



<i>1. Ursprung und Herkunft der Zombies</i>	2
<i>2. Zombies im klassischen Horrorfilm</i>	2
<i>3. Zombies und Untote: Der Versuch einer Differenzierung</i>	3
<i>4. Romeros Trilogie</i>	4
4.1. NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968)	4
4.2. DAWN OF THE DEAD (1979).....	5
4.3. DAY OF THE DEAD (1985).....	7
<i>5. Motive der Untoten-Trilogie</i>	9
5.1. Was sind Untote?.....	9
5.2. Der befreite Trieb.....	10
5.3. Kommunismus vs. Konsumismus	11
5.4. Die Realität des Grauens	12
5.5. Krankheit & Körper - Leib & Seele	14
<i>6. Schluss und Zusammenfassung</i>	15
<i>Literatur</i>	16

1. Ursprung und Herkunft der Zombies

Ihren Ursprung haben Zombies im sog. *Vaudou* (oder: Voodoo) Haitis - einer aus dem Afrikanischen stammenden Religion, die mit verschiedenen Traditionen des Katholizismus verschmolzen ist (ein Voodoo-Anhänger sähe es als Beleidigung an, in ihm keinen Katholiken zu sehen!). Dort bezeichnet »Zombie« „einen (Schein-)Toten, der, nach 24 Stunden von einem Kultpriester wieder aus dem Grab gezogen und mittels Drogen und Hypnose zu neuem Leben erweckt, diesem als willenloser Sklave zu dienen hat: einen ›lebenden Leichnam‹ in trance-artigem Zwischenzustand, der entgegen anders lautenden Theorien durchaus auch als verkäufliches Objekt gilt und dessen Hautfarbe nach der ›Rückkehr aus dem Totenreich‹ in der Regel weiß gedacht wird.“¹

2. Zombies im klassischen Horrorfilm

Dieser Definition gemäß werden Zombies in der ersten großen Welle des Horrorfilms seit 1930 auch vornehmlich als Sklaven geschildert. Und folgerichtig waren die ersten beiden Zombie-Filme *WHITE ZOMBIE* (USA 1932, R: Victor Halperin) und *I WALKED WITH A ZOMBIE* (USA 1943, R: Jacques Tourneur) auch auf den Haiti-Inseln, von denen der Zombie-Kult herrührt, angesiedelt. In der Manier des klassischen Horrorfilms sicherten sie sich ihr unheimliches Potential im unbekanntem Anderen gegenüber der westlichen Kultur.

Beide Filme überführen aufgeklärte westliche Protagonisten in die Zauberwelt Haitis, um sie dort mit der Metaphysik des Grauens zu konfrontieren. Und ebenso wie die allermeisten anderen Filme derselben Epoche, gehen die Helden zwar geläutert doch im wesentlichen unbeschadet aus ihrem Abstecher in die Mystik wieder hervor.

Die Zombies bis 1968 sind also durchaus noch als ›klassische bzw. Gothic-Filmmonster‹ anzusehen, denen jenseits ihrer Andersartigkeit, kaum große Unterschiede zu den übrigen Filmmonstern beigemessen werden kann. Die Untoten aus Romeros Trilogie unterscheiden sich daher von Ihnen ebenso sehr wie von den anderen künstlichen Menschen, Vampiren und Halbwesen. Doch dies ist nur ein Merkmal, dass die Voodoo-Zombies von den Untoten unterscheidet.

¹ Lexikon des int. Films. S. 4424.

3. Zombies und Untote: Der Versuch einer Differenzierung

Diese »eigentlichen« Zombies des frühen Horrorkinos haben eher mit den Opfern von Hypnose (wie etwa dem Somnambulen „Ceasare“ aus DAS CABINET DES DR. CALIGARI) oder mit den Kunstmenschen wie Frankenssteins Monster oder dem GOLEM Ähnlichkeit. Mit den Zombies betritt zwar eine neue Spezies das Horrorkino, diese lässt sich allerdings von den Ungeheuern des klassischen Horrorfilms nur durch das Ambiente, in dem sie auftritt, abgrenzen.

Den Untoten-Filmen Romeros fehlen demgegenüber drei »klassische« Eigenschaften, die sie als vollkommen neue Horrorfilme erscheinen lässt.

- Die so lange erfolgreiche Konfliktierung von *Technizismus versus Romantik*; jenen scheinbar einander so widersprechenden Ereignissen, die immer wieder Filmstoff boten und die Vertreter der einen wie der anderen Glaubensrichtung aufeinanderprallen ließen. Romeros Untote sind nicht die Sinnbilder eines solchen Konfliktes, sondern sie sind eine moderne Antwort auf die Moderne selbst, die sich - in Romeros dystopischer Vorausschau - selbst zu verschlingen droht.
- Der Aspekt der *Sexualität*, der mehr oder weniger subtil als Dauerdiskurs jeden Vampirfilm unterfütterte und sie damit für psychoanalytische Ausdeutungen besonders lohnenswert machte. Sexualität geht Romeros tumb einher wankenden Filmzombies völlig ab. Allenfalls eine skurrile orale Fixierung könnte man ihnen unterstellen.
- Der Moment des *Mythischen* als Grundlage für das Unerklärliche, für das Grauen, das damit oft einzig und allein aus dem Widerspruch zwischen modernen und vormodernen (oder: aufgeklärten und rückständigen) Gesellschaften herrührte. Ein Erzählprinzip, das zeitgenössische Kritiker bereits bei WHITE ZOMBIE von einem „altmodischem Film“ sprechen ließ. Mythische Erklärungsmodelle werden in Romeros Trilogie nie ernsthaft in Erwägung gezogen. Das grauenhafte an seinen Untoten ist ihre Verwandtschaft mit den Menschen und die Reduktion auf den reinen asozialen Überlebens- bzw. Fresstrieb, der nun wahrhaft kaum mythische Züge trägt und in der Voodoo-Mystik auch nirgendwo Erwähnung findet.

Bereits mit dem Erscheinen von Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD im Jahre 1968 wurden diese Motive als Paradigmen des klassischen Horrorfilms fallen gelassen und allenfalls noch in Form ironischer Brechung und Radikalisierung zitiert. Da die Wesen aus Romeros Trilogie nicht aus dem Voodoo hervorgegangen sind (wenngleich auch Andeutungen diesbezüglich in DAWN OF THE DEAD fallen und sie dort und im letzten Teil manchmal als »Zombies« tituliert werden), wäre es somit konsequenter, sie als »Untote« und nicht als »Zombies« zu bezeichnen.

4. Romeros Trilogie

4.1. NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968)

Romeros Filmdebüt stellt - wie bereits angedeutet - sicherlich eines der Umbruchereignisse vom klassischen zum modernen Horrorfilm dar. In ihm formulieren sich Tendenzen aus, die Anfang der 60er Jahre bereits die Wende im Genre andeuteten.

So wurde das Grauen aus den Urwäldern, der Tiefe des Ozeans, den Fernen des Weltalls - oder eben von Haiti - direkt in die Nachbarschaft geholt, weil es dort einerseits nachvollziehbarer, näher und realistischer war und andererseits den Horror widerspiegelte, der einer Risikogesellschaft »angemessen« schien und der sicherlich eine der Konsequenzen des kalten Krieges und der gesellschaftlichen Umbrüche jener Zeit spiegelte.

Ganz ähnlich wie der Serienmörder Norman Bates aus Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1961) sind die Untoten Romeros auf den ersten Blick normal aussehende Verwandte und Bekannte aus der Nachbarschaft, die erst bei stärkerer Annäherung ihr wahres Gesicht zeigen. Und das Motiv, welches sie antreibt, ähnelt dem der Wahnsinnigen in Hershell Gordon Lewis' *2000 MANIACS* (ebenfalls USA 1961). Ihr Handeln ist völlig irrational und daher um so grauenhafter, weil sich keine rational wägbare Strategie dagegen ersinnen lässt. *Woher* die Untoten stammen, wird in keinem der drei Filme Romeros zufriedenstellend erklärt. Sie existieren unbegründet und im totalen Widerspruch zu sich selbst. Hans-Dieter Baumann schreibt über sie:

„Wenn auch die Erklärungen ihres Scheinlebens meist recht mühsam konstruiert sind, macht all dies die Zombies, die uns als tote Mitmenschen in unspektakulärer Banalität als Objekte gräßlicher Bedrohung gegenüberreten, zu prädestinierten Erscheinungsformen des modernen Horrors.“²

Auf der filmtechnischen Ebene kündigte sich der Umbruch mit einer eben solchen Heftigkeit an, wie in den Motiven von *NIGHT OF THE LIVING DEAD*: Die bisher ausschließliche *Andeutung* von Gewalt weicht nun einer oft fast blutrünstigen *Expliztheit*, die den katholischen *Filmdienst* seinerzeit urteilen ließ: „Ein primitiver, billiger Horrorfilm, ohne irgendwelchen materiellen oder künstlerischen Aufwand, auf schieren Schock und Grusel aus, unappetitlich und brutal.“³ Im Gegensatz zu diesem Vorwurf des Selbstzwecks sieht Frank Hofmann in dieser Art der Darstellung eine wichtige narrative Strategie:

„Die Authentizität verlangt schließlich auch die naturalistische und darum exzessive Darstellung der Gewalt, wobei das Zerschneiden der Köpfe weniger schockierend ist als die Kannibalismus-Sequenzen. Die Kamera nimmt mit erschütternder Selbstverständlichkeit die Leichen-

² Baumann. S. 308.

³ Zit. n. Hahn & Jansen. S. 322.

teile fressenden Untoten ebenso in den Blick wie die beiden streitenden Teilnehmer der Talkshow: als Aufnahmen von Realitätsmomenten *darf* in der Darstellungsweise kein Unterschied festzustellen sein.“⁴

Dieser von der Kritik monierte ›Naturalismus in der Gewaltdarstellung‹, den sich zuvor allerhöchstens Underground-Regisseure leisteten, war es auch, der NIGHT OF THE LIVING DEAD in aller Munde geraten ließ. Romero hatte mit seinem Erstling eine Tür aufgestoßen, die den Horrorfilm von da ab immer seltener konventionellen Spielfilmen und immer häufiger medizinischen Lehrfilmen ähneln ließ, wie die unzähligen Plagiate, unautorisierten Sequels und Rip-Offs, die ihm folgten, belegen.

Mit dem deutlich sichtbaren Aufbruch der letzten Grenze menschlicher Integrität - der Haut -, unter die NIGHT OF THE LIVING DEAD buchstäblich ging, wurde dann allerdings nicht nur das Ende des klassischen Horrorfilms, sondern das *des Horrorfilms überhaupt* eingeläutet. Denn zukünftig musste sich jeder Streifen, der ökonomisch etwas gelten wollte, an der ›Machart‹ von NIGHT OF THE LIVING DEAD messen lassen. Hinter diese Grenze zurück zu fallen war gleichbedeutend damit, einen Flop zu riskieren. Das bedeutete also: ›Härter‹ (sprich: ekliger) sein als NIGHT OF THE LIVING DEAD. Das ›Prinzip des Fortschritts‹ war damit als notwendigen Genreprinzip des Horrorfilms etabliert.

Das ›Zeigen‹ des bis dahin ›Unzeigbaren‹ läutete darüber hinaus eine Wende in der Geisteshaltung gegenüber den Horrorstoffen ein: Ließ sich vormals das, was nicht gezeigt wurde, metaphorisieren und damit zum idealen Gegenstand fantasiereicher Ausmalungen⁵ machen, so blieb dem Zuschauer von nun an nichts mehr erspart. In dem alles ausformuliert wurde, stellte man ihn vor unhinterfragbare Tatsachen und führte so ganz nebenbei das ›Realitätsprinzip‹ in den sonst sehr ›un-realen‹ (bzw. unrealistischen) fantastischen Film ein. Der Filmplot durfte nun nicht mehr ungestraft gegen seine eigenen Definitionen verstoßen, wollte er von den Zuschauern ernst genommen werden.

Romero hatte dem modernen Horrorfilm mit NIGHT OF THE LIVING DEAD eine Steilvorlage geliefert, die er - als Genrefilmer - selbst kaum erneut verwandeln konnte. Daher verlief seine Filmografie bis zum Erscheinen von DAWN OF THE DEAD zehn Jahre später mit immerhin vier Kinofilmen und über einem Dutzend TV-Beiträge, recht unspektakulär und erfolglos.

4.2. DAWN OF THE DEAD (1979)

Mit DAWN OF THE DEAD erreichte er allerdings abermals das Niveau seines Debutfilms, der sich ja vor allem dadurch auszeichnete, dass er ganz im Sinne

⁴ Hofmann. S. 160.

⁵ und hermeneutischer Betrachtung

einer Avantgarde, Grenzen gesprengt hatte und eine Vorstoßrichtung andeutete.

Die Visionen aus NIGHT OF THE LIVING DEAD wurden im zweiten Teil seiner (von Anfang an als solche geplanten) ›Living-Dead-Trilogie‹ erweitert und in ihrer ästhetischen Radikalität überrundet: Die Untoten haben sich nun offensichtlich über ganz Nordamerika ausgebreitet und sind zu einer ernsthaften und nicht mehr ganz so leicht unterschätzbaren Gefahr geworden.

Der bissige Kommentar Romeros - wenn am Ende von NIGHT OF THE LIVING DEAD der einzige Überlebende von einer Selbstjustiz ausübenden Bürgerwehr ›versehentlich‹ für (un-)tot gehalten und erschossen wird - erstreckt sich nun über den gesamten Film: Sämtliche Protagonisten sind sich bewusst, dass sie nur überleben können, wenn sie sich rücksichtslos und unmenschlich gegenüber Lebenden wie Untoten verhalten.

Daher wurde DAWN OF THE DEAD auch recht bald Opfer böswilliger Interpretationen und Besprechungen, die ihm wie Joe Hill - abermals vom katholischen *filmdienst* -, unterstellen, „das an sich bereits unerfreuliche Produkt [würde] zu einem Film, der seiner Tendenz nach ungehemmt einer vergessenen geglaubten Herrenmenschenideologie frönt.“⁶ Von da ab war es für die linke Filmsoziologie nicht mehr weit, die Frage aufzuwerfen, warum DAWN OF THE DEAD gerade in Deutschland (gegenüber anderen europäischen Ländern) besonders reges Interesse beim Publikum gefunden hat ...⁷

Die ohnehin schon unappetitlichen Splatter-Effekte seines Vorgängers übertrifft DAWN OF THE DEAD bei weitem und nicht nur, weil er mit Hilfe von Technicolor das Blut besonders rot erscheinen lässt. Nein: Der Kamerablick weidet sich geradezu „semi-dokumentarisch“⁸ an Szenen, in denen die Untoten die Lebenden überfallen, beißen, ausweiden und verschlingen. Mit Hilfe eines Spezialisten für derartige Effekte - Tom Savini - gelangte DAWN OF THE DEAD zu dem zweifelhaften Ruf der „grausamste, brutalste, erdrückendste Abstieg in die Hölle [zu sein], den die Leinwand je gesehen hat.“⁹

Auf diesen Umstand ist wohl auch zurückzuführen, dass DAWN OF THE DEAD einer der meistzensurierten und -verbotenen Filme aller Zeiten geworden ist. Begleitend zu seiner Rezeptionsgeschichte nimmt sich die Geschichte seines Verbotes (oder dessen Versuch) wie ein Kommentar staatlich verordneter Sittlichkeit gegenüber der ›Schau-Lust an Gewalt und Grauen‹ aus: Zunächst wurde DAWN OF THE DEAD von der ursprünglich 115 Minuten langen (wohlgemerkt: bereits stark gekürzten) Kinofassung für die Videobearbeitung auf 99 Minuten heruntergeschnitten. Nachdem er so zerstückelt in die Videotheken gelangt war, wurde der Film schließlich wegen Verstoßes gegen die ›Verbreitung gewaltverherrlichender Schriften‹ (§ 131, StGB) vollständig beschlag-

⁶ Zit. n. Hahn & Jansen. S. 322.

⁷ Vgl. auch: Baumann. S. 157.

⁸ Hofmann. S. 159.

⁹ C. W. Smith (Dallas Times-Magazine), zit. n. Hahn & Jansen. S. 498.

nahmt, um wenige Jahre später in einer zwar längeren aber immer noch um Spezialeffekt-Szenen gekürzten 101 Minuten-Fassung zu reüssieren. Schließlich kam eine aus mehreren ausländischen Fassungen zusammen geschnipselte und teilweise neu synchronisierte Fassung 1999 in die Videotheken, die jüngst abermals eingezogen wurde. Angemerkt sei hier nur noch: DAY OF THE DEAD ist seit 1989 und NIGHT OF THE LIVING DEAD seit Juni diesen Jahres »verboten«.¹⁰

In solch hilflosen Versuchen seitens der Zensur, dem Film seinen Status als Avantgarde **zuzuschreiben**, wurde nach und nach deutlich, dass sich das, was Romero in DAWN OF THE DEAD zu zeigen bemüht war, eigentlich kaum noch steigern ließ. Damit war jene »Avantgarde des Horrorfilms«, die immer versucht hatte, das Tabu auszuformulieren, um es so künftig zum Gegenstand der Kunst machen zu können, mit einem mal für diese Kunst institutionalisiert worden und ihrer kritischen und Neuland gewinnenden Funktion beraubt. Das moderne »Fortschrittsprinzip«, das in NIGHT OF THE LIVING DEAD noch einforderte, ein neuer Horrorfilm habe auch immer ein brutalerer zu sein, war mit DAWN OF THE DEAD fast an sein Ende gelangt, denn eine Steigerung der Ekeffekte schien ab da kaum möglich.

4.3. DAY OF THE DEAD (1985)

1985 stellte Romero jedoch unter Beweis, dass längst noch nicht alles gezeigt worden war. Obwohl er in DAY OF THE DEAD sein Interesse eher auf die seit NIGHT OF THE LIVING DEAD formulierte und in DAWN OF THE DEAD fortgeführte Frage des menschlichen Miteinander in unmenschlicher Welt fokussiert, ist DAY OF THE DEAD dennoch um etliches grausamer als seine Vorgänger. Dies ist nicht zuletzt darin begründet, dass dem Film jeglicher Humor fehlt. Er ist ein „dunkler, apokalyptischer und tragischer“¹¹ Film vom Ende der Menschheit. DAY OF THE DEAD, der zu mehr als 9/10 in einem unterirdischen Bunker angesiedelt ist, wirkt wie ein sozialpsychologischen Gruppenexperiment. Fragen nach Dominanz werden aufgeworfen, mangelnde Kooperationsbereitschaft angesichts der Fatalität der Situation und Klaustrophobie bestimmen die Atmosphäre des Films. Mehr noch als die beiden Vorgängerfilme gerät DAY OF THE DEAD durch das begrenzte Ambiente zur Robinsonade, was in DAWN OF THE DEAD und im letzten Teil der Trilogie in Worten („sich auf einer Insel niederlassen.“) und Taten - die Überlebenden von DAY OF THE DEAD erfüllen sich diesen Wunsch - auch ausformuliert wird. Gerade diese Beklemmung und Ausweglosigkeit erzeugt beim Zuschauer das eigenartige Gefühl, dass sich von der Angstlust gegenüber anderen Horrorstoffen deutlich unterscheidet:

„Zunächst bleibt Zombie ein Horrorfilm, der eine ganz spezifische Angst erzeugt, die eigentlich mit dem Begriff »Angst« nicht recht zu fassen ist, eher durch ein beständiges Gefühl des Unwohlseins (in wört-

¹⁰ Die Geschichte der Filmzensur ist vor allem eine Geschichte der Emanzipation des bevormundenden Staates gegenüber dem sich für erwachsen haltenden Zuschauer!

¹¹ Romero in: Gaschler & Vollmar. S. 187.

licher sowie in übertragener Bedeutung) beschrieben werden kann. Romero kreiert eine Endzeitatmosphäre, die ohne die üblichen apokalyptischen Ingredienzen auskommt und nicht verbal thematisiert werden muß, um bei dem Zuschauer spätestens nach zwanzig Minuten ein Gefühl der Ausweglosigkeit zu evozieren.“¹²

Die soziale Utopie, die der Trilogie - wie jeder anderen Dystopie - immanent ist, findet in DAY OF THE DEAD ihre konsequenteste Formulierung: Die Gemeinschaft der Untoten wird hier als neue Gesellschaftsform angesehen, gegen die nichts mehr zu Felde geführt werden kann. Das ihnen eigene ›Daseinsprinzip‹, nämlich die Nahrungssuche, wird noch für ein letztes Aufbäumen der Wissenschaft nutzbar zu machen versucht: *Domestiziert* werden sollen die Untoten, damit ein Zusammenleben mit Ihnen möglich ist. Angesichts der Zahlenverhältnisse zwischen Lebenden und Untoten ein groteskes Unterfangen - das zudem nur durch zynische Mittel erreicht werden kann: Die klassische Konditionierung fordert auch bei lebenden Toten Belohnung für erlerntes Verhalten - diese kann allerdings nur in warmem Menschenfleisch bestehen. Und das ist in ein knappes Gut. ›Dr. Frankenstein‹, wie Logan in DAY OF THE DEAD liebevoll genannt wird, versucht sich sogar in Hirnforschung, um dem Problem Herr zu werden. Seine Entdeckungen offenbaren allerdings, was längst bekannt war: Es gibt keine rationale Erklärung für den Fresstrieb der Untoten.

In DAY OF THE DEAD sah sich Romero einer Entwicklung hintangestellt, die er selbst initiiert hatte. Bis zum Erscheinen seines Abschlussteils gab es nicht weniger als 32 Filme¹³, die sich seit NIGHT OF THE LIVING DEAD des Untoten-Motivs bedient hatten (die ›Dunkelziffer‹ nicht in Deutschland bekannter bzw. erscheinener oder gar im Privaten produzierter Streifen dürfte etwa doppelt so hoch sein). Ein regelrechtes Subgenre hatte sich gebildet, mit eigenen Mythen, Gesetzmäßigkeiten und Qualitäten. Romero sah sich allerdings nur seinen beiden Filmen verpflichtet und hat sich eher auf sein theoretisches Projekt konzentriert. DAY OF THE DEAD ist - trotz einiger anderslautender Gerüchte - sicherlich der Abschlussbeitrag zu Romeros Trilogie. Sowohl in der Darstellungsweise als auch in der erzeugten Atmosphäre hat sich im Abschlussbeitrag der Trilogie etliches gewandelt. Frank Hofmann fasst diese Wandlung folgendermaßen zusammen:

„So hat man bei dem Blick auf die komplette Trilogie zwei gegeneinanderlaufende Kurven. Die atmosphärische Wirkung, das Potential der Bedrückung ist am stärksten in DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN [NIGHT OF THE LIVING DEAD] und nimmt dann ab, obgleich es auch noch in ZOMBIE 2 [DAY OF THE DEAD] eindrucksvoll ist. Im Gegenzug nimmt die Spannungserzeugung zu: der erste Film ist in dieser Hinsicht langweilig, während der letzte, da er sich fast völlig von dem speziellen Darstellungsstil gelöst hat, der unter illusionistischen Aspekten gelungenste Film ist. Die Endzeit-Atmosphäre wird in ZOMBIE 2 demnach auch nicht mehr über den Darstellungsstil erzeugt, sondern über die Identifikation mit der Protagonistin.“¹⁴

¹² Hofmann. S. 158.

¹³ Laut Filmografie in: Knorr. S. 45 - 58.

¹⁴ Hofmann. S. 160.

In ihm lässt sich nichts mehr steigern: Die Gewalt, die im Gegensatz zum comic-haften Splatter der beiden Vorgänger keinerlei humoresken Unterton mehr trägt und die Fabel, die trotz den Happy-End eigentlich keine positive Perspektive mehr enthält, machen DAY OF THE DEAD zu einem „tragischen Film, weil man sieht, daß nicht die atomare Bedrohung uns kriegt, sondern wir uns selbst“¹⁵, so der Autor und darüber hinaus zu einem Horrorfilm, der auch das mögliche Ende des modernen Horrorfilms überhaupt in sich formuliert.

5. Motive der Untoten-Trilogie

Romero liefert in DAWN OF THE DEAD eine für einen Horrorfilm recht komplexe Definition und Charakterisierung seiner Monster. Aus dieser Definition lassen sich bereits zahlreiche Motive seiner Trilogie extrapolieren - fast könnte man sie als das Motto seiner Filme bezeichnen, darum will ich sie hier zunächst in voller Länge zitieren: **[FILMCLIP]**

„Die nächstliegende und erste Frage, die gestellt wird, lautet: Sind das Kannibalen? Nein, es sind keine Kannibalen. Kannibalismus im eigentlichen Sinn des Wortes impliziert immer eine Aktivität innerhalb der Spezies. Diese Wesen können nicht als Menschen angesehen werden. Sie fressen zwar Menschen, aber nicht einander. Das ist der gravierende Unterschied. Sie greifen nur lebende Menschen an und fressen nur warmes Fleisch.

Intelligenz: Sie scheinen über keine oder nur wenig gedankliche Fähigkeiten zu verfügen. Aber einige Grundgeschicklichkeiten und Verhaltensmuster aus dem normalen Leben bleiben erhalten. Es liegen zum Beispiel Berichte vor, dass diese Wesen Werkzeuge benutzen. Aber auch da sind sie nur zu äußerst primitiven Handlungsweisen fähig. Zum Beispiel ungeschicktes Schlagen mit Stöcken und ähnliches. Wie Sie wissen, sind sogar gewisse Tierarten in der Lage, den Gebrauch von irgendwelchen Gegenständen zu erlernen. Diese Wesen werden nur von einem einzigen Instinkt in Bewegung gesetzt: Ihre einzige Triebfeder ist das Verlangen nach Nahrung; *der Nahrung*, die sie erhält.

Wir dürfen uns unter keinen Umständen von den Gedanken beeinflussen lassen, dass es Familienmitglieder oder Freunde sind. Sie sind es nicht mehr. Sie sind zu Gefühlen weder fähig noch für sie empfänglich. Wir haben keine andere Wahl als konsequente Vernichtung!“¹⁶

5.1. Was sind Untote?

Die Frage nach dem Kannibalismus stellt sich in der Tat als erste. Der Wissenschaftler der sie in DAWN OF THE DEAD erörtert, macht durch seine eigenwillige Definition klar, dass er nicht gewillt ist, in den Untoten Menschen zu sehen. Damit begibt er sich in scharfen Widerspruch zur Meinung seiner Zuhörer, die

¹⁵ Romero in: Gaschler & Vollmar. S. 187.

¹⁶ DAWN OF THE DEAD. 1:09 - bis 1:11

offensichtlich durchaus gewillt sind, Gefühle zu zeigen, um sich wenigstens darin von den Untoten zu unterscheiden.

Mit diesem Statement, das unterlegt ist mit durch das Kaufhaus wankenden Untoten, etabliert Romero nicht nur eine Abgrenzung zum Kannibalenfilm, der ebenfalls seit den 70er Jahren sehr populär geworden ist und bei einigen italienischen Romero-Epigonon sogar zu Genrehybriden wie *ZOMBIES UNTER KANNIBALEN* (*LA REGINA DEI CANNIBALI*, It 1979, R: Frank Martin) geführt hat. Diese Abgrenzung formuliert auch die Mythen, die ein Eintauchen in und Verstehen des fantastischen Films ermöglichen. Ähnlich wie bei den Vampir-, Mumien- oder Frankensteinfilmen gibt es auch bei den Untoten feste Regeln, welche die Erzählung zu berücksichtigen hat: Untote fressen nur warmes Fleisch, Untote sind keine Menschen etc. Ein Verstoß gegen diese Prinzipien ließe den fantastischen Untoten-Film unrealistisch erscheinen.

Mit der Trockenheit und dem latenten Zynismus dieser Definition erweitert *DAWN OF THE DEAD* das Motiv des Speziesismus, welches bereits mit der Sportschießerei in *NIGHT OF THE LIVING DEAD* angedeutet wurde: Es ist nicht nur unbedenklich, diese Wesen (O-Ton: „these things“) aus dem Weg zu räumen, sondern geradezu notwendig. Ein fataler Fehler wäre es, ihnen Mitgefühl entgegenzubringen, wie eine eindrückliche Szene am Anfang von *DAWN OF THE DEAD* schildert: In der Hoffnung, ihr Ehemann sei von den Toten zurückgekehrt (ist er ja eigentlich auch!), lässt sich eine Frau in die Arme des Untoten sinken, um sogleich von diesem angefallen zu werden. **[FILMCLIP]** Einen ähnlich fatalen Fehler begeht Barbara in *NIGHT OF THE LIVING DEAD*, wenn sie sich freudig in die Arme ihres vermissten und nun untoten Bruders sinken lässt. In beiden Fällen sind die sexuellen Implikationen überdeutlich („Küsse und Bisse sind ununterscheidbar“, Kleist¹⁷). Wenngleich in *NIGHT OF THE LIVING DEAD* damit auch einen Aspekt inzestuösen Begehrens beider unterbreitet.

Das bereits zitierte Argument der Kritik, *DAWN OF THE DEAD* verherrliche eine „Herrenmenschenideologie“ trifft damit nur in soweit zu, als man in den Untoten eine *Rasse* ansehen wollte; metaphorisch könnte diese „unerhörte demokratische Gemeinschaft der Gleichen“¹⁸ aber genauso treffend für systematische Apartheid stehen, weil es hier die Mehrheit ist, die von einer Minderheit unmenschlich behandelt wird.

5.2. Der befreite Trieb

Ihre einzige Triebfeder sei das verlangen nach Nahrung. Damit ist das den Untoten Unheimliche im Wesentlichen formuliert: Befreit von jeglichem sozialen Tabu, vom Triebverbot des Über-Ich, leben diese Geschöpfe ihre sinnlose - wenn auch ein wenig verspätete - »orale Phase« aus: Sie essen, ohne den

¹⁷ Für diesen Hinweis danke ich Sigrid Lange.

¹⁸ Baumann. S. 307.

Zweck der Ernährung erfüllen zu können; dient diese doch dem Überleben bzw. der Fortexistenz. Da die Untoten aber nicht überleben können und - wie an anderer Stelle im Film ausgeführt wird - auch fortexistieren, wenn sie keine Nahrung mehr haben, stellt ihr Nahrungsverlangen einen irrationalen Widerspruch dar.

Dieser Widerspruch ist das Kernstück von Romeros Dystopie: Die lebenden Toten könnten so für eine Form der Gesellschaft stehen, in der die soziale Gemeinschaft durch immer mehr Triebbefreiung aufgebrochen ist und sozusagen in grenzen- und vernunftloser Dekadenz ihrem Ende entgegen taumelt. Hans Dieter Baumann vergleicht sie daher mit Naturkatastrophen:

„Jeglicher Individualismus ist ihnen fremd, sie erscheinen als Masse, die einheitlich handelt, ohne Planung und Leitung, aber zielstrebig und effektiv; Fromms Bild der tierischen Regression trifft den Sachverhalt recht genau. Sie [...] zerreißen ihre Opfer in lustloser Aggression, um sie kannibalisch aufzufressen - sie sind nichts anderes als blind und blöd umher tappende Leichen, die Menschenfleisch in sich hinein schlingen, um ihren Hunger zu stillen. Das begrenzt die Handlungsvielfalt erheblich, da sie keine eigentlichen Gegner der Helden sind, sondern eher Analogon einer Naturgewalt. Und als solche werden sie von den Protagonisten auch behandelt, da man mit ihrer nach Fleisch lechzenden Masse ebensowenig Mitleid haben kann wie mit einem Lavastrom.“¹⁹

Darüber hinaus bilden die Untoten jedoch gerade in DAWN OF THE DEAD sehr plakativ einen Charakterzug der modernen, kapitalistischen Gesellschaft ab: den Konsumzwang, auf den ich im Folgenden eingehe. **[FILMCLIP]**

5.3. Kommunismus vs. Konsumismus

Romero hat an verschiedenen Stellen betont, wo die Intentionen seiner Trilogie zu suchen sind: „Meine Filme haben eher sozialpolitische Bedeutung.“²⁰, sagt er in einem Interview. Und nicht ohne Grund siedelt er DAWN OF THE DEAD in einem Kaufhaus an. Dort treffen die rationalen Bedürfnisse der Lebenden (nach Versorgung und Sicherheit angesichts der Apokalypse) auf die irrationalen Wünsche der Untoten, die dort hingehen, weil „sie sich daran erinnern, dass diese Orte in ihrem früheren Leben eine wichtige Rolle gespielt haben“, erklärt einer der Protagonisten. Während des gesamten Films werden durch das Kaufhaus wankende Untote gezeigt, die sich tatsächlich so verhalten, als machen sie einen Einkaufsbummel.

Romero wurde von mehreren Seiten die ideologische Potenz seiner Filme vorgeworfen. Neben den bereits erwähnten Rassismuskritiken sah er sich mit Interpretationen konfrontiert, in denen sein Film die Marktwirtschaft und den Kapitalismus böswillig persifliert. Von der genau anderen ideologischen Richtung wurde ihm hingegen vorgeworfen, seine Untoten seien derartig

¹⁹ Baumann. S. 307.

²⁰ Gaschler & Vollmar. S. 186.

gleichgeschaltet und müssen daher ein Zerrbild des Kommunismus sein, der nun über die ganze Welt herfalle und alle(s) zu verschlingen drohe. In einem solchen Spannungsverhältnis einander ausschließender Interpretationsansätze wäre es sinnvoll, ein Konzept zu bemühen, das sich diesen Widerspruch zu Eigen macht.

5.4. Die Realität des Grauens

Werner Faulstich hat 1985 eine Analyse von DAWN OF THE DEAD veröffentlicht, die vorschlägt, den Film als typischen Traumfilm zu sehen und so die gerade aufgeführten Antithesen zu vereinen. Er stellt seinen Betrachtungen drei Fragen voran:

1. „Was wird manifest erzählt? Wie verläuft die Story, der Traum an der Oberfläche? Welche Gestalt wird angenommen?
2. Wo gibt es Brüche, Unstimmigkeiten, offene Fragen? Wo ist die Geschichte in sich unlogisch? Wo wird sie, gemessen an der Realität, unglaubwürdig oder unverständlich?
3. Welche Techniken der Maskierung fallen auf und welcher latente Sinn lässt sich daraus ableiten? Was ist die wahre Bedeutung des Spielfilms als Traum (nunmehr ohne Brüche und ohne unlogische Sprünge etc.)?“

Vernachlässigt man in dieser Fragestellung Faulstichs vulgären Logikbegriff und sein offensichtlich grundsätzliches Unverständnis von fiktionaler Narration²¹, so lässt sich in der Frage, der von ihm entdeckten »logischen Brüchen« doch zumindest eine Eigenart des Horrorfilms mit Untoten herausstellen.

Drei Beispiele liefert Faulstich für Unstimmigkeiten in der manifesten Geschichte von DAWN OF THE DEAD:²²

1. Wieso dreht Roger in der Lastwagen-Episode durch, nachdem er sich ansonsten doch sehr selbstbeherrscht und souverän verhalten hat?
2. Wieso verhält sich Steven so offensichtlich falsch, als er im Alleingang die Plünderer aufzuhalten versucht und dadurch Opfer der Untoten wird?
3. Was sollen die Anspielungen des Pfarrers in den Eingangsszenen („Noch seid ihr die stärkeren, aber bald werden sie die stärkeren sein“), Rogers kurz vor seinem Tod („Ich will versuchen nicht zurückzukommen.“) und Peters („Wenn in der Hölle kein Platz mehr ist, kommen die Toten auf die Erde.“)?

Faulstichs Fragestellung verhilft anhand von DAWN OF THE DEAD recht deutlich zu zeigen, wie Horrorfilme als Parabeln funktionieren, die einen mitdenkenden Zuschauer fordern. Die bereits angesprochene Regelmäßigkeit von Horrorfilmen, die auch für die Untoten-Trilogie Geltung hat, klärt die dritte Frage. Baumann hierzu:

²¹ wenn er etwa *Realität* und *Filmrealität* ernsthaft einander gegenüberzustellen versucht (m. a. W. nach der Plausibilität von Spielfilmhandlung fragt) und nach der „wahren“ Bedeutung eines Kunstwerkes forscht. Dies versucht er ernsthaft auch an anderer Stelle bei ALIEN.

„Während der Rezeption eines Horror-Werkes (wie jeder anderen Fiktion) verhalten wir uns doch vorübergehend ganz so, als ob das Dargestellte real sei [...]. Als moderne Menschen haben wir mit diesem Als-ob-Verhalten beim Horror besondere Schwierigkeiten, denn wir glauben in der Regel weder an die reale Existenz von Vampiren und Werwölfen noch daran, daß in der Endstation der U-Bahn kannibalische Wesen auf uns lauern. Was uns beeindruckt ist daher nicht die Möglichkeit, solchen grauenerregenden Gestalten unmittelbar gegenüberstehen zu können, sondern das vorübergehende Gedankenspiel: Was wäre wenn ... [...] Das Bedrohliche und Übernatürliche wird zwischen Autor oder Regisseur und Rezipient einvernehmlich als etwas definiert, das es nicht wirklich gibt, sondern das in seiner Wirksamkeit auf die Welt der Sprache und der Bilder beschränkt ist.“²³

Mit anderen - oder Todorovs - Worten: Wir entscheiden uns ganz bewusst, uns auf das Phantastische - oder wie Faulstich es nennt: das Unlogische - einzulassen. Daher stellen die o. g. Bemerkungen der Protagonisten Schnittstellen für den Zuschauer dar, die ihn sich in die fantastische Situation einfinden lassen. Ebenso lassen sich auch die in allen drei Filmen eingestreuten Medien deuten: TV und Radio in NIGHT OF THE LIVING DEAD und DAWN OF THE DEAD sowie die Anfangs umherflatternde Zeitung in DAY OF THE DEAD dienen in dieser Hinsicht als Stützung des Was-wäre-wenn-Konzeptes.

Das irrationale Verhalten Stevens und Rogers hingegen ließe sich angemessen interpretieren, wenn wir sie - wie die Untoten - als Archetypen für bestimmte soziale Figuren sehen. Steven wäre damit derjenige, der für den typischen Besitzenden Mittelständler steht: Er will um keinen Preis den Plünderern überlassen, was er aufgebaut bzw. aufgeräumt hat. Hierfür sprechen vor allem auch seine zahlreichen Fran gegenüber geäußerten Anpreisungen des Kaufhauses als dem idealen Unterschlupf. Dieses in der Situation von DAWN OF THE DEAD irrationale Verhalten kann nur in seinen Untergang münden.

Roger stünde in dieser Betrachtung für denjenigen der die Gefahr permanent unterschätzt. Sein Verhalten ist der Situation nicht angemessen und wird daher sanktioniert. Beide Protagonisten stellen in der Sozialutopie, die die Untoten-Trilogie erzählt, nicht überlebensfähige Atavismen dar: In der neuen Gesellschaftsordnung, von der in DAWN OF THE DEAD und DAY OF THE DEAD immer wieder gesprochen wird, haben nur die vorsichtigen Außenseiter eine Chance. „Tatsächlich präsentiert sich Romero gerade in seiner Zombie-Trilogie als ausgesprochen sensibler, wenn auch nicht besonders optimistischer Beobachter gesellschaftlicher Entwicklungen. Seine Helden sind Schwarze, Frauen, Alkoholiker, Träumer.“

²² Vgl. Faulstich. S. 200.

²³ Baumann. S. 88 f.

5.5. Krankheit & Körper - Leib & Seele

Die Untoten scheinen durch eine Krankheit zum Leben erweckt worden zu sein: Sei sie nun bedingt durch radioaktive Strahlen (wie in NIGHT OF THE LIVING DEAD behauptet) oder durch einen unbekanntem Virus, der sich durch Bisskontakt überträgt: Ihre Krankheit ist paradox und auf den Kopf gestellt, denn sie ist „eine Belebung toter Körper“²⁴

Die Untoten heben damit den Widerspruch zwischen Leben und Tod auf. Sie unterbreiten Romeros ganz eigene Variante dem von Descartes aufgeworfenen Leib-Seele-Dualismus auf eine sehr unchristliche Weise zu widersprechen: Der Leib ist unsterblich, nicht aber die Seele. Damit erhalten die Filme zusätzlich einen interessanten philosophischen Background.

Auch in anderer Hinsicht sind Zombies für Philosophen interessant geworden, wie ich abschließend referieren möchte. Innerhalb der bewusstseinsphilosophisch orientierten Erkenntnistheorie kursiert seit 1974 das Zombie-Konzept.

»Zombies« stellen nach dem Philosophen David Chalmers

hypothetische Wesen dar, die Philosophen so am Herz liegen. Ein Zombie ist physisch mit einem normalen Menschen identisch, jedoch lässt er jegliche Bewusstseins erfahrung vermissen. Philosophische Zombies sehen aus und agieren wie die Menschen, die wir kennen und lieben, in ihnen jedoch ist es vollständig dunkel. Nichts ist vergleichbar damit, solch ein Zombie zu sein.

Chalmers und andere Erkenntnistheoretiker, wie Daniel Dennett oder Robert Kirk, nutzen das Konzept des »Zombies« für drei philosophische Gedankenexperimente:

- Es kann dazu genutzt werden, das komplizierte Problem des Bewusstseins zu illustrieren, das in der Frage münden könnte: Warum sind wir eigentlich keine Zombies? Wenn irgendein physischer Prozess in einer Zombie-Welt geschehen könnte, ist es schwer einzusehen, dass dieser in unserer Welt dafür verantwortlich sein sollte, dass wir ein Bewusstsein ausbilden.
- Es kann ebenso dafür genutzt werden, die Frage nach der Funktion unseres Bewusstseins aufzuwerfen: Warum hat die Evolution uns hervorgebracht, wenn Zombies sich doch genauso gut hätten entwickeln und überleben können.
- Und das Zombie-Konzept kann sogar als Argument gegen den Materialismus genutzt werden: Wenn es eine mögliche Welt gäbe, die wie unsere ist, mit der einen Ausnahme, dass Zombies in ihr leben, dann scheint das zu implizieren, dass die Existenz von Bewusstsein eine zusätzliche Eigenschaft unserer Welt ist; oder, um es metaphorisch auszudrücken: sogar nachdem die physikalische Realität unserer Welt etabliert worden war, hatte Gott noch etwas mehr zu tun, damit wir keine Zombies werden.²⁵

Dieses philosophische Zombie-Konzept, das sich in seinen Grundannahmen sowohl auf den realen Voodoo- als auch auf den filmischen Untoten-Mythos

²⁴ Baumann. S. 254.

stützt oder zumindest durch sie angeregt ist, beweist einmal mehr den Einfluss des Kinos auf zahlreiche (außerfilm-)wissenschaftliche Diskurse. Ich verweise - um nicht allzusehr vom Thema abzuschweifen - auf die umfangreiche philosophische Literatur zu diesem Thema und komme nun zum Schluss meiner Betrachtungen.

6. Schluss und Zusammenfassung

Mit DAY OF THE DEAD hat der Untoten-Film sein vorläufiges Ende gefunden. Seither sind nur noch wenige Epigonen willig gewesen auf der langsam abebbenden Zombiewelle mitzuschwimmen. Allenfalls in ihrer postmodernen Ausprägung haben die Untoten überlebt: Filme wie RETURN OF THE LIVING DEAD (Part 1: 1985, Part 2: 1987 und Part 3: 1993), BRAINDEAD (Nz 1991, R: Peter Jackson), RE-ANIMATOR (USA 1985, R: Stuart Gordon) und ein farbiges Remake von NIGHT OF THE LIVING DEAD (USA 1992, R: Tom Savini) wären hier erwähnenswert. Diese verfahren in ihren Erzählweisen jedoch schon äußerst reflektierend und verdoppelnd und können daher schon fast als Zombiefilme über Zombiefilme angesehen werden.

George A. Romeros Untoten-Trilogie hingegen stellt ein Kernphänomen des Horrorfilms dar. In ihr werden sowohl die Paradigmen des modernen Horrorfilms sowie die Wirkungsweisen phantastischer Sujets überhaupt angerissen.

Dass die drei Filme jenseits von Fanzines und einigen wenigen Aufsätzen, die diese dann häufig nur als Exempel für ganz andere Themen hinzu gezogen haben, bislang kaum diskutiert wurden, ist angesichts ihrer Popularität verwunderlich. Sicherlich haben deren überbordende Darstellung von Gewalttätigkeiten und die damit zusammenhängenden Verbote und Zensurierungen damit zu tun.

Dennoch wäre eine Betrachtung gerade Angesichts dieser Hürden wünschenswert, weil sich in der Trilogie nicht nur die Geschichte des modernen Horrorfilms von seinen Anfängen bis zu seinem Ende (als Eingang in den postmodernen Film) betrachten lässt, sondern gerade weil von Gewalt- über Utopie- bis hin zu medizinischen Diskursen NIGHT OF THE LIVING DEAD, DAWN OF THE DEAD und DAY OF THE DEAD intelligente Filmbeispiele abgeben könnten.

Stefan Höltgen

2000-07-13

²⁵ Chalmers, David.

Literatur

- Baumann, Hans D. Horror - Die Lust am Grauen. München: Heyne, 1989.
- Chalmer, David. Zombies on the Web. <http://www.u.arizona.edu/~chalmers/zombies.html>
- Faulstich, Werner. Der Spielfilm als Traum. Interpretationsbeispiel: George A. Romeros „Zombie“. In: Medien + Erziehung: Merz. - München: KoPäd 1976. Heft 29/4, 1985. S. 195 - 209.
- Fawcett, Neil. Romero Living Dead Trilogy Article. http://www.homepageofthedead.com/baps/romero_trilogy.html
- Gaschler, Thomas & Vollmar, Eckhard. Dark Stars - 10 Regisseure im Gespräch. München: edition belleville, 1992.
- Hofmann, Frank. Moderne Horrorfilme. Rüsselsheim: Verlag Frank Hofmann, ²1994.
- Jansen, Volker & Hahn, Ronald M. Lexikon des Horrorfilms. Bergisch-Gladbach: Bastei, ²1989.
- KIM (Hrsg.). Lexikon des internationalen Films. Reinbeck: Rowohlt, 1987.
- Knorr, Manfred (Hrsg.). Zombies - Filmische Realität des Grauens. Ein MOVIESTAR Sonderheft 3/1994. Hille: Medien-, Publikations- und Werbegeellschaft mbh, 1994.