976.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit.* Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Bd.1. Frankfurt a.M. 1997. S.161-173.

Foucault, Michel: *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975,* Paris 1999.

Foucault, Michel: *Kultur und Macht.* In: *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft.* Hrsg. v. Roland Borgards. Stuttgart 2010. S.173-186.

Foucault, Michel: *Die Heterotopien / Les hétérotopies. Der utopische Körper / Le corps utopique.* Zwi Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 2013.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche,* in: *Sigmund Freud. Studienausgabe, Band IV Psychologische Schriften.* Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1970. S. 243-274.

Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur.* Hrsg. v. Kerstin Krone-Bayer und Lothar Bayer. Stuttgart 2010.

Frazer, James George: *Totemism and Exogamy. A Treatise on Early Forms of Superstition and Society.* 4. Bände. London 1910.

Frazer, Sir James: The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Hertfordshire 1993.

Fritz, Jochen: Der Zombie im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968. Hrsg. v. Jochen Fritz/Neil Stewart. Köln 2006. S. 77-98.

Fromm, Erich: The Sane Society. Second, enlarged edition. London und New York 1991.

Fromm, Erich: Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung. Übers. v. Liselotte Mickel und Ernst Mickel. Stuttgart 1991.

Fürst, Michael: Zombies over the Rainbow. Konstruktionen von Geschlechtsidentität im schwulen Zombiefilm. In: Untot. Zombie Film Theorie. Hrsg. v. Michael Fürst/Florian Krautkrämer/Serjoscha Wiemer. München 2011. S.99-120

Gaschler, Thomas / Vollmar, Eckhard (Hrsg.): George A. Romero. In: Dark Stars. 10 Regisseure im Gespräch. München 1992, S. 181-213.

Geertz, Clifford: From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding. Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Vol. 28, No. 1 (Oct. 1974).

Geertz, Clifford: Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In: Ders.: The Interpretation of Cultures 1973.

Geertz, Clifford: Works and Lives. The Anthropologist as Author. Stanford 1988.

Glissant, Édouard: Carribean Discourse. Selected Essays. Charlottesville 1989.

Gottowik, Volker: Zwischen dichter und dünner Beschreibung: Clifford Geertz' Beitrag zur *Writing-Culture*-Debatte. In: Kulturwissenschaften. Konzepte. Theo-

rien, Autoren. Hrsg. v. Iris Därmann und Christoph Jamme. München 2007. S.119-142.

Greenblatt, Stephen: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World.* Chicago 1991.

Grob, Norbert: Ich folgte einem Zombie. In: *Filmgenres Horrorfilm.* Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart, 2004. S. 122-127.

Haage, Markus (Hrsg.): *Der Zombie. Das Magazin für fantastische Filme und filmische Pop-Kultur.* Ausgabe 3/2013. Schöningen.

Haller, Dieter: *dtv-Atlas Ethnologie. 2. vollständig durchgesehene und korrigierte Auflage.* München 2010.

Hand, Richard J.: "Proliferating Horrors: Survival Horror and the Resident Evil Franchise". In: *Horror Film.* Hrsg. v. Steffen Hantke. Mississippi 2004. S. 117–134.

Harper, Jim: *The New Regime: Spanish Horror in the 1970s and the End of the Dictatorship.* In: *The End: An 'Electric Sheep' Anthology.* Hrsg. v. V. Sélavy. London 2011, S. 63-70.

Harzheim, Harald: *White Zombie.* In: *Filmgenres Horrorfilm.* Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart 2004.

Hearn, Lafcadio: *The Country of the Comers- Back.* *Harpers Magazine,* 1889. Nachdruck in: *Zombie! Stories of the Walking Dead.* Hrsg. v. Peter Haining. London, 1985. S.54-70.

Hearn, Lafcadio: *The Last of the Voudous.* In: *Inventing New Orleans: Writings of Lafcadio Hearn.* Hrsg. v. S. Frederick Starr. New Orleans 2001.

Hesketh-Prichard, H.: *Where Black Rules White. A Journey Across and About Hayti.* London 1911.

Herodot: Historien. Deutsche Gesamtausgabe. Übersetzt von A. Hornefer. Neu hg. u. erläutert v. H.W. Haussig. 4. Aufl. Stuttgart 1971.

Hobbes, Thomas: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. Teil I und II, Rückblick und Schluß. Hrsg. v. Lothar R. Waas. Berlin 2011.

Hoberman, James / Rosenbaum, Jonathan (Hrsg.): Midnight Movies. New York 1983.

Hopkins, David: The Hero wears the Hat. Carl as 1.5-Generation Immigrant and True Protagonist. In: Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman's Zombie Epic on Page and Screen. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011, S. 201-215.

Hulme, Peter: Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492-1797. London und New York 1986.

Hurston, Zora Neale: Tell my Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica. Hrsg.v. Henry Louis Gates Jr., New York 1990.

Jameson, Frederic: Postmoderne – zur Logik der Kultur des Spätkapitalismus. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. v. Andreas Huyssen/ Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg 1986. S. 45-102.

Janz, Marlies: „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen...“. Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer „Unschuld“. In: Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Dossier Extra. Hrsg. v. Daniela Bartens. Wien 1997. S.225-238.

Jelinek, Elfriede: Die Kinder der Toten. Reinbek bei Hamburg 1995.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt am Main 1974.

Kane, Joe: Night of the Living Dead. Behind the Scenes of the Most Terrifying Zombie Movie Ever. A.o.O 2010.

Kee, Chera: „They are not men... they are dead bodies!“: From Cannibal to Zombie and Back Again in: Better off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011.

Kenemore, Scott: A Zombie Among Men. Rick Grimes and the Lessons of Undeadness. In: Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman's Zombie Epic on Page and Screen. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011, S. 185-199.

Kerekes, David / Slater, David (Hrsg.): Killing for Culture: Death Film from Shockumentaries to Snuff. Manchester 2006.

Kimmich, Dorothee / Schahadat, Schamma: Das Eigene und das Fremde. Einführung. In: Kulturtheorie. Hrsg. v. Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat, Thomas Hauschild. Bielefeld 2010. S. 151-163.

King, Stephen: Danse Macabre. New York 1981.

Kirkman, Robert / Bonansinga, Hay: The Walking Dead. Rise of the Governor. London 2011.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Days Gone Bye. Issues #1-5. Berkeley 2010.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Compendium One. Issues #1-48. Berkeley 2010.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Book Five. Issues #49-60. Berkeley 2010.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Book Six. Issues #61-72. Berkeley 2010.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Book Seven. Issues #73-84. Berkeley 2011.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Book Eight. Issues #85-96. Berkeley 2012.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Book Nine. Issues #97-108. Berkeley 2013.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Volume 19: March to War. Issues #109-114. Berkeley 2013.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Volume 20: All out War Part One. Issues #115-120. Berkeley 2014.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Volume 21: All out War Part Two. Issues #121-126. Berkeley 2014.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Volume 22: A New Beginning. Issues #127-132. Berkeley 2014.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Volume 23: Whispers into Screams. Issues #133-138. Berkeley 2015.

Kirkman, Robert: The Walking Dead. Volume 24: Life and Death. Issues #139-144. Berkeley 2015.

Klewer, Detlef: Lebende Tote als Kinowelle. In: Moviestar Sonderheft: Zombies. Die Legende der lebenden Toten 3/1994. S.23-44.

Klippel, Heike: „Shame and sorrow for the family“. Rassen- und Sexualproblematik im klassischen Zombiefilm. In: Untot. Zombie Film Theorie. Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011. S. 135-151.

Koeber, Thomas: Verwandlungen. Schriften zum Film. Vierte Folge. Remscheid 2004. S. 309- 330.

Kolumbus, Christoph: Bordbuch. Aufzeichnungen seiner ersten Entdeckungsfahrt nach Amerika 1492-93. Aus dem Italienischen von Anton Zahorsky. Kreuzlingen/München 2006.

Kracauer, Siegfried: Das Grauen im Film (1940). In: Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film. Hrsg. v. Siegfried Kracauer und Karsten Witte Frankfurt am Main 1974.

Kristeva, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris 1988

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Übers. v. Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M. 1990.

Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris 1980.

Küppers, Petra: Drohende Schatten. Der Zombie im klassischen Kino. In: *Moviestar Sonderheft: Zombies. Die Legende der lebenden Toten* 3/1994. S. 10-14.

Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminar, Buch XI. Hrsg. v. Jacques-Alain Miller. Übers. v. Norbert Haas. Wien 2014.

Larkin, William S.: *Res Corporealis: Persons, Bodies, and Zombies*. In: *The Undead and Philosophy*. Hrsg. v. Richard Greene and K. Silem Mohammad. Chicago, La Salle 2006. S. 15-26.

Lauro, Sarah Juliet: *Playing Dead: Zombies Invade Performance Art... and Your Neighborhood*. In: *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 205-230.

Leiris, Michel: *Cinq Etudes d'ethnologie. Le racisme et le tiers-monde*. Paris 1969.

Leiris, Michel: Die eigene und die fremde Kultur. Übers. v. Rolf Wintermeyer. Hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt am Main 1979.

Leiris, Michel: Die magische Insel. Aus dem Französischen von Bernd Mattheus. In: W.B. Seabrook: Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Vodukultes. Aus dem Amerikanischen von Alfons Matthias Nuese. München 1982. S.8-10.

Leiris, Michel: Das Auge des Ethnologen. Ethnologische Schriften Band 2. Übers. v. Rolf Wintermeyer. Hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a. M. 1985.

Lestringant, Frank: Le Cannibale. Grandeur et décadence. Paris 1994.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Werke. Hrsg. v.: Herberg G. Göpfert. München 1974.

Lévi-Strauss, Claude: Traurige Tropen. Übers. v. Eva Moldenhauer. Köln 1982.

Lévi-Strauss, Claude: Anthropologie in der modernen Welt. Übers. v. Eva Moldenhauer. Berlin 2012.

Lipp, Carola: Die Haut. Ein kulturwissenschaftlicher Essay. In: Übriges. Kopflose Beiträge zu einer volkscundlichen Anatomie. Utz Jeggle zum 22.6.1991. Tübingen 1991. S 33-48.

Lovecraft, H.P.: Herbert West – Reanimator. In: The Complete Fiction of H. P. Lovecraft. New York 2014. S. 196-222.

Lowenstein, Adam: Films without a Face: Shock Horror in the Films of Georges Franju. In: Cinema Journal. Vol. 37, No. 4, Summer 1998. S37-58.

Luckhurst, Roger: Zombies. A Cultural History. London 2015.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied 1963.

Maberry, Jonathan: Take Me to Your Leader. Guiding the masses through the apocalypse with a cracked moral compass. In: Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman's Zombie Epic on Page and Screen. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011. S. 15-33.

Maier, Christian: Festschmaus für Fans. Der italienische Zombiefilm. In: Untot. Zombie. Film. Theorie. Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011. S.85-96.

Malinowski, Bronislaw: A Diary in the Strict Sense of the Term. Stanford 1989.

Marcus, Steven: American Psycho. In: New York Times, 8.Oktober 1995.

Martyr von Anghiera, Peter: Acht Dekaden über die neue Welt. In: Hans Klingelhöfer (Hrsg.). 2 Bände. Darmstadt 1972.

Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002.

Menninger, Annerose: Die Kannibalen Amerikas und die Phantasien der Eroberer. Zum Problem der Wirklichkeitswahrnehmung außereuropäischer Kulturen durch europäische Reisende in der frühen Neuzeit. In: Kannibalismus und europäische Kultur. Hrsg. v. Hedwig Röckelein. Tübingen 1996. S.115-141.

Meteling, Arno: Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm. Bielefeld 2006.

Meteling, Arno: Das Ornament der Masse. Zur Chronotopie und Medialität im Zombiefilm. In: Untot. Zombie Film Theorie. Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011. S. 211-224.

Métraux, Alfred: Le Vaudou haïtien. Paris 1989.

- Métraux, Alfred:** Voodoo in Haiti. Übers. v. Isotta Meyer. Gifkendorf 1994.
- Metz, Christian:** Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. In: Film und Medien in der Diskussion. Band 9. Hrsg. v. Jürgen E. Müller. Münster 2000.
- Mihm, Kai:** Die Nacht der lebenden Toten. In: Filmgenres Horrorfilm. Hrsg. v. Ursula Vossen. Stuttgart 2004. S. 173-183.
- Mindt, Carsten:** Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnographie der ‚Bundesdeutschen‘ im Werk Gisela Elsners. Frankfurt a. M. 2009.
- Moldenhauer, Benjamin:** Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm. Berlin 2016.
- de Montaigne, Michel:** Des cannibales. In: ders.: Œuvres complètes. Hrsg. v. Albert Thibaudet und Maurice Rat. Paris 1962. S. 200-213.
- Moody, David:** Autumn. New York 2010.
- Moody, David:** Autumn. The City. London 2011.
- Moody, David:** Autumn. Purification. London 2011.
- Morgan, Jack:** Biology of Horror. Gothic Literature and Film. Carbondale 2002.
- Moser, Christian:** Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen des Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis. Bielefeld 2005.
- Moser, Christian:** Kannibalismus als Metapher des Verstehens. Der Horrorfilm im Dialog mit der Ethnographie. In: Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968. Hrsg. v. Jochen Fritz / Neil Stewart. Köln/Weimar/Wien 2006. S. 55-76.

Moser, Christian: Autoethnographien: Identitätskonstruktionen im Schwellenbereich von Selbst- und Fremddarstellung. In: *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*. Hrsg. v. Christian Moser, Jürgen Nelles. Bielefeld 2006. S. 107-143.

Muntean, Nick: Nuclear Death and Radical Hope in *Damn of the Dead* and *On the Beach*. In: *Better off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 81-97.

Munz, Philip / Hudea, Ioan / Imad, Joe / Smith, Robert J.: When Zombies attack! Mathematical Modelling of an Outbreak of Zombie Infection. In: *Infectious Disease Modelling Research Progress*. Hrsg. v.: Jean Michel Tchuente und C. Chiyaka. New York 2009. S. 133-150.

Murray, Leah A.: When they aren't eating us, they bring us together: Zombies and the American Social Contract. In: *The Undead and Philosophy*. Hrsg. v. Richard Greene and K. Silem Mohammad. Chicago, La Salle 2006. S. 211-220.

Murell, Nathaniel Samuel: *Afro-Caribbean Religions*. Philadelphia 2010.

Münkler, Herfried / Ladwig, Bernd: Dimensionen der Fremdheit. In: *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Hrsg. v. Herfried Münkler unter Mitarbeit von Bernd Ladwig. Berlin 1997.

Neutert, Natias: Begegnungen mit einem Zombie. Auf den Spuren einer Legende. In: *Süddeutsche Zeitung*, Samstag, 6. März 1994. S.2.

Niehaus, Michael: Das verantwortliche Monster. In: *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Hrsg. v. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld 2009. S. 81–101.

Oates, Joyce Carol: *Zombie*. Ontario 1995.

Olney, Ian: *Euro Horror. Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Bloomington 2013.

Paffenroth, Kim: Gospel of the Living Dead. George Romero's Visions of Hell on Earth. Waco (Texas) 2006.

Paquet, Alphons: Magische Symbolik und Zauberriten. In: Seabrook, W.B.: Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu- Kultes. München 1982.

Patterson, Orlando: Slavery and Social Death: A Comparative Study. Cambridge 1982.

Penzler, Otto (Hrsg.): Zombies! Zombies! Zombies! New York, Toronto 2011.

Pettinger, Alasdair: From Vaudaux to Voodoo. Forum of Modern Language Studies Vol. 40, No. 4, 2004. S. 415-425.

Pifer, Lynn: Slacker Bites Back: Shaun of the Dead Finds New Life for Deadbeats. In: Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human. Hrsg. v. Deborah Christie und Sarah Juliet Lauro. New York 2011. S. 163-174.

Pinker, Steven: The Better Angels of our Nature. Why Violence has Declined. New York 2011.

Pitts, April D.: Ideal Objects: The Dehumanization and Consumption of Racial Minorities in Joyce Carol Oates's *Zombie*. In: Bearing Witness: Joyce Carol Oates Studies: Vol. 3, Article 2. San Francisco 2016.

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. 2. Auflage. München 1981.

Price-Mars, Jean: Une-Étape de l'Évolution Haitienne. Port-au-Prince 1929.

Radcliffe, Ann: On the Supernatural in Poetry. In: The New Monthly Magazine 7, 1826, S.145–152.

Raffaele, Paul: Among the Cannibals. Adventures on the Trail of Man's Darkest Ritual. New York 2008.

Rath, Gudrun: Zombi/e/s. Zur Einleitung. In: Zombies. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Bielefeld 2014.

Rath, Norbert: Zweite Natur. Konzepte einer Vermittlung von Natur und Kultur in Anthropologie und Ästhetik um 1800. Münster 1996.

Reed-Danahay, Deborah E.: Auto/Ethnography. Rewriting the Self and the Social. Oxford, New York 1997.

Reed, Ishmael: Foreword in: Zora Neale Hurston: Tell my Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica. Hrsg.v. Henry Louis Gates JR., New York 1990.

Rehm, Walter: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 4. Hrsg. v. Paul Kluckhohn, Erich Rothacker. Halle, Saale 1928. Reprint 2014.

Rey, Terry / Stepick, Alex: Crossing the Water and Keeping the Faith. Haitian Religion in Miami. New York und London 2013.

Ricœur, Paul: Weltzivilisation und nationale Kulturen. In: ders.: Geschichte und Wahrheit. München 1974.

Riley, Brendan: Zombie People in: Triumph of the Walking Dead. Robert Kirkman's Zombie Epic on Page and Screen. Hrsg. v. James Lowder. Dallas 2011. S. 81-97.

Romero, George A.: Empire of the Dead: Act One No.1, March 2014. New York 2014.

Röckelein, Hedwig (Hrsg.): Kannibalismus und europäische Kultur. Tübingen 1996.

Rothman, Adam: Lafcadio Hearn in New Orleans and the Caribbean. *Atlantic Studies* 5:2 (2008). S. 265-283.

Runte, Annette: „Kinder der Un/Toten“. Zu Elfriede Jelineks „Versprechen“ zwischen Satire und Allegorie. In: Elfriede Jelinek. *Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Hrsg. v. Françoise Rétif und Johann Sonnleitner. Würzburg 2008. S. 119-140.

Russel, Jamie: *Book of the Dead*. 4.Auflage. Surrey 2008.

Russo, John: *Night of the Living Dead*. Glassport 1974.

Russo, John: *Return of the Living Dead*. Glassport 1978.

Safranski, Rüdiger: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*. Frankfurt a.M. 1999.

Sagan, Eli: *Cannibalism. Human Aggression and Cultural Form*. New York 1974.

Schätz, Joachim: Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm. In: *Untot. Zombie Film Theorie*. Hrsg. V. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer. München 2011. S. 45-65.

Scherpe, Klaus R.: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hrsg. v. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Hamburg 1986. S. 270-301.

Schiller, Friedrich: *Über das Schöne und die Kunst*. München 1984, S. 93–115.

Schmidt, Jakob: Vom Entsetzen einen Körper zu haben. Das bedrohte Ich in George A. Romeros Zombiefilmen. In: *On Rules and Monsters. Essays zu Hor-*

ror, Film und Gesellschaft. Hrsg. v. Benjamin Moldenhauer, Christoph Spehr, Jörg Windszus. Hamburg 2008. S. 84-99.

Schnell, Ralf: „Ich möchte seicht sein“ – Jelineks Allegorese der Welt: Die Kinder der Toten. In: Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation. Hrsg. v. Waltraud Wende. Stuttgart/Weimar 2000. S.250-268.

Das Gilgamesch-Epos. Übers. von **Albert Schott**. Stuttgart 1988.

Schöfeld, Sandra: Fremderfahrung in ausgewählten Reiseberichten des 16. und 17. Jahrhunderts. Kiel 2004.

Schuck, Peter: Re-Editing Zombies. George A. Romeros Diary of the Dead. In: Zombies. Hrsg. v. Gudrun Rath. Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1/2014. Bielefeld 2014. S. 73-83.

Seabrook, W.B.: Geheimnisvolles Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes. Aus dem Amerikanischen von Alfons Matthias Nuese. Erweiterte Neuauflage der deutschen Fassung von 1931. München 1982.

Seabrook, William: No place to hide: An autobiography. Philadelphia 1944.

Seabrook, William: The Magic Island. New York 1929. Neuauflage Mineola (New York) 2016.

Seeßlen, Georg: Der pornographische Film. Frankfurt am Main, Berlin 1990.

Seeßlen, Georg: George A. Romero und seine Filme. A.o.O. 2010.

Seeßlen, Georg / Jung, Ferdinand: Horror. Grundlagen des populären Films. Marburg 2006.

Seeßlen, Georg / Metz, Markus: Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science und Pulp Fiction. Berlin 2012.

Serner, Walter: Kino und Schaulust (1913). In: Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein Medium 1909-1914. Hrsg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig 1992. S.208-214.

Shelton, Catherine: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008.

Slater, Jay: Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies. London 2002.

Slocum, J. David: Violence and American Cinema. New York, London, Routledge 2001.

Sontag, Susan: AIDS and Its Metaphors. New York 1989.

Staden, Hans: Warhaftige Historia. Hamburg (ohne Jahr).

St. John, Spenser: Hayti or The Black Republic. London 1884.

Stiglegger, Marcus: Exploitationfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films.2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Hrsg. v. Thomas Koebner. Stuttgart 2007, S. 182.

Stiglegger, Marcus: Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror. Berlin 2010.

Te Heesen, Sabine: Der Blick in die kannibalische Welt. Anthropophagie in Daniel Defoes Robinson Crusoe, den Reisebeschreibungen zu James Cooks Weltumseglungen und bei Marquis de Sade. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2008.

Theweleit, Klaus: Männerfantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Hamburg 1980.

Theweleit, Klaus: Männerfantasien 2. Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Hamburg 1980.

Thomsen, Christian W.: Menschenfresser in der Literatur, in fernen Ländern, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen. Eine kannibalische Text-Bild-Dokumentation. Wien 1983.

Tierney, Richard L.: Lovecraft and the Cosmic Quality in Fiction. In: Four Decades of Criticism, Hrsg. v. S. T. Joshi. Ohio 1980.

Tudor, Andrew: Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie. Oxford 1989.

Turner, Victor W.: Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage. In: Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association. Hrsg. V. June Helm. Seattle WA 1964, S. 4–20.

Volhard, Ewald: Kannibalismus. Stuttgart 1939.

Patrick Vonderau: „In the hands of a maniac“. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel. In: montage/av. Jg. 11 (2002), Nr. 2, S.129-146.

Vossen, Ursula: Horrorfilm. In: dies., Stuttgart 2004.

Vuckovic, Jovanka: Zombies! An Illustrated History of the Undead. Lewes, East Sussex 2011.

Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M. 2006.

Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Frankfurt a.M 1997.

Walker, Matthew: When there's no more room in hell, the dead will shop the earth: Romero and Aristotle on Zombies, Happiness, and consumption. In: The

Undead an Philosophy. Hrsg. v. Richard Greene and K. Silem Mohammad. Chicago, La Salle 2006. S. 81- 89.

Wallace, Inez: I Walked With a Zombie. Nachdruck in: *Zombie! Stories of the Walking Dead*. Hrsg. v. Peter Haining. London, 1985. S. 95-102.

Waller, Gregory: The Living and the Undead: From Stoker's *Dracula* to Romero's *Night of the Living Dead*. Paperback. Urbana, Chicago, Springfield 1986, 2010.

Wetzel, Michael / Höltgen, Stefan: Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur. Berlin 2010.

Whitehead, Henry S.: Voodoo Tales. Hertfordshire 2012.

Williams, Joseph J.: Voodoo and Obeahs. Phases of West India Witchcraft. New York 1932.

Wood, Robin / Lippe, Richard: American Nightmare: Essays on the Horror Film. Toronto 1979.

Wood, Robin: An Introduction to the American Horror Film. In: *The Film Genre Reader II*. Hrsg. v. Barry Keith Grant, Christopher Sharrett. Austin 1995.

Wood, Robin: The Shadow Worlds of Jacques Tourneur. In: *Film Comment* Nr. 2 (Summer 1972). S.64-70.

Yakis, Dan: Mourning becomes Romero. In: *Film Comment* 15 Nr. 3 (May-June 1979).

Young, Elizabeth: Here Comes the Bride: Wedding Gender and Race in ‚Bride of Frankenstein‘. In: *Feminist Studies* 17.3. (Autumn 1991). S. 403-437.

Zechner, Anke: Willenloses ewiges Leben. Der Zombie als Figur des Exzesses und der Ausgrenzung. In: Untot. Zombie Film Theorie. (Hrsg. v. Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer), München 2011. S 195-210.

Zinn, Howard: A People's History of the United States. New York 2005.

Internetquellen

Africa Addio: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46413956.html> (Stand: 23.11.2017).

Bolz, Norbert: Theorie der Müdigkeit – Theoriemüdigkeit. In: Telepolis, 9. Juni 1997.

<https://www.heise.de/tp/features/Theorie-der-Muedigkeit-Theoriemuedigkeit-3445987.html> (Abgerufen am 23.11.2017).

Bruckner, Johanna: „Ich bin hier, um dein Gehirn zu fressen“. In: Süddeutsche Zeitung, 6. Mai 2012. <http://www.sueddeutsche.de/panorama/kanadische-provinz-warnt-vor-zombie-attacke-ich-bin-hier-um-dein-gehirn-zu-fressen-1.1358766> (Stand: 23.11.2017).

Butler-Hartley, Joseph: Survival Horror vs. Action Horror. <http://www.zero1gaming.com/editorials/survival-horror-vs-action-horror/> (Stand: 23.11.2017).

Cleaver, Eldrige: The Death of Martin Luther King: Requiem for Nonviolence. <http://faculty.atu.edu/cbrucker/Amst2003/Texts/Requiem.pdf> (Stand: 23.11.2017).

Dagris, Manohla: Not just roaming, Zombies rise up. George A. Romero's Land of the Dead (2005). http://movies.nytimes.com/2005/06/24/movies/24rome.html?_r=1 (Stand: 22.11.2017).

Dawn of the Dead in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0077402/business> (Stand: 23.11.2017).

Ewerts, Markus: Die Nacht der lebenden Toten. <http://filmzentrale.de/rezis/nightofthelivingdead.htm> (Stand: 23.11.2017).

Hart, Hugh: Dead Man Talking. In: SFGate 26.6.2005.
<http://www.sfgate.com/entertainment/article/DEAD-MAN-TALKING-2659775.php#photo-2136468> (Stand: 23.11.2017).

Hays Code der US-amerikanischen Filmwirtschaft:

<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (Stand: 23.11.2017).

Iuliano, Fiorenzo: Not Dead Enough to be (an)Other. Joyce Carol Oates's zombies between history and fiction. In: Otherness: Essays and Studies 3.2. Hrsg. v. Matthias Stephan. A.o.O. Juni 2013.

http://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_Essays_and_Studies_3.2/Not_Dead_Enough_to_Be__an_Other_-_Fiorenzo_Iuliano.pdf (Stand: 23.11.2017).

Inglis, David: The Zombie from Myth to Reality. Wade Davis, Academic Scandal and the Limits of the Real Scripted V11/2 2010, S.351-369.

<https://script-ed.org/wp-content/uploads/2016/07/7-2-Inglis.pdf>
(Stand: 23.11.2017).

Kohlhöfer, Philipp: „Zombies sind wie wir“. Interview mit George A. Romero.

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,368223,00.html> (Stand: 23.11.2017).

Mertens, Moira K.: Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten“. Berlin 2008.

https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xdie_c3a4sthetik_der_untoten_m-mertens.pdf (Stand: 23.11.2017).

Sustek, Sebastian: Von Menschen-Monstern. In: Telepolis, 27.12.2003.

<https://www.heise.de/tp/features/Von-Menschen-Monstern-3432563.html>
(Stand: 23.11.2017).

Thousands of undead dance and shuffle through Brisbane in: Brisbane Times. 25.10.2010. <http://www.brisbanetimes.com.au/queensland/thousands-of-undead-dance-and-shuffle-through-brisbane-20101024-16ziq> (Stand: 02.05.2017).

Tromble, Tanya L.: Fiction in Fact and Fact in Fiction in the Writing of Joyce Carol Oates. In: Bearing Witness. Joyce Carol Oates Studies Vol. 2, Article 2. San Francisco 2015. Text online: <http://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=jcostudies> (Stand: 23.11.2017).

Pitts, April D.: Ideal Objects: The Dehumanization and Consumption of Racial Minorities in Joyce Carol Oates's *Zombie*. http://repository.usfca.edu/jcostudies/vol3/iss1/2/?utm_source=repository.usfca.edu%2Fjcostudies%2Fvol3%2Fiss1%2F2&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (Stand: 23.11.2017).

Waldenfels, Bernhard: Das Fremde denken. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (2007), H. 3, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4743> (Stand: 23.11.2017), Druckausgabe: S. 361-368.

Waldenfels, Bernhard: Fremdheit, Gastfreundschaft und Feindschaft. <http://www.information-philosophie.de/?a=1&t=219&n=2&y=1&c=1> (Stand: 23.11.2017).

World War Z Einspielergebnisse: http://www.imdb.com/title/tt0816711/business?ref_=tt_dt_bus (Stand 23.11.2017).

World Zombie Day: www.worldzombieday.co.uk (Stand: 23.11.2017).

Filmregister

Aufgeführt sind alle Filmquellen, die für diese Arbeit verwendet wurden, den Veröffentlichungstiteln der entsprechenden Medien folgend und in alphabetischer Ordnung. Wird in der Arbeit auf verschiedene Filmfassungen verwiesen, sind diese separat gelistet. Im Falle der Nicht-Listung sind auf der entsprechenden Veröffentlichung bereits sämtliche der erwähnten Fassungen enthalten. Weiter werden (sofern abweichend) der Originaltitel, der Regisseur, das Entstehungsjahr und das veröffentlichende Label aufgeführt. Ist auf dem Medium keine Jahreszahl der Veröffentlichung vermerkt, wird diese nicht berücksichtigt.

Filme, die zur historischen Einordnung namentlich erwähnt werden, jedoch keiner Analyse unterzogen wurden, werden in dieser Liste nicht geführt.

28 Days Later (Regie: Danny Boyle, GB/Frankreich 2002), Fox Home Entertainment 2002.

Blood Feast (Regie: Herschell Gordon Lewis, USA 1963), XT Video 2010.

Cult of the Dead (Isle of the Snake People), Regie: Juan Ibáñez, Mexiko 1971), Boris Karloff Collection, CMV Laservision 2004.

Diary of the Dead (Regie: George A. Romero, USA 2007), Optimum Home Entertainment 2008.

Dawn Of The Dead (Regie: George A. Romero, USA 1978), Arrow Films 2009.

Day of the Dead (Regie: George A. Romero, USA 1985), XT Video Entertainment 2003.

Dead Alive (Braindead), Regie: Peter Jackson, Neuseeland 1992), Blood Edition, Laser Paradise.

Haus an der Friedhofmauer, Das (Quella villa accanto al cimitero), Regie: Lucio Fulci, Italien 1981), Laser Paradise.

Ich folgte einem Zombie (I Walked With A Zombie, Regie: Jacques Tourneur, USA 1943), Arthaus Retrospektive 1943, Studio Canal 2012.

In the Flesh (Regie: Jonny Campbell, GB 2013-2014), Series One and Two, BBC Worldwide Ltd. 2014.

Land of the Dead (Regie: George A. Romero, USA 2005), Director's Cut, Universal 2006.

Leichenhaus der lebenden Toten, Das (Non si deve profanare il sonno dei morti, Regie: Jorge Grau, Italien/Spanien 1974), Atlas Film.

Make Them Die Slowly (Cannibal Ferox, Regie: Umberto Lenzi, Italien/Spanien 1981), Astro Record & Filmworks/Laser Paradise 1999.

Nacht der reitenden Leichen, Die (La Noche del terror ciego, Regie: Amando de Ossorio, Spanien/Portugal 1971), Limited Edition, Laser Paradise.

Nächte des Grauens (The Plague of the Zombies, Regie: John Gilling, GB 1966), Anolis.

Nackt und zerfleischt (Cannibal Holocaust, Regie: Ruggero Deodato, Italien/Kolumbien 1980), Laser Paradise.

Night of the Living Dead (Regie: George A. Romero, USA 1968), Splendid Film 2012.

Otto; or, Up with Dead People (Regie: Bruce LaBruce, Kanada/Deutschland 2008), Peccadillo Pictures 2010.

Shaun of the Dead (Regie: Edgar Wright, GB 2004), Universal 2005.

Survival of the Dead (Regie: George A. Romero, USA 2009), Optimum Home Entertainment 2009.

Über dem Jenseits (L'Aldilà, Regie: Lucio Fulci, Italien 1981), Astro Records & Filmworks 2001.

The Walking Dead. Die komplette vierte Staffel. (Regie: Ernest Dickerson (Episode 13) et al., USA 2014), Fox International 2014.

White Zombie (Regie: Victor Halperin, USA 1932), Best Entertainment AG 2005.

Woodoo – Die Schreckensinsel der Zombies (Zombi 2, Regie: Lucio Fulci, Italien 1979), Laser Paradise.

Zombie hing am Glockenseil, Ein (Paura nella città dei morti viventi, Regie: Lucio Fulci, Italien 1980), Laser Paradise.

Zombie Holocaust (Zombi Holocaust, Regie: Marino Girolami, Italien 1980), Stonevision Entertainment.